



Josep Anselm Clavé i l'escriptura: obra poètica i periodisme cultural

Roger Canadell i Rusiñol

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**JOSEP ANSELM CLAVÉ I L'ESCRITURA:
OBRA POÈTICA I PERIODISME CULTURAL**

EDICIÓ, ÍNDEXS I ESTUDIS

VOLUM I

Tesi doctoral

Roger Canadell i Rusiñol

Directora: Rosa Cabré Monné

Universitat de Barcelona

Facultat de Filologia

Departament de Filologia Catalana

Programa de Doctorat: *La literatura catalana: entre les propostes teòriques i pràctiques*

Bienni: 1998-2000

Setembre de 2012

Deixar morir aquesta obra seria un pecat immens de tot Catalunya

Lluís Millet

Clavé

Agraeixo a la directora d'aquesta tesi, la Dra. Rosa Cabré i Monné la seva dedicació, la seva paciència i el seu mestratge. Des del dia que em va convidar a assistir a les jornades *Un altre Clavé*, l'any 1999, fins avui mateix, no ha deixat d'encomanar-me l'entusiasme, la il·lusió i la confiança amb què ella mateixa treballa. També dono les gràcies a totes les persones que m'han facilitat la recerca doctoral: bibliotecàries, arxivers, companys d'estudis, professors del Departament de Filologia Catalana de la UB i de Llengua i Literatura de la UOC, i especialment als membres del GELIV, el Grup d'Estudi de la Literatura Catalana del Vuit-cents. Finalment, vull manifestar que aquesta tesi doctoral no hauria arribat a terme sense la comprensió i l'estimació familiar que m'han acompanyat durant tots aquests anys de recerca i treball.

ÍNDIX

Josep Anselm Clavé i l'escritura: obra poètica i periodisme cultural.

Edició, índexs i estudis

Volum I

PREFACI.....	ix
Presentació.....	ix
Objectius i límits.....	x
Estructura, materials i mètode	xiii
OBRA POÈTICA COMPLETA DE JOSEP ANSELM CLAVÉ. ESTUDI.....	1
Abreviatures utilitzades	3
1. Introducció a l'estudi i l'edició de l' <i>Obra poètica completa</i> de Josep Anselm Clavé.....	5
1.1. Fonts i testimonis per a l'estudi de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé	7
1.1.1. Els manuscrits de les obres de Josep Anselm Clavé	10
1.1.2. Els «Fons Josep Anselm Clavé» de l'Arxiu de l'Orfeó Català i de l'Arxiu Nacional de Catalunya	18
1.1.3. Els manuscrits de l'Arxiu Històric de la Federació de Cors de Clavé i altres versions manuscrites tardanes.....	25
1.1.4. Les primeres edicions: els plec solts i la col·lecció de «El cantor de las hermosas».....	26
1.1.5. El «Vergel de amores» i «El cantor de los amores».....	40
1.1.6. Els «Cantos populares de José Anselmo Clavé, puestos en música por él mismo»	43
1.1.7. «El cancionero del pueblo. Colección de cantares españoles».....	48
1.1.8. Les <i>Flores de estío</i> : la consolidació de la publicació de l'obra poètica claveriana	48
1.1.9. Els poemes de Josep Anselm Clavé publicats a l'«Eco de Euterpe» i a «El Metrónomo»	64

1.1.10.	Els llibres <i>El carnaval de Barcelona en 1860</i> i <i>L'aplec del Remei</i>	66
1.1.11.	La <i>Edición popular de las obras del fundador de las Sociedades Corales en España</i> , José Anselmo Clavé i els <i>Impresos de José Anselmo Clavé. Colección completa de sus obras</i>	73
1.1.12.	<i>Canciones y coros populares. Poesías de José Anselmo Clavé</i>	77
1.1.13.	Altres testimonis menors: els poemes recollits a M 3688/3, i els llibres de José Subirà i Josep Aladern	85
1.2.	Els catàlegs d'obres de Josep Anselm Clavé.....	86
1.2.1.	El catàleg manuscrit conservat a l'Arxiu de l'Orfeó Català.....	88
1.2.2.	El catàleg manuscrit conservat al l'Arxiu Nacional de Catalunya	89
1.2.3.	El catàleg de peces corals publicades a l'«Eco de Euterpe» per Josep Anselm Clavé	92
1.2.4.	El catàleg d'obres musicals de Josep Anselm Clavé publicat a la «Gaceta Universal».....	94
1.2.5.	El <i>Catálogo de la piezas coreadas de José Anselmo Clavé</i> de 1872	98
1.2.6.	El catàleg de Vidal i Valenciano i Roca i Roca: <i>Los tesoros de Clavé</i>	100
1.2.7.	El <i>Catálech de las pessos corejadas que quedan consignadas en la libreta manuscrita d'en Joseph Anselm Clavé</i> , elaborat per Apel·les Mestres	102
1.2.8.	El catàleg de <i>Composiciones del Sr. Clavé</i> preparat per Antonio Elías de Molins	104
2.	Estudi de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé.....	107
2.1.	Proposta de catalogació i establiment del <i>Catàleg complet de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé</i>	107
2.2.	Proposta de periodització de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé	119
2.2.1.	La poesia de 1845 a 1849	119
2.2.2.	La poesia de 1850 a 1857	121
2.2.3.	La poesia de 1857 a 1867	121
2.2.4.	La poesia de 1867 a 1874	122
2.3	Anàlisi de l'obra poètica de J. A. Clavé de cada període	123
2.4.	Els inicis poètics de Josep Anselm Clavé (1845-1849).....	123
2.5.	Poesia, música i ball: l'esclat de la producció literària en l'època de La Fraternidad (1850 - 1857).....	157

2.5.1. De la itinerància a l'establiment en els jardins del Passeig de Gràcia.....	158
2.5.2. La importància del ball i la seva finalitat fraternal.....	161
2.5.3. Del romancer als <i>cantares</i>	164
2.5.4. Els <i>cantares</i> : de la poesia popular a la literatura culta	172
2.5.5. La poesia de temàtica andalusa	178
2.5.6. Del plany desconsolat a la consolidació del cant amorós.....	182
2.5.7. La importància de la forma i del ritme	182
2.5.8. L'abandonament del plany i la consolidació del cant festiu de tema amorós	190
2.5.9. El caràcter autoreferencial en les lletres dels balls corejats.....	195
2.5.10. La importància del paisatge com a escenari de l'acció amorosa.....	204
2.5.11. La poesia de contingut polític.....	216
2.3.12. La poesia dels anys cinquanta i la seva relació amb les estudiantines	240
2.5.13. La poesia de circumstàncies i d'encàrrec	246
2.6. La creació d'una tradició poètica popular (1857-1867)	249
2.6.1. De la fundació de la Societat Coral Euterpe fins a final de dècada dels cinquanta	249
2.6.1.1. La fundació de la Societat Coral Euterpe	249
2.6.1.2. Els idil·lis en la poesia de Josep Anselm Clavé.....	257
2.6.1.3. El tractament de la natura com a via de modernització de la poesia popular catalana.....	300
2.6.2. De l'esplendor poètica en llengua catalana a la deportació política: febrer de 1860 – juliol de 1867.....	305
2.6.2.1. La tradició carnavalesca a la ciutat de Barcelona i la poesia Clavé	305
2.6.2.2. Les caramelles, les captes benèfiques i els cants sobre la guerra d'Àfrica	329
2.6.2.3. La poesia de Clavé, les societats corals i els Jocs Florals	359
2.6.2.4. La publicació de les <i>Flores de estío</i>	365
2.6.2.5. El primer festival musical als Jardins d'Euterpe	368
2.6.2.6. Poesia i música davant dels reis a Montserrat	371
2.6.2.7. Les americanes, el «género andaluz» i les sarsueles	374
2.6.2.8. La poesia vinculada a celebracions públiques i personatges públics ..	382
2.6.2.9. L'èxit de les obres catalanes entre 1860 i 1867.....	399

2.7. De la deportació al reconeixement polític i artístic (1867-1874)	427
3. Conclusions de l'estudi sobre l'obra poètica de Josep Anselm Clavé	461

Josep Anselm Clavé i l'escriptura: obra poètica i periodisme cultural.

Edició, índexs i estudis

Volum II

OBRA POÈTICA COMPLETA DE JOSEP ANSELM CLAVÉ. EDICIÓ	
CRÍTICA	473
4. Criteris d'edició de l' <i>Obra poètica completa</i> de Josep Anselm Clavé.....	475
5. Índex de l' <i>Obra poètica completa</i> de Josep Anselm Clavé.....	479

Josep Anselm Clavé i l'escriptura: obra poètica i periodisme cultural.

Edició, índexs i estudis

Volum III

OBRA PERIODÍSTICA DE JOSEP ANSELM CLAVÉ: «ECO DE EUTERPE» I	
«EL METRÓNOMO». ESTUDI I ÍNDEXS	915
6. Introducció: els vincles de Josep Anselm Clavé amb les publicacions	
periòdiques	917
6.1. «La Fraternidad».....	919
6.2. L'«Almanaque Democrático»	923
6.3. «Un Tros de Paper» i «La Montaña de Montserrat»	925
6.4. «El Cohete»	926
6.5. «La Vanguardia»	927
6.6. «El Estado Catalán»	928

7. Periodisme, política, cultura i modernitat.....	931
ESTUDI DE L'«ECO DE EUTERPE».....	935
8. L'«Eco de Euterpe» (1859-1911): publicació periòdica i programa de mà dels concerts del Passeig de Gràcia.....	937
8.1. Cronologia i períodes	942
8.2. El context social i cultural	944
8.3. Regeneracionisme i progrés.....	946
8.4. L'«Eco de Euterpe» com a mecanisme publicitari i empresarial	949
8.5. Les idees programàtiques de l'«Eco de Euterpe».....	953
8.6. La primera etapa de l'«Eco de Euterpe»: de 1859 a 1873.....	956
8.6.1. Els primers anys. De 1859 a 1862	956
8.6.1.1. La poesia.....	958
8.6.1.2. Les traduccions	969
8.6.1.3. Articles d'opinió, notícies i textos en prosa	970
8.6.1.4. La música.....	979
8.6.1.5. Les ciències naturals.....	981
8.6.1.6. La cultura clàssica	984
8.6.1.7. La moda	987
8.6.1.8. Les màximes morals	987
8.6.2. La direcció de Josep Güell i Mercader. Any 1863	988
8.6.2.1. La llengua	991
8.6.2.2. Les traduccions	992
8.6.2.3. La poesia.....	994
8.6.2.4. L'assaig.....	994
8.6.2.5. Les notícies	997
8.6.3. El retorn de Josep Anselm Clavé. De 1863 a 1873	998
8.7. La segona etapa de l'«Eco de Euterpe»: de 1874 a 1911	1018
8.7.1. L'«Eco de Euterpe» després de la mort de Josep Anselm Clavé	1018
8.7.2. El relleu de Josep Anselm Clavé	1019
8.7.3. L'inici de la crisi: 1886-1890	1030
8.7.4. L'«Eco de Euterpe» en la dècada dels noranta.....	1036

8.7.5. La davallada final	1042
8.8. Conclusions a l'estudi de l'«Eco de Euterpe».....	1044
ÍNDEXS DE L'«ECO DE EUTERPE»	1049
9. Índexs de continguts de l'«Eco de Euterpe»	1051
9.1. Introducció als índexs de l'«Eco de Euterpe»	1051
9.2. Índex d'autors i obres anònimes.....	1053
9.3. Índex complementari	1271
ESTUDI D'«EL METRÓNOMO».....	1375
10. «El Metrónomo» (1863-1864).....	1377
10.1. L'ideari d'«El Metrónomo» i les diferències amb l'«Eco de Euterpe».....	1381
10.2. Períodes, organització i seccions	1392
10.3. Les seccions i altres continguts d'«El Metrónomo».....	1397
10.3.1. Les <i>Efemérides musicales</i>	1398
10.3.2. Les <i>Flores de estío</i> i la secció literària	1411
10.3.3. La <i>Crònica musical (y de teatros)</i>	1419
10.4. «El Metrónomo» com a aparador de l'activiat coral de 1863 i 1864	1429
10.5. Les relacions conflictives de les societats corals.....	1436
10.5.1. Els conflictes amb l'Església catòlica	1436
10.5.2. El conflicte amb els germans Tolosa.....	1443
10.6. La crònica d'esdeveniments extraordinaris a les pàgines d'«El Metrónomo»	1448
10.6.1 Els concerts de la societat coral Euterpe a Madrid.....	1448
10.6.2. Les cròniques de la visita d'Emilio Castelar	1453
10.6.3. La celebració del quart Gran Festival.....	1457
10.7. La formació dels col·lectiu obrer i la solidaritat en les societats corals	1460
10.7.1. La formació moral i intel·lectual	1460
10.7.2. La solidaritat en les societats corals	1465
10.8. Conclusions a l'estudi d'«El Metrónomo».....	1468
ÍNDEXS D'«EL METRÓNOMO»	1475

11. Índexs de continguts d'«El Metrónomo»	1477
11.1. Introducció als índexs d'«El Metrónomo»	1477
11.2. Índex d'autors i obres anònimes.....	1479
11.3. Índex complementari	1563
12. Conclusions generals	1599
13. Bibliografia.....	1603

Quina millor prova d'amor podem donar a un artista que la de servir les seves obres? Servant-les, no servem, per ventura, la flor del seu sentir, del seu esperit?

F. Lliurat

Cal propagar les obres d'en Clavé

Prefaci

Presentació

La gran popularitat de què va gaudir Josep Anselm Clavé en la societat obrera, menestral i burgesa de la Catalunya de la segona meitat del segle XIX ha contribuït a l'aparició, al llarg dels anys, de força estudis sobre aspectes diversos de la seva trajectòria, alguns d'ells ja publicats immediatament després de la seva mort. Entre aquests estudis destaquen, pel seu nombre, els dedicats a difondre la vida de Clavé i a contextualitzar el seu projecte en el marc històric corresponent, però el fet que fos un personatge tan popular i que el seu reconeixement transcendís escoles, èpoques i moviments va propiciar també una mitificació que amb el temps s'ha fet necessari revisar per tal d'obtenir una informació seriosa i contrastada tant de la seva vida com de les seves obres.

No cal dir que tots els estudis apareguts des del moment de la seva mort fins als nostres dies conformen un conjunt bibliogràfic important per a una primera aproximació a la figura de Josep Anselm Clavé i fins i tot alguns d'ells, com és el cas del treball de Jaume Carbonell, publicat el 2001 i titulat *Josep Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*, consoliden els coneixements sobre la seva faceta musical i sobre la història de les societats corals a Catalunya. Però la poca bibliografia referida a l'obra poètica i la pràcticament nul·la sobre les publicacions periòdiques que va fundar i dirigir no oculta la importància que han atribuït dos crítics tan distants en el temps com Josep Yxart i Joaquim Molas a aquestes facetes del projecte cultural del

músic i poeta barceloní. Yxart a *El Año Pasado* (1889) parlava de Clavé com a continuador de la idea herderiana segons la qual la manifestació de l'esperit dels pobles es vehiculava per mitjà de la cançó popular. Afegia, però, que ho feia amb la gosadia suficient per arribar a innovar aquesta cançó amb les al·lusions a la problemàtiques industrial i ciutadana pròpies del segle XIX. Joaquim Molas, dins *La nova literatura popular: tradició i modernitat* (1986), reprenent aquest mateix argument afirmava que Josep Anselm Clavé «barrejà la tradició amb la modernitat, realitzà una vertadera revolució en el camp de la poesia popular, una revolució que, per una part, el convertí en un dels grans mites del Vuit-cents i que, per l'altra, fou instrumentalitzada, o assumida, pels sectors més cultes». Aquestes afirmacions que posen en joc els conceptes de modernitat i de mitificació, i que insinuen l'orientació regeneracionista de tota l'obra cultural de Clavé obren les portes a un terreny d'investigació que ha restat quasi verge fins als nostres dies i que no ha de ser desaprofitat des de l'àmbit de la filologia.

En un sentit semblant als aspectes literaris esmentats, el mateix Clavé va proclamar a *Quejas y esperanzas* (1864) la modernitat del periodisme i la necessitat de valer-se d'aquest mitjà de comunicació i de difusió d'idees, d'art i, en definitiva, de cultura, tot anomenant-lo «*faro de las modernas generaciones*» i «*palanca poderosa que zapa los cimientos del error y de la injusticia*». Val a dir que aquestes idees expressades per Clavé no van quedar restringides només a un marc teòric sinó que ell mateix va complementar la seva faceta de poeta i músic tot participant en revistes diverses i creant i dirigint unes publicacions periòdiques que van ser les plataformes usades per difondre el seu pensament i la seva obra.

És evident, doncs, que tant l'obra del Clavé poeta com la del Clavé periodista mereixen un estudi aprofundit —ara que els estudis sobre el segle XIX tornen a ser notables pel nombre i per la qualitat—, en el qual es posi de manifest el sentit, l'orientació i la vàlua de la seva producció escrita, tant literària com periodística.

Objectius i límits

L'objectiu principal d'aquest treball és l'estudi del conjunt de l'obra escrita de Josep Anselm Clavé, tant la poètica —vinculada o no a les composicions musicals destinades a les societats corals—, com la periodística de caire cultural —és a dir, les dues publicacions periòdiques que va fundar i dirigir: l'«Eco de Euterpe» i «El

Metróno»». Aquest estudi s'ha concebut de tal manera que comprèn no només una anàlisi global de l'obra poètica coneguda i de les dues publicacions esmentades, sinó que també s'imposa com a necessària l'elaboració d'una edició crítica de l'obra poètica completa de Josep Anselm Clavé i la indexació dels continguts de l'«Eco de Euterpe» i «El Metróno»».

Aquests dos grans objectius tan sols es poden assolir amb la resolució d'unes qüestions prèvies que, al cap i a la fi, també es poden considerar objectius de recerca necessaris per conduir a bon terme la present tesi doctoral. En relació amb l'obra literària, cal partir de la hipòtesi que existeix una bona part de poesies de Clavé que no estan identificades o que no estan correctament datades. Per tant, la primera part de l'estudi ha de resoldre els dubtes que existeixen en aquest sentit i, sobretot, s'haurà de fer una atenció especial en la recerca de textos anteriors a 1854, moment en què Josep Anselm Clavé va començar a escriure obres en català, algunes de les quals van ser recollides un temps després a l'antologia *Los trovadors moderns*, de Víctor Balaguer. Amb la finalitat de resoldre totes aquestes qüestions s'ha cregut que el més oportú és, com s'explica en la metodologia, intentar identificar i datar el major nombre possible de poesies de Clavé, reconstruir el catàleg complet de composicions poètiques, fer-ne la col·lació quan existeixin més d'un testimoni i preparar una edició crítica amb aparat de variants negatiu que tingui en compte la totalitat de les obres recuperades. Això, a més, permetrà d'identificar i corregir els errors que s'han detectat en algunes edicions, especialment les més modernes.

Cal tenir en compte, a més, que l'edició de la poesia de Clavé ha estat sempre parcial ja que fins i tot el llibre *Flores de estío*, preparat per ell mateix, només contenia part de la seva obra. Com a conseqüència de l'objectiu anterior, doncs, l'edició crítica de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé omplirà un buit en les edicions de textos literaris catalans del segle XIX i permetrà avaluar quin és el pes de la literatura castellana en el conjunt de la seva trajectòria poètica.

En el context de la tradició cultural catalana, la figura i l'obra de Josep Anselm Clavé es va relacionar des de ben aviat, com s'ha dit, amb el moviment de la Renaixença, i la seva mitificació va introduir, possiblement, elements de distorsió en moltes de les anàlisis efectuades a final del segle XIX i durant tot el segle XX. És per aquest motiu que s'ha plantejat la necessitat d'estudiar la poesia de Clavé i el seu context cultural per certificar fins on arriba aquesta mitificació i en quina mesura gaudeix d'oportunisme històric.

És necessari, també, analitzar el conjunt de l'obra literària de Josep Anselm Clavé per poder conèixer-ne les diferències internes. En aquests moments es disposa d'estudis i treballs que posen de manifest la seva progressió musical —com els de Soriano Fuertes, Apel·les Mestres, Josep Rodoreda, Lluís Millet, i més recentment Xosé Aviñoa o Jaume Carbonell, entre d'altres—, però ben poca cosa se sap de la seva evolució i del seu pes com a poeta. Igualment, també es desconeix si la tipologia de les agrupacions corals per a les quals escrivia música i lletres, o fins i tot si el tipus d'espectacles que oferia —concerts, balls, etc.— van influir d'alguna manera en la forma i el contingut dels poemes. I encara en el terreny de les influències, s'ha de determinar amb certesa si les idees polítiques i socials de Clavé van tenir alguna repercussió en la seva producció literària, més enllà de la traducció de *La marselesa* o de *La revolució*, escrites al final de la seva vida, un cop s'havia proclamat ja la Primera República.

El vessant social del projecte claverià, i concretament el seu treball per a una major convivència entre les diferents classes, així com la lluita per la moralitat en l'oci dels treballadors, ha estat a bastament tractat en els treballs publicats des de la mort de Josep Anselm Clavé, però resta encara per indagar la hipòtesi segons la qual la voluntat regeneracionista, progressista i moderna del seu projecte es va mantenir present en la totalitat de la seva obra escrita, tant la periodística com la poètica. Aquesta possible voluntat regeneracionista i la manera de posar-la en pràctica fan imprescindible, també, determinar fins a quin punt es tractava d'un projecte filantròpic i fins on arribava l'esperit empresarial i de negoci —per la forma d'editar i reeditar els seus poemes, per la publicitat que en feia en les publicacions que dirigia, pel fet que en molts casos els poemes eren les lletres de les peces musicals per les quals s'havien de pagar drets d'execució, etc.

És per tot això que s'ha cregut necessari analitzar també les publicacions periòdiques de caire cultural que va fundar i dirigir amb la finalitat de veure si juntament amb l'obra poètica i l'obra associativa i musical existeix una confluència de plantejaments, d'objectius i de discursos que permetin parlar amb propietat de construcció d'un projecte cultural claverià. D'aquesta manera, a més, es podrà valorar quin va ser el rendiment que va treure el fundador de les societats corals a l'ús de l'escriptura, en un sentit ampli. L'estudi de l'«Eco de Euterpe» —el periòdic-programa repartit en els concerts de la societat coral Euterpe— i d'«El Metrónomo» —el setmanari adreçat a totes les societats corals del país— permetrà conèixer les

especificitats d'aquestes revistes de caire cultural, el pensament de Josep Anselm Clavé, les vinculacions amb la literatura, i concretament amb la seva obra poètica. S'han pres com a objecte d'estudi aquestes dues revistes culturals i no d'altres en què va participar Clavé pel fet que aquestes van ser fundades i dirigides per ell. Així mateix, s'ha descartat l'estudi de l'altra revista fundada per Clavé, titulada «La Vanguardia», pel fet que el seu contingut és estrictament polític i s'allunya clarament de l'objecte d'aquesta tesi.

En aquesta segona part de la recerca, referida a l'obra periodística, s'ha de començar per descriure i comparar els aspectes externs de les dues publicacions i establir-ne la datació. Això, d'entrada i malgrat que pugui semblar marginal, ha de proporcionar una informació que, pel que fa a la durada, en el cas de l'«Eco de Euterpe» fins ara restava per resoldre. Cal, a més, establir semblances i diferències en el terreny dels objectius i les finalitats perseguides en cadascuna de les publicacions, de tal manera que aquestes dades permetin fer una lectura contextualitzada i adient dels continguts que s'hi van publicar. A simple vista aquests continguts ja s'aprecia que són heterogenis — pels col·laboradors, pels temes tractats, etc.— però per tenir-ne un ple coneixement i per possibilitar la recerca posterior, s'ha cregut necessari elaborar uns índexs de continguts que facilitin la consulta i que permetin una investigació exhaustiva.

Cal determinar, també, quina era l'estratègia editorial en cada cas i quina era la repercussió de cadascuna de les publicacions. No s'ha d'oblidar que l'«Eco de Euterpe» era el programa de mà per al públic assistent a les actuacions de la societat coral Euterpe de Barcelona, mentre que «El Metrónomo» estava destinat a la totalitat de les societats corals de Catalunya, per a les quals servia de vehicle de contacte i de relació. Al mateix temps, aquesta part de l'estudi ha d'establir quins períodes diferenciats es poden trobar en la progressió de cadascuna de les dues publicacions i ha de posar en relació, si és que existeix, aquests períodes i les diferents etapes de la creació poètica que s'hagin pogut determinar anteriorment.

Un dels aspectes més importants d'aquesta segona part és la identificació, tant a l'«Eco de Euterpe» com a «El Metrónomo» de totes les manifestacions literàries amb la finalitat de fer públic si les obres recollides són de caire estrictament popular, o no, si hi ha relació o influències amb l'obra de Josep Anselm Clavé, si l'obra d'aquest també hi és reproduïda i per què, etc. Tot plegat ha de permetre conèixer quina és la relació que va tenir l'obra poètica de Josep Anselm Clavé i la seva obra periodística i, alhora,

mostrar de quina manera l'«Eco de Euterpe» i «El Metrónomo» van contribuir a l'èxit i la difusió de la seva obra poètica.

Aquests objectius, a més d'ambiciosos, s'ha procurat que siguin engrescadors per als possibles lectors. Esperem que la transcendència dels resultats permeti un coneixement més acurat del panorama literari i periodístic català del segle XIX.

Estructura, materials i mètode

Com ja s'ha dit, el present estudi conté dues parts diferenciades que fan referència a l'obra poètica de Josep Anselm Clavé, la primera, i a la seva obra periodística de caire cultural, la segona. La primera part està formada pel catàleg, per l'edició crítica de l'obra poètica completa del fundador de les societats corals i pel seu estudi preliminar, en el qual es dona resposta a les hipòtesis de recerca i als objectius esmentats anteriorment, i la segona està composta pels estudis que s'han dut a terme sobre les publicacions «Eco de Euterpe» i «El Metrónomo» i els índexs de continguts de cadascuna d'elles.

La metodologia utilitzada en la primera part del treball està totalment subjecta a l'especificitat de l'obra poètica de Clavé. En primer lloc, s'ha hagut de cercar la totalitat de testimonis existents, s'ha verificat la seva autoria i s'ha dut a terme la datació i l'ordenació cronològica dels textos, amb independència del seu ordre de publicació. Això ha permès de reconstruir el catàleg complet de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé, amb alguns buits impossibles de resoldre.

En segon lloc, s'ha preparat l'edició crítica de l'obra poètica completa de Clavé seguint la metodologia pròpia d'aquesta especialitat filològica. Així, després de la identificació de tots els testimonis, s'ha dut a terme la col·locació de tots aquells que s'han considerat pertinents —textos autògrafs i edicions, alguns coneguts i d'altres desconeguts fins ara—, s'ha establert el text sobre el qual s'han fet les esmenes mínimes necessàries —ortogràfiques, gramaticals, etc.—. El resultat, com és propi d'una edició crítica s'ha acompanyat d'un aparat de variants negatiu i d'unes notes que permeten conèixer l'evolució dels textos i la seva difusió.

En tercer lloc, un cop acabada aquesta edició crítica amb l'explicació dels criteris d'edició, s'ha redactat un estudi de tota l'obra completa que ens ocupa, el qual s'ha encapçalat amb un capítol que conté les descripcions i l'anàlisi de totes les fonts

documentals i tots els testimonis, per la seva diversitat i per la complexitat en l'estratègia de difusió i publicació seguida per Clavé. La lectura atenta dels textos poètics i la seva valoració ha determinat l'establiment d'uns períodes diferenciats en funció de canvis més o menys substancials —formals, temàtics, etc.—, a partir dels quals s'ha desenvolupat tot l'estudi.

Com a conseqüència de l'aplicació de la metodologia de treball pròpia dels estudis literaris s'ha procurat buscar el sentit de tots i cadascun dels poemes, amb la seva anàlisi de continguts, i s'ha investigat en quina mesura la poesia de Clavé persegueix els mateixos fins regeneracionistes d'inspiració progressista que ja han estat estudiats i demostrats en altres facetes de la seva trajectòria, com la política o l'associativa. S'ha procurat contextualitzar la poesia de Clavé en la tradició literària catalana, espanyola i europea dels segles XVIII i XIX i s'ha comparat amb altres obres contemporànies. Així s'ha pogut determinar en quina mesura els seus poemes són continuadors d'una tradició neoclàssica o romàntica i, en quins casos aquesta producció artística es decanta cap produccions precedents al realisme literari. També s'ha estudiat l'oscil·lació entre la llengua catalana i la castellana, el pes d'ambdues en el conjunt de la producció poètica claveriana i la relació establerta entre cadascuna d'elles i les diferències en el metre, la forma, l'estil o el tema de les obres, per la qual cosa ha calgut tenir en compte els seus usos retòrics, estilístics i mètrics.

Atesa la importància de l'obra de Josep Anselm Clavé en el terreny musical, s'han estudiat les possibles subordinacions de la poesia a la música i, en definitiva, s'ha procurat establir quina és l'evolució en l'obra poètica al llarg de la seva trajectòria artística.

Finalment, després de tota aquesta tasca de recerca i d'anàlisi filològica s'han redactat unes conclusions en les quals es recullen les tesis relatives al conjunt de l'obra poètica del fundador de les societats corals.

La metodologia utilitzada en la segona part del treball s'ha fonamentat en la pràctica de la recerca i la documentació hemerogràfica aplicades a l'«Eco de Euterpe» i «El Metrónomo», les publicacions periòdiques de caire cultural, fundades i dirigides per Josep Anselm Clavé. Primerament s'ha dut a terme el buidat de tots els continguts — articles, textos literaris, cròniques, etc.— d'ambdues revistes i s'ha abocat tota la informació recollida en una bases de dades digital que ha permès, tot seguit, tractar-les per elaborar els índexs de totes dues publicacions, tant el d'«autors i obres anònimes» com l'«índex complementari» de referències onomàstiques i bibliogràfiques.

Tot seguit s'ha redactat un estudi, tant de l'«Eco de Euterpe» com d'«El Metrónomo», per als quals ha estat imprescindible la lectura, l'estudi de tots els continguts, l'establiment de la seva cronologia i la descripció dels seus aspectes formals. Aquesta anàlisi és la que ha permès, com en el cas de l'obra poètica, detectar les semblances i les diferències internes en cadascuna de les publicacions i, com a conseqüència, determinar la seva evolució general, tot establint una periodització que permeti apreciar els canvis, les tendències, els interessos de cada moment, l'evolució de les principals idees, etc.

En aquests dos estudis s'ha posat una especial atenció a aprofundir en la ideologia —en un sentit ampli, que inclou el pensament literari, el social, el polític, l'empresarial, etc.— que es destil·la dels seus continguts i que, fonamentalment, reflecteix el pensament del director, el qual, tant en el cas de l'«Eco de Euterpe» com en «El Metrónomo», no sempre va ser Josep Anselm Clavé. Malgrat això, però, com que l'ideari claverià és el més evident en totes dues publicacions, també s'ha procurat tenir en compte la seva trajectòria periodística i s'han comparat les idees difoses per Clavé a l'«Eco» i a «El Metrónomo» amb la d'altres treballs publicats per ell mateix, al llarg de la seva vida, en publicacions diverses en les quals també va ser director, com «La Vanguardia» (1868) o «La Fraternidad» (1847-1848), l'«Almanaque Democrático» (1864-1865), «Un Tros de Paper» (1865-1866), «El Cohete» (1868), «La Montaña de Montserrat» (1868) o «El Estado Catalán» (1868-1870), entre alguna altra.

És lògic que, de manera implícita, en l'aplicació d'aquest mètode de recollida exhaustiva de dades i d'anàlisi i comentari dels continguts s'hagi tingut en compte de manera especial l'estudi de tots els articles, comentaris, cartes, notes, etc., de Josep Anselm Clavé a l'«Eco de Euterpe» i «El Metrónomo».* S'ha analitzat el contingut dels seus escrits per tal de classificar-los, destriar els que són de caire musical dels de contingut literari, els referits a les societats corals, els de fonamentació ideològica, etc., i assenyalar-ne, finalment, les idees que se'n desprenen. Alhora, s'ha estudiat les particularitats lingüístiques del projecte periodístic claverià i s'ha determinat la tipologia dels articles i els principals recursos estructurals, estilístics, etc.

* Cal tenir en compte que en el projecte de recerca es plantejava la possibilitat, en primer lloc, d'indexar i estudiar, també, la tercera publicació dirigida i fundada per Josep Anselm Clavé, «La Vanguardia»; i en segon lloc, la voluntat d'adjuntar, com a documents annexos, la relació de les seves obres publicades en la resta de publicacions periòdiques. Tant una cosa com l'altra, la primera pels motius ja esmentats més amunt, i la segona per una simple qüestió evident d'espai, s'han descartat en l'elaboració final de la tesi. No es desestima, però, la possibilitat de recuperar aquests propòsits en treballs futurs.

Les idees que es desprenen d'aquests treballs s'han analitzat i s'han posat en relació amb l'evolució del pensament, de la literatura i del periodisme a la Catalunya, l'Espanya i l'Europa del moment i s'han comparat els articles publicats a l'«Eco de Euterpe» i a «El Metrónomo» per detectar-ne els transvasaments de continguts, i escatir el sentit, el valor i la importància dels treballs escrits per Clavé en el marc del seu projecte cultural i empresarial. Com en l'estudi de la primera part sobre l'obra poètica, s'ha investigat en quina mesura l'obra periodística de Clavé obeeix a estratègies de difusió que es poden considerar modernes a mitjan segle XIX, i de quina manera persegueix els mateixos fins regeneracionistes d'inspiració progressista dels quals s'ha parlat més amunt.

Finalment, per a cadascun dels dos estudis d'aquesta segona part s'han redactat unes altres conclusions referides a la importància de l'obra periodística de Josep Anselm Clavé en el conjunt de tot el seu projecte polític, social i cultural i en el marc del panorama cultural català de l'època.

Com a cloenda de la tesi doctoral s'han redactat unes conclusions generals referides al conjunt de l'obra escrita de Josep Anselm Clavé, tant la poètica com la periodística. Aquestes conclusions generals posen en relació les conclusions parcials a les quals s'ha arribat en cadascuna de les dues parts del treball, les quals refermen la voluntat de regeneració cultural, social i política com a nexa d'unió entre el projecte poètic, el projecte periodístic i el projecte musical del fundador de les societats corals més importants de la història de Catalunya.

**OBRA POÈTICA COMPLETA
DE JOSEP ANSELM CLAVÉ**

ESTUDI

Abreviatures utilitzades

AdR	<i>L'aplec del Remei</i> , de Josep Anselm Clavé
AHFCC	Arxiu Històric de la Federació de Cors de Clavé
ANC	Arxiu Nacional de Catalunya
AOC	Arxiu de l'Orfeó Català
BNC	Biblioteca Nacional de Catalunya
CCP	<i>Canciones y coros populares. Poesías de José Anselmo Clavé.</i> (BNC)
CH	«El cantor de las hermosas»
COC	Impresos de José Anselmo Clavé. <i>Colección completa de sus obras. Recopiladas y publicadas por su hija Àurea Rosa Clavé</i>
CPAM	Catàleg de poesies de Josep Anselm Clavé confeccionat per Apel·les Mestres
CPCC	<i>Catálogo de Piezas Coreadas de José Anselmo Clavé</i> , de l'Asociación Euterpense
CPEE	Catàleg de poesies de Josep Anselm Clavé publicat a l'«Eco de Euterpe»
CPEM	Catàleg de poesies de Josep Anselm Clavé elaborat per Josep Elías de Molins
CPGU	Catàleg de poesies de Josep Anselm Clavé publicat a «Gaceta Universal»
CPJAC	<i>Cantos populares de José Anselmo Clavé, puestos en música por él mismo</i>
CPMANC	Catàleg de poesies manuscrites de Josep Anselm Clavé a l'ANC
CPMAOC	Catàleg de poesies manuscrites de Josep Anselm Clavé a l'AOC
CPVR	Catàleg de poesies de Josep Anselm Clavé elaborat per Eduard Vidal i Valenciano i Josep Roca i Roca
DdB	«Diario de Barcelona»
ECB	<i>El carnaval de Barcelona en 1860</i> , de Josep Anselm Clavé i Josep M. Torres
ECP	El cancionero del pueblo. <i>Colección de cantares españoles. Música y poesía de José Anselmo Clavé.</i>
EdE	«Eco de Euterpe»
EM	«El Metrónomo»
EMPC	<i>El músico-poeta Clavé</i> , de José Subirá

EPOC	<i>Edición Popular de las Obras del Fundador de las Sociedades Corales en España</i>
FdE	<i>Flores de estío</i> , de Josep Anselm Clavé
FMANC	Fons de Manuscrits de Josep Anselm Clavé a l'Arxiu Nacional de Catalunya
FMAOC	Fons de Manuscrits de Josep Anselm Clavé a l'Arxiu de l'Orfeó Català
LV	«La Vanguardia»
MARC	Manuscrit d'Aurea Rosa Clavé (AOC)
OPCJAC	<i>Obra Poètica Completa de Josep Anselm Clavé</i>

S'ha escrit bastant —potser no tant com se mereix— sobre en Clavé músic; potser no s'ha escrit res sobre en Clavé poeta.

Apel·les Mestres

En Clavé, poeta

1. Introducció a l'estudi i l'edició de l'*Obra poètica completa* de Josep Anselm Clavé

La present edició de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé aplega, de manera exhaustiva i en un sol volum, la totalitat dels poemes escrits pel fundador de les societats corals catalanes al llarg de la seva vida. Aquest objectiu inicial parteix de la necessitat peremptòria de desmentir les teories —ja públiques des del moment de la seva mort— que afirmaven que Josep Anselm Clavé només va escriure un total de 161 obres, de les quals tan sols se'n conservaven una norantena. La recerca de tots els testimonis conservats en fons de diversa procedència han permès de determinar que, com a mínim, podem considerar que Clavé va escriure dos-cents vint-i-set poemes, dels quals n'han desaparegut poc més d'una trentena. Calia, doncs, que al costat de l'estudi —també exhaustiu— del naixement de les societats corals a Catalunya dut a terme per Jaume Carbonell i Guberna, i de la recuperació —parcial— de la seva obra musical, es posés ordre de manera sistemàtica i amb rigor acadèmic a la totalitat de poesies escrites per Josep Anselm Clavé. Amb aquest propòsit, doncs, s'ha pretès materialitzar una proposta que ja va ser feta pels seus primers biògrafs, Josep Roca i Roca i Eduard Vidal i Valenciano, només uns mesos després de la seva mort, el 1874:

En la sucinta biografía que trazamos del malogrado maestro, prometimos dar una idea de sus numerosas composiciones; pero este trabajo es tan importante en si y tan limitado el espacio de que podemos disponer, que desde luego abandonamos a personas más competentes un estudio que requeriría un voluminoso libro y nos concretamos a una modesta reseña de las valiosas joyas que nos ha legado.¹

Les diverses biografies de Clavé que es van publicar en el darrer quart del segle XIX i al llarg del segle XX han permès de conèixer la trajectòria vital del fundador de

¹ Eduard Vidal i Valenciano i Josep Roca i Roca, *El tesoro de Clavé*, EdE XVI, 419 (24/09/1874), p. 122.

les societats corals d'obrers. En aquest terreny es va procurar —com a mínim des de Tomàs Caballé i Clos— ser exhaustiu en la mesura del possible, aportar el major nombre de material documental per tal de permetre una fonamentació científica dels arguments, i recollir «*mucho de lo que se dijo*» des del moment de la seva mort ja que s'havia «*publicado desperdigadamente*».² En canvi, com ja deia Apel·les Mestres el 1924 en un treball publicat a la «*Revista Musical Catalana*» —i reproduït en la citació de la capçalera—,³ la poesia claveriana no ha estat tinguda en compte i, de retruc, mai fins ara s'havia plantejat una edició completa que contingués tant la seva obra catalana com castellana.

Aquesta edició de l'*Obra poètica completa* de Josep Anselm Clavé presenta les particularitats pròpies de tot procés de reconstrucció de corpus literaris parcialment desconeguts, dispersos i amb edicions diverses de qualitat molt variable. Per a l'establiment final d'un text fidel a l'original ha calgut tenir en compte moltes fonts d'informació distintes —manuscrites i impreses— i dur a terme una col·lecció de testimonis que permetés, a banda de determinar les lectures més originals, esbrinar la datació i, per tant, establir una cronologia i una ordenació d'aquesta obra completa, tant de la part conservada amb el text íntegre com d'aquella de la qual tan sols se'n coneix el títol o uns versos incomplets.

Abans, però, de procedir a la descripció dels diferents testimonis i a comentar les seves especificitats, cal aclarir que dins del conjunt de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé es poden diferenciar quatre tipus de textos, en funció de la seva procedència:

- a) les obres inèdites que s'han conservat manuscrites,
- b) les obres impreses que van ser publicades dins de la col·lecció «*El cantor de las hermosas*»,
- c) les obres impreses que formen part de les *Flores de estío*, i que estaven destinades a ser cantades en els concerts de la societat coral Euterpe, i
- d) el conjunt de poesies impreses en diferents publicacions i que no formaven part de cap de les dues publicacions anteriors.

És evident que les obres més conegudes i difoses són les incloses dins les edicions de les *Flores de estío*, atès que eren la part textual de les composicions musicals més famoses i més divulgades pel mateix Clavé en les publicacions

² Tomàs Caballé i Clos, *José Anselmo Clavé y su tiempo*, Ed. Freixinet, Barcelona, 1949, p. 375.

³ Apel·les Mestres, *Clavé, poeta*, dins «*Revista Musical Catalana*» XXI, 247 (juliol 1924), pp. 165-172.

periòdiques i no periòdiques que controlava i dirigia. També són aquestes *Flores de estío* —en especial les escrites en llengua catalana— les obres en les quals s’hi ha introduït, amb el temps i les reedicions, més variants i canvis de tot tipus. És per això que en aquesta edició s’ha estimat necessari tenir en compte tots els testimonis significatius que ajudin a l’establiment final del text, després un procés de col·lació tant de les versions manuscrites conservades —tinguin o no edició posterior— com de les versions impreses, en molt diversos formats, des de la segona meitat dels anys quaranta del segle XIX fins ben entrat el segle XX.

S’han considerat «testimonis significatius» tots els exemplars conservats des de 1845 fins a 1902, és a dir, des del primer manuscrit conservat fins a la darrera edició completa de les *Flores de estío* que aporta alguna variant respecte de les edicions anteriors. A més d’aquests testimonis que han recollit de manera total o parcial els versos dels poemes, s’han tingut en compte, per a la disposició cronològica de l’índex i la posterior edició crítica, el que s’ha anomenat «catàlegs» de les obres de Clavé. Aquests catàlegs, dels qual també se’n parlarà a continuació, han completat de manera indiscutible la informació de manuscrits i edicions ja que en molts casos aporten títols de poemes desapareguts o dates d’escriptura que es desconexarien si no fos perquè queden recollides, darrera del títol, en aquests aparentment intrascendents llistats. És per això que s’ha cregut oportú i útil la confecció d’un catàleg complet, previ a l’edició de l’obra poètica pròpiament dita, que visibilitza de forma esquemàtica la totalitat de les composicions, la seva disposició cronològica, els testimonis on es conserva cada poema i els catàlegs parcials que se n’han fet ressò.

1.1. Fonts i testimonis per a l’estudi de l’obra poètica de Josep Anselm Clavé

Abans de començar la descripció i l’estudi dels testimonis que han permès elaborar una nova proposta de catàleg de poesies de Clavé i la seva posterior edició, pot ser útil fer un esment previ a les obres i els autors —tot i que s’hi anirà fent referència al llarg de tot el treball i que es recullen en l’índex— que constitueixen la tradició crítica de l’obra de Clavé i que, en certa manera, han delimitat l’estat de la qüestió en el moment de començar la present recerca.

De forma molt breu i quasi esquemàtica es pot afirmar que la tradició crítica de l’obra de Josep Anselm Clavé es pot dividir en quatre grans moments, cadascun dels

quals es correspon amb un període diferent de l'estudi de les lletres i, en general, de la cultura catalana:

1. Els estudis publicats amb anterioritat a la mort del fundador de les societats corals el 1874. Com a precedent, en els anys seixanta del segle XIX, el mateix Clavé va publicar a «El Metrónomo» un estudi titulat *Las sociedades corales en España. Su fundación.- Su objeto.- Sus progresos.- Su influencia.- Sus triunfos*, en el qual es defensava dels atacs i de la competència dels cors dels germans Tolosa i alhora generava un estat d'opinió que ben aviat va ser complementat pel treball de Mariano Soriano Fuertes *Memoria sobre las sociedades corales en España*. Tant l'un com l'altre se centraven es aspectes organitzatius de les societats corals i detallaven els moments històrics més importants viscuts pels cors. És també d'aquestes dates la publicació, per part de l'Associació Euterpense (CPCC) del primer catàleg imprès amb el títol de les composicions corals.

2. Els articles i els llibres apareguts com a conseqüència de la mort de Clavé. Els primer estudi biogràfic va ser el publicat per Vidal i Valenciano i Roca i Roca entre maig i setembre de 1874 a les pàgines de l'«Eco de Euterpe» sota el títol *José Anselmo Clavé*. Aquest treball aportava dades biogràfiques generals i centrava el seu interès, sobretot, en la tasca de Clavé al capdavant dels cors, i en l'esperit de la seva obra. Com a apèndix a aquests articles, Valenciano i Roca (CPVR) van fer públic un nou llistat de poemes que completava el de l'Associació Euterpense.

El 1876 Apel·les Mestres va publicar el llibre *Clavé, sa vida y sas obras*, la principal novetat del qual era el capítol dedicat al *Judici crític de les obres d'en Clavé*, que complementava les dades biogràfiques, algunes de les quals extretes del treball de Valenciano i Roca, però amb moltes altres derivades del coneixement que Mestres, malgrat la seva joventut, va tenir de Clavé en els darrers anys de la vida d'aquest. Cal destacar que al final del llibret s'hi inclou un *Catàleg de les peces corejades* que Metres va confegir a partir de la consulta dels manuscrits originals.

També després de la mort de Clavé, però abans de final de segle XIX, Celestí Barallat i Climent Cuspinera primer, Josep Yxart després i Josep Rodoreda finalment, es van referir a l'obra de Clavé. Cuspinera a *En Clavé com a músic compositor*, publicat a «La Renaxensa» el 1877, i Rodoreda en el seu discurs amb motiu de la col·locació del retrat de Clavé a la Galeria de Catalans Il·lustres es refereixen en els seus treballs, sobretot, al progrés de les societats corals i a les particularitats i l'evolució del vessant musical de l'obra claveriana. Celestí Barallat va ser el primer que va referir-se a *Lo*

poeta Anselm Clavé, tot centrant la seva mirada en els anys més esplendorosos de la seva obra escrita —*Recorts de 1858 a 1864*—. Yxart, en un dels seus articles escrits a final de la dècada dels vuitanta i recollits en un dels volums de *El año pasado*, va posar en pràctica la seva capacitat analítica i crítica tot aplicant-la al projecte poètico-musical i associatiu de Clavé per acabar conclouent que, juntament amb la restauració dels Jocs Florals i el moviment popular generat per la guerra de l'Àfrica, l'obra del poeta i músic barceloní era un dels tres pilars de la Renaixença cultural de Catalunya.

3. La valoració crítica entre 1900 i els anys trenta, moment de conversió del mite romàntic en mite noucentista. En aquest període, els treballs publicats per Josep Aladern que es recullen en la bibliografia posen de manifest l'interès focalitzat en les obres poètiques catalanes més exitoses, de final dels seixanta i principi dels vuitanta, i evidencien, amb antologies com *Clavé: cançons, poesies i anécdotes*, la manca de rigor a l'hora de reproduir fidelment els textos. Josep Lleonart, amb una nova biografia no va aportar massa coneixements nous per a comprendre millor l'obra de Clavé i es va limitar a refermar el que havien dit els biògrafs anteriors.

Lluís Millet, Francesc Lliurat i Joan Llongueres, des de les pàgines de la «Revista Musical Catalana» van contribuir a l'anàlisi, especialment de l'obra musical, des d'un punt de vista noucentista, amb el consegüent biaix que això pugui provocar en les seves valoracions. I més endavant, Josep Subirà va oferir una mirada més completa i sistemàtica sobre la personalitat de Clavé, la seva música i la seva obra poètica, amb la particularitat que les referències al vessant literari tornaven a reproduir, en el seu cas, els treballs i les opinions d'Apel·les Mestres.

4. L'estudi de l'obra claveriana en la segona meitat del segle XX. Entre els anys trenta i final dels anys quaranta, els estudis sobre l'obra de Josep Anselm Clavé no van donar cap fruit destacat. No va ser fins al 1949 que Tomàs Caballé i Clos va publicar *José Anselmo Clavé y su tiempo, 1824 (21 de abril) - 1874 (24 de febrero)*, llibre en què s'aportaven, com a novetat, dades biogràfiques inèdites i fiables, despreses de la recerca de l'autor. Caballé va defugir els tòpics i va aportar informació referent a la implicació política del fundador de les societats corals, al seu vessant de comediògraf, a la seva influència i llegat moral després de la seva mort, però en el terreny de l'escriptura es va limitar a reproduir el catàleg aparegut a la «Gaceta Universal» (CPGU) i les lletres, sense comentari crític, dels *Destacados corales de Clavé*. Malgrat això, l'obra de Caballé i Clos determina un abans i un després en el grau de professionalitat de les crítiques a les quals ens referim. De la seva vàlua se'n va adonar Domènec Guansé, que

prenent elements de la vida de Clavé que la tradició havia anat transmetent i aprofitant el treball de Caballé, va publicar un llibret que, als anys seixanta i a manca d'altres publicacions, va esdevenir de referència per als interessats en l'obra claveriana. Com es deia, però, Guansé no aportava cap novetat respecte dels estudis anteriors.

A partir dels anys setanta, els treballs de tema claverià com els de Manuel Risques o Pere Artís Benach van cobrir la necessitat de difondre el perfil de Clavé de manera molt popular amb la finalitat de garantir-ne el coneixement públic en un moment en què la vitalitat dels cors i l'admiració pel seu fundador havia davallat considerablement. La nova, i darrera fins avui, biografia escrita per Josep Maria Poblet el 1873 — *Josep Anselm Clavé i la seva època: 1824-1874*— va recollir el testimoni de la feina feta per Caballé i Clos i va enriquir-la amb més dades que es desprenien de l'estudi de manuscrits i de materials paratextuals que es tenien a l'abast en aquell moment. Malgrat això, el treball de Poblet tampoc centra la seva atenció en l'estudi de documents escrits, sinó que tota la seva reflexió gravita a l'entorn, una vegada més, de les vicissituds biogràfiques del protagonista.

Finalment, després de la celebració el 1999 dels actes commemoratius del cent vint-i-cinquè aniversari de la mort de Josep Anselm Clavé, l'interès per la seva biografia sembla que ha anat perdent terreny i s'ha impulsat, gràcies sobretot a la publicació de la tesi doctoral de Jaume Carbonell — *Josep Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya: 1850-1874*— un seguit de treballs acadèmics entre els quals cal comptar els de la professora Aurélie Vialette — *Música popular i sentiment nacional a Catalunya al segle XIX: el projecte social segons Josep Anselm Clavé*— amb una clara orientació sociològica, o aquesta mateixa recerca doctoral titulada *Josep Anselm Clavé i l'escriptura: obra poètica i periodisme cultural. Índexs, edició i estudis* la qual, com ja s'ha dit i com indica el títol, pretén abordar tot el que és relatiu a la producció escrita — literària i periodística— del fundador de les societats coral catalanes.

1.1.1. Els manuscrits de les obres de Josep Anselm Clavé

L'edició de l'*Obra poètica completa* de Josep Anselm Clavé i el seu estudi han tingut en compte, en primer lloc, els documents manuscrits —majoritàriament inèdits— conservats a l'Arxiu Nacional de Catalunya i a l'Arxiu de l'Orfeó Català. El contingut de cadascun d'aquests fons és molt diferent i, gràcies a això, s'ha pogut obtenir informació diversa, tota ella important, per a la reconstrucció i la comprensió del corpus

poètic que ens ocupa. A banda que avui es puguin consultar les obres manuscrites conservades en aquests dos arxius es pot afirmar que fins al moment d'escriure aquestes ratlles no s'ha publicat cap estudi exhaustiu sobre el fons manuscrit de Josep Anselm Clavé tot i que, des de fa uns anys, Aurélie Vialette ha basat part dels seus treballs sobre l'associacionisme claverià i el món obrer⁴ —que resten inèdits— en la lectura de l'epistolari conservat a l'Arxiu Nacional de Catalunya. Atès que tradicionalment els estudiosos de l'obra de Clavé, com Eduard Vidal i Valenciano, Josep Roca i Roca, Apel·les Mestres, Domènec Guansé, José Subirá, Josep Maria Poblet, etc., s'han referit amb major o menor extensió i encert a l'existència de material manuscrit útil per a l'estudi de l'obra claveriana, es fa necessari recomposar aquest seguit de referències per esclarir els dubtes sobre la conservació i la transmissió d'alguns testimonis autògrafs, en especial de les obres primerenques. Només d'aquesta manera es podrà determinar si el temps i les vicissituds patides pels textos manuscrits han llegat de manera completa la producció poètica de Clavé o si, al contrari, aquests testimonis conservats l'escapcen de manera parcial.

Eduard Vidal i Valenciano i Josep Roca i Roca van publicar la primera biografia de Clavé entre els números 408 i 418 de l'«Eco de Euterpe»,⁵ immediatament després de la mort del seu mestre i amic. Acabada aquesta biografia, en les mateixes pàgines de l'«Eco», i amb la intenció d'oferir una breu referència al conjunt de les obres conegudes, van escriure *El tesoro de Clavé*. En aquest breu treball, abans de llistar els títols de les obres de Clavé que els eren conegudes —qüestió de la qual es parlarà al final d'aquest capítol— oferien una reflexió, recollida més amunt, sobre la necessitat d'estudiar-les detingudament i de manera extensa en un «*voluminoso libro*» que fes justícia a la importància de la seva producció poètica. Així, des d'aquell moment immediatament posterior a la mort de Clavé ja es posava en evidència que el conjunt de la seva obra literària tenia una entitat prou important com per dedicar-li un estudi detingut i extens que en aquell moment no estaven en disposició de fer. El temps els va donar la raó, però si bé és cert que admiradors, deixebles i estudiosos molt diversos han dedicat llibres, treballs, conferències i discursos a conèixer i difondre la vida i el projecte social de Clavé més que no la seva obra, en cap cas s'ha aconseguit d'elaborar un estudi complet i extens focalitzat en el conjunt de les seves produccions poètico-

⁴ Aurélie Vialette, *Música popular i sentiment nacional a Catalunya al segle XIX: el projecte social segons Josep Anselm Clavé*, 2009. [Inèdit]

⁵ Eduard Vidal i Valenciano i Josep Roca i Roca, *José Anselmo Clavé*, EdE XVI.

musicals. Si es fa esment d'aquest treball de Vidal i Valenciano i de Roca i Roca és precisament perquè des de ben aviat, en el moment de recollir i fer inventari de les obres del mestre, va començar a circular la idea que gran part de la producció poètica i musical de Clavé s'havia perdut pel fet que ell mateix l'havia considerada de poca qualitat i, per tant, de publicació i conservació innecessària. Aquesta obra de la qual Clavé havia —sempre segons els biògrafs— renunciat es correspon amb l'obra primerenca, de joventut, en part inèdita i escrita majoritàriament en castellà. Segons Vidal i Roca:

Sus obras conocidas ascienden a 161; pero Clavé ha conservado de ellas sólo 90, sepultando las restantes 71 en el olvido, pues si para él tenían preciosa estima, en cuanto marcaban los primeros pasos de su carrera, coloso del nombre que había conquistado, tal vez las juzgó indignas de parangonarlas con las que en sus últimos años le captaron la admiración de nuestro pueblo.⁶

Sense entrar en els detalls d'aquesta catalogació —cosa que es farà més endavant— ja podem dir que les dades aportades per Vidal i Roca es corresponen amb el que després va recollir de manera més completa Apel·les Mestres en l'apèndix de la biografia publicada l'any 1876. Aquest treball responia de manera molt incipient a la crida que els primers biògrafs feien des de les pàgines de l'«Eco de Euterpe», el periòdic-programa que s'oferia als concurrents a les funcions ofertes pel cor d'Euterpe:

Curioso sería no obstante para el que se propusiera de escribir un estudio de este singular artista, que todo se lo debe a si mismo, poder indicar los progresos de su larga carrera, y nada les serviría tanto, sin duda, como esas modestas composiciones, primeras flores de su Estío, si no tan brillantes como las que produjo en sus últimos tiempos, llenas de rica espontaneidad, de fresca inspiración, aurora de sus radiantes triunfos musicales.⁷

El coneixement de l'obra de Clavé i l'amistat que havia existit entre ells dos va permetre a Mestres d'incloure entre els títols de les peces corejades sis obres primerenques, escrites fins al 1850, de les quals «no n'existeix més que'l titol; l'Autor mateix les havia destruhidas».⁸ Aquesta suposada destrucció dels originals manuscrits va perdurar al llarg de tot el procés de mitificació que va iniciar-se en vida de Clavé i que va tenir el seu moment culminant el 1924, en el centenari del seu naixement. No és

⁶ Eduard Vidal i Valenciano i Josep Roca i Roca, *El tesoro de Clavé*, EdE XVI, 419 (24/09/1874), p. 122.

⁷ *Ibid.*

⁸ Apel·les Mestres, *Cavé, sa vida i sas obras*, Establiment tipogràfic de Espasa Germans i Salvat, Barcelona, 1976, p. 61.

estrany, doncs, que fent confiança cega en les paraules d'Apel·les Mestres la majoria dels biògrafs posteriors es referissin a l'obra musical i poètica primerenca de Clavé en els mateixos termes d'obra «perduda» o «destruïda». Des d'aquell moment, la proposta que llançaven des de l'«Eco de Euterpe» Vidal i Valenciano i Roca i Roca per tal d'«indicar los progresos de su larga carrera» tot partint de «esas modestas composiciones» quedava estroncada pel fet que la crítica incipient donava per suposat que Clavé havia destruït aquells poemes, musicats i no musicats, que ja no es recollien en el catàleg de Mestres.

La mitificació de Clavé, l'èxit de les seves composicions amb lletra catalana i la focalització de l'interès popular en les obres escrites a la darrerria de la seva vida va contribuir a un progressiu desinterès per l'obra primerenca i van generar una identificació quasi absoluta entre obra musical i obra poètica. Al mateix temps, i gràcies a la supervivència i al treball de les societats corals, que van dedicar els seus esforços a mantenir vives les obres més conegudes, es va perdre consciència que la producció poètico-musical de Clavé era més extensa que la publicada a les *Flores de estío*. Si a tot això, a més, s'hi suma el fet que alguns estudiosos i biògrafs no consideren en cap moment els poemes de circumstàncies, els que van ser escrits amb la finalitat de no ser cantats, o aquells des quals no s'ha conservat la melodia, es fa encara més evident la necessitat de recórrer a totes les fonts possibles per tal de recuperar la integritat de l'obra escrita.

El 1889, Antoni Elías de Molins publicava el *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX (apuntes y datos)*⁹ en el qual recollia, de nou, el catàleg publicat per Roca i Vidal en les pàgines del número 419 de l'«Eco de Euterpe». En una nota a peu de pàgina Elías de Molins aclareix que «además de las [piezas] que indicamos en este catálogo, escribió el Sr. Clavé otras, que había destruido, y que se conocen por su título y otras que ni el título queda». Per tant, es constata que havien existit manuscrits que s'havien conservat parcialment (només el títol de l'obra) o que havien desaparegut.

En commemorar-se el centenari del naixement de Clavé, el 1924 es van publicar alguns treballs que, en referir-se als textos literaris d'aquest autor, semblaven tenir en compte la necessitat expressada el 1874 de fer recull de tota l'obra poètica. No obstant això, el pas del temps, el desconeixement del destí del fons personal de Clavé i les

⁹ Antoni Elías de Molins, *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX (apuntes y datos) – Tomo I*, Impr. Fidel Giró / Impr. de Calzada, Barcelona, 1889-1895, p. 458.

informacions confuses sobre la destrucció d'obres que van córrer des dels primers temps de la desaparició de Clavé van dificultar aquesta empresa. No és estrany, doncs, que José Subirà, el 1924, repengués la idea que algunes obres s'havien destruït i que la quantitat total prèvia a aquesta destrucció era d'un centenar i mig de peces musicals. Però la novetat del treball *El músico-poeta Clavé (1824-1874)* era que es reconeixia l'existència de peces inèdites:

La pluma de Clavé, jamás ociosa, nos ha legado una producción considerable, porque el poeta-músico produjo varias obras teatrales y algunos libros, colaboró asiduamente en revistas y diarios, fundó las publicaciones periódicas «El Metrófono» y «El Eco de Euterpe» y compuso un centenar i medio largo de piezas musicales, algunas hoy todavía inéditas y varias de ellas destruidas por el mismo autor.¹⁰

Es desconeix si aquesta referència a les obres inèdites pot referir-se només a treballs manuscrits desconeguts o si també s'hi inclouen les lletres de les composicions que es van publicar en plec solts com la col·lecció d'«El cantor de las hermosas». Sigui com sigui, però, es tornava a prendre en consideració i es posava en coneixement dels lectors que restava per publicar i per difondre una part de l'obra de Clavé. És per això que el mateix Subirà explicava de quina manera s'havia transmès l'obra manuscrita i inèdita d'aquella «fase inicial», i en donava un exemple extret de la pròpia experiència:

En sendas copias manuscritas, cincuentenarias con creces, si medimos su antigüedad, han llegado a mis manos dos obras poético-musicales o musicales-poéticas, que muestran al Clavé de aquella fase inicial. Un entusiasta amanuense las copió, dejando deslizar errores, hoy no siempre fáciles de salvar. Quizás fueron segundas, terceras o posteriores copias, porque se hicieron en Sevilla, donde las adquirió, con un lote de música vieja, mi compañero en tareas musicográficas Eduardo M. Torner, quien ha tenido la atención de facilitármelas, por lo que le expreso aquí mi gratitud.¹¹

Aquest manuscrit comprat per Torner i vist per Subirà ha resultat ser introbable, però l'himne i el *juguete andaluz* dels quals es parla —*Abajo los ladrones* i *Toó jué groma*— coincideixen amb les informacions d'altres catàlegs.¹² L'important d'aquest passatge de l'obra de Subirà, a banda que ha permès de conservar algun fragment que altres testimonis no recullen, és que ofereix informació sobre aquell manuscrit que ja

¹⁰ José Subirà, *El músico-poeta Clavé (1824-1874)*, Imp. «Alrededor del mundo», Madrid, 1924, p. 10.

¹¹ *Íd.*, pp. 19-20.

¹² Vegeu el *Catàleg complet d'obres poètiques de Josep Anselm Clavé*, a l'apartat 2.1.

devia ser fruit de la voluntat expressa de recollir, com demanaven Vidal i Roca, els primers poemes, necessaris per comprendre l'evolució literària de Clavé:

[...] para revelar la importancia y trascendencia de su evolución literaria, hemos juzgado indispensable presentar estas muestras de un estilo ajeno a su propio ser, y que se impuso transitoriamente, ya por influjos extraños, ya por caprichos pasajeros, en la producción de sus años juveniles, lo mismo que, según demuestra la historia, se ha impuesto siempre en la de todos los artistas, los grandes y los pequeños, los geniales y los talentuosos.¹³

Anys més tard, Tomàs Caballé i Clos, en el capítol «Catálogo de las obras de Clavé» del llibre *José Anselmo Clavé y su tiempo*¹⁴ no feia referència a cap destrucció d'obres ni tampoc a l'existència d'un fons manuscrit, però sí que recordava la llibreta en la qual Clavé escrivia minuciosament el títol de les seves composicions i esmentava Vidal i Valenciano, Roca i Roca i Apel·les Mestres com a biògrafs interessats a aportar informació sobre la conservació de la totalitat de l'obra coneguda. En referir-se a la catalogació efectuada per Mestres, recorda que «*el maestro llevaba anotados cuidadosamente los títulos en una libreta, figurando en ella ciento una, pues consta que dejó de inscribir ocho. En cuanto a las tres primeras ocurre que sólo se han conservado sus denominaciones*». És clar que Caballé fonamentava en l'obra de Mestres les seves afirmacions, al marge que conegués l'obra d'Elías de Molins o un altre catàleg, del qual es parlarà més endavant, publicat a «La Gaceta Universal». Fos com fos, l'any 1949 es tenia constància de l'existència d'unes obres que no havien quedat recollides ni en les anotacions personals de Clavé, però enlloc es parla ja de la necessitat o la possibilitat de recuperar treballs manuscrits o inèdits.

Ben entrat el segle XX, l'any 1973, Josep Maria Poblet va tornar a referir-se als inicis de la trajectòria del fundador de les societats corals catalanes en el llibre *Josep Anselm Clavé i la seva època (1824-1874)*. Una vegada més s'utilitzava informació biogràfica i referida a l'obra poètico-musical que provenia dels estudis escrits pels ja citats Vidal, Roca, Mestres, Guansé i Caballé. La diferència que s'observa, però, tot i que l'ampliació de la informació és poca respecte a les biografies anteriors, és que Josep Maria Poblet aporta alguna dada més referent a les troballes de material inèdit que, més que complementar el corpus claverià amb obres desconegudes fins llavors, el que aconseguix és de certificar o tenir més elements per justificar l'atribució de determinats poemes a Josep Anselm Clavé. D'entrada, en exposar que les tres primeres obres

¹³ *Íd.*, p. 22.

¹⁴ Tomàs Caballé i Clos, *Op. Cit.*, p. 325.

escrites per a ser cantades per la societat coral La Fraternidad eren *La flor de mayo*, *La fiesta en la aldea* i *El templo de Terpsícore*, no feia altra cosa que repetir per enèsima vegada el que ja havien dit des de bon principi Vidal i Valenciano i Roca i Roca dins de l'«Eco de Euterpe», i Apel·les Mestres en la biografia de 1876, basant-se tots ells en el treball del mateix Clavé *Las sociedades corales en España. Su fundación.- Su objeto.- Sus progresos.- Su influencia.- Sus triunfos*, on es deixava clar que aquelles eren les primeres obres per a ser cantades per la societat coral La Fraternidad però, evidentment, no pas les primeres escrites per ell, com alguns han malentès amb el pas dels anys:

Apenas constituida la PRIMERA SOCIEDAD CORAL DE ESPAÑA, sus individuos se entregaron con ardor al estudio de las piezas coreadas, *La fiesta en la aldea*, *La flor de mayo*, *El templo de Terpsícore*, que compuse ex-profeso y en 14 de agosto de 1850 y en 7 de diciembre del mismo año, hicieron pública manifestación de sus notables adelantos [...].¹⁵

Fins llavors, la informació referent a la conservació de les obres s'havia limitat a esmentar la seva desaparició o el seu recull en alguna publicació. En canvi, Poblet explica quina és la font de les seves informacions, més enllà de la consulta dels estudis previs coneguts. Per això, referint-se a les tres obres que s'esmentaven més amunt dóna notícia de la font que li permet d'assegurar i documentar que aquelles peces havien existit i que eren de Clavé: una llibreta manuscrita en la qual l'autor havia anat anotant tots els títols de les obres escrites:

Les composicions són tan primerenques que, de les dues indicades en primer lloc només se'n coneixen els títols pel fet de figurar a la llista de la llibreta de les seves composicions —de les quals s'han perdut els originals— escrites respectivament el març i l'abril de 1850, sense que tampoc constin al llibre *Flores de estío*.¹⁶

El mateix Poblet, conscient que per a fer un estudi aprofundit de la vida i l'obra de Clavé no n'hi havia prou amb les dades que es desprenien de les obres publicades, va dur a terme una cerca encaminada a trobar la documentació personal del poeta i músic. Aquesta recerca va resultar infructuosa —parcialment— si fem cas de les seves paraules en referir-se a l'epistolari:

Si és evident que donat el caràcter del músic-educador i les seves condicions personals, els amics i companys que tenia, havien de comptar-se per centenars, és sorprenent que, en morir, no es trobés un seu epistolari i si existia, allò cert és que no fou publicat. Ningú no parla de

¹⁵ Josep Anselm Clavé, *Las sociedades corales en España. Su fundación.- Su objeto.- Sus progresos.- Su influencia.- Sus triunfos*, EM I, 8 (01/03/1863), pp. 1-3.

¹⁶ Josep Maria Poblet, *Op. Cit.*, p. 65.

cartes escrites per Clavé, ni tampoc de les que devia rebre. Hi ha un silenci, un mutisme en aquest fet concret. Tampoc nosaltres, en les nostres recerques, no havíem pogut trobar cap lletra, quan, com ploguda del cel, venia a raure a les nostres mans una missiva escrita a un amic, i en vers!, en la qual s'excusa, com veurem, de no poder assistir a una cita que havia estat convinguda.¹⁷

Aquesta carta escrita en vers i datada el 8 de juliol de 1857 que esmenta i reproduïx Poblet es conserva a l'Arxiu de l'Orfeó Català, dins d'una carpeta que conté altres documents personals de Clavé, i s'ha tingut en compte en aquesta edició.¹⁸ Poblet, per tant, dóna la pista de les fonts amb les quals treballava, les quals abastaven des dels treballs del mateix Clavé publicats a l'«Eco de Euterpe» i «El Metrónomo» o les primeres biografies de Clavé fetes pels seus coetanis, fins a les edicions populars de les lletres claverianes, sense passar per alt, com a novetat, el coneixement del fons de manuscrits i de documents conservat a l'Arxiu de l'Orfeó Català. En canvi, la referència a la impossibilitat de trobar l'epistolari de Clavé, mostra clarament el lògic desconeixement de l'altre fons de material, conservat des de fa pocs anys a l'Arxiu Nacional de Catalunya, i que en el moment d'escriure el seu llibre estava en mans privades, com s'explicarà a continuació.

L'edició de l'*Obra poètica completa* de Josep Anselm Clavé, ha tingut en compte, com no podia ser d'altra manera, tot el material manuscrit —en part inèdit fins avui— al qual fan referència els estudiosos suara esmentats, i s'ha incorporat la referència o la seva reproducció, segons si s'ha conservat íntegra o no, de les obres que havien restat desconegudes fins ara i d'aquelles que no es van tenir en compte malgrat formar part d'algun dels fons de material manuscrit consultats. Aquests manuscrits es conserven, com ja s'ha dit, a l'Arxiu de l'Orfeó Català —des d'ara FMAOC (Fons de Manuscrits de l'Orfeó Català / Fons Josep Anselm Clavé)—¹⁹ i a l'Arxiu Nacional de Catalunya —des d'ara FMANC («Fons Personal ANC1-700/Josep Anselm Clavé»)—.

¹⁷ *Íd.*, p. 95.

¹⁸ Vegeu *A mi querido amigo D. Antonio M^a Flores*.

¹⁹ Aquest Fons Josep Anselm Clavé de la Biblioteca de l'Orfeó Català està inventariat però no catalogat, la qual cosa fa que encara no tingui un topogràfic amb el qual se'l pugui identificar.

1.1.2. Els «Fons Josep Anselm Clavé» de l'Arxiu de l'Orfeó Català i de l'Arxiu Nacional de Catalunya

L'Arxiu de l'Orfeó Català és dipositari d'una part del material personal manuscrit de Josep Anselm Clavé, el qual va ser venut per Àurea Rosa Clavé el dia 23 de novembre de 1916 per la quantitat de 2500 pessetes. En aquest mateix fons es conserva el document de:

[...] venda perpetua i irrevocable a l'Orfeó Català de tots els borradors i manuscrits musicals, correspondència i altres papers de pur valor arqueològic, que havia vingut conservant fins ara com apreciades relíquies del seu plorat pare i causant, l'eminent compositor D. Josep Anselm Clavé, relíquies que la otorgant ha considerat que l'Orfeó Català s'ha fet digne en extraordinària manera d'adquirir i conservar per les constants i precioses mostres que està donant de l'altíssim apreci en què té la memòria del gran Mtre. Clavé.

Entre els esborranys i manuscrits musicals s'hi compten, entre d'altres papers, un quadern d'anotacions de Clavé —amb la titulació de *Música*— també trobat i esmentat per Josep Maria Poblet,²⁰ que contenia una *Extensión de los instrumentos de orquesta y Banda militar, con algunas observaciones acerca el modo de escribirlos, y extensión de las voces en el canto*, o un *Estracto de algunos tratados de composición antiguos y modernos, y en particular de los de Reicha y Andreví, aumentado con otros instrumentos poco en uso y varias aclaraciones por José Anselmo Clavé. Barcelona, marzo de 1852*, el qual va permetre de certificar que l'autor de *Les flors de maig* tenia més formació musical del que pensaven alguns detractors i que Josep Rodoreda no inventava res quan afirmava en el discurs llegit en l'acte de col·locació del retrat de Clavé a la Galeria de Catalans Il·lustres, que:

[...] me consta, que con el mismo tiempo que con la práctica llegó a ser Clavé habilísimo guitarrista, estudió sin descanso la armonía y la instrumentación en los métodos de Catel, Reicha, Fetis, Gevaert y Berlioz, que aun figuran en su biblioteca cuidadosamente conservada [...] ²¹

²⁰ Josep Maria Poblet, *Op. Cit.*, p. 181.

²¹ José Rodoreda, *Clavé y su obra. Estudio leído el 30 de mayo de 1897 con motivo de la colocación de su retrato en la Galería de Catalanes Ilustres*, Imprenta y litografía de José Cunill Sala, Barcelona, 1897, p. 27.

La resta dels continguts de la llibreta esmenada els descriu Poblet, sense massa detalls, en el seu estudi²² i no explica que després de les anotacions sobre instruments de música ordenats alfabèticament hi ha un recull de referències a articles publicats en el Brusi —amb la seva data corresponent— sobre les «*Sociedades filarmónicas de Bélgica*», una «*Noticia acerca la ópera francesa*», els «*Precios a que están ajustadas algunas cantatrices*», «*Localidades de los principales teatros de Europa*», «*Personal de la música del rey de Prusia*», «*Operas de Rossini. Catálogos de las canciones con aprensión del año en que las compuso*», entre altres. Clavé també va anotar els noms dels concertistes, els compositors i els mestres que van actuar al llarg de l'any 1853 i 1854 se suposa que a Barcelona, així com el títol, l'autor i la data d'estrena d'òperes i sarsueles d'aquells dos anys. Finalment, darrere d'un llistat de «*Cantantes contemporáneos*» es llegeix: «*En el Brusi del 6 ab. 54 hay otra lista de cantantes de ambos sexos muchos de los cuales no figuran en mis anotaciones*». Com va dir Poblet, «*es tracta [...] d'un volum interessantíssim, inèdit fins avui, que farà obrir els ulls a més de quatre i que demostra com ell era i pretenia d'ésser alguna cosa més que un genial intuïtiu*».²³

Més enllà d'aquestes anotacions a la llibreta, dins de la carpeta de material personal s'hi conserven diversos nomenaments de Clavé com a soci o president honorari de la societat coral Erato de Figueres, el Circo Gerundense i El Mutuo Apoyo de Sant Feliu de Llobregat; el document, de 25 de febrer de 1873, pel qual es nomena Clavé governador civil de Castelló per part del *Presidente del Poder Ejecutivo de la República Española Don Estanislao Figueras*, en el qual s'especifica el sou de 10.000 pessetes anuals; una carta d'Emilio Castelar del 7 d'octubre de 1873, segons la qual «*El Gobierno de la República [...] ha tenido a bien nombrar Delegado especial del Poder Ejecutivo en la provincia de Tarragona a Don José Anselmo Clavé, Diputado a Cortes*»; el cessament oficial de Clavé com a governador, signat per Magín Botey; una felicitació de Nadal del 24 de desembre de 1873 de *El cuerpo de Orden Público* que «*felicit a Sr. Delegado del Poder Ejecutivo y familia*»; una reproducció d'una fotografia dels participants del *Pacto federal de Tortosa de 18 de mayo de 1869*; i una part del document manuscrit on consta el *Reglamento de la Sociedad Coral Euterpe*.

²² Josep Maria Poblet, *Op. Cit.*, p. 182.

²³ *Ibíd.*

També es conserva entre els papers, el contracte privat d'arrendament, per 3000 reals, del Restaurant dels Camps Elisis a D. Joan Serra i Mir.²⁴

Per al present treball, els documents que més ens interessin d'aquest fons són un parell de poemes autògrafs, conservats en fulls solts, dins la caixa de documentació personal, i les partícels·les manuscrites de les composicions de Clavé. Un dels dos poemes és el mateix que reproduïx Poblet i que ja ha estat esmentat més amunt: en un full solt, Clavé es disculpa *A mi querido amigo Antonio Flores* per no poder assistir a una cita que havien concertat prèviament. El segon dels poemes que va restar inèdit i que s'incorpora en aquesta edició és escrit en català, sobre un paper amb segell de la *Empresa de los Jardines de Euterpe*, que porta per títol *Als voluntaris catalans lo dia de sa arribada*.²⁵ Tot i que no està datat es pot suposar que va ser escrit poc abans de l'arribada dels voluntaris de la guerra d'Àfrica, el 10 de maig de 1860.

Cal dir que dins de la carpeta on es conserven tots aquests papers, pel fet d'haver estat guardada per Aurea Rosa Clavé després de la mort del seu pare, s'hi va afegir altre material publicat o escrit amb posterioritat, com un manuscrit de la partitura de *Glòria a Clavé* escrita per Apel·les Mestres; un número especial de «La Aurora. Órgano de la Asociación Euterpense de los Coros de Clavé» de desembre de 1916, en el qual hi ha una breu biografia del poeta i músic i la reproducció del treball *La obra de Clavé juzgada por Don Emilio Castelar*; i un exemplar de «La Publicidad» del 24 de febrer de 1898, aniversari de la mort.

A banda de tot el material esmentat, la part més extensa d'aquest fons de l'Arxiu de l'Orfeó Català és aquella que conté els originals de les partitures i les partícels·les de les composicions musicals de Josep Anselm Clavé, és a dir, allò que el document de venda signat per Aurea Rosa Clavé i el president de l'Orfeó Català, Joaquim Cabot i Rovira, anomenava «*borradors i manuscrits musicals*». Per a aquesta edició ha estat de gran utilitat la consulta minuciosa d'aquestes partitures i partícels·les, no pas des del punt de vista musical —la qual cosa requeriria el treball d'un expert en musicologia— sinó des del punt de vista literari, en tant que aquests manuscrits contenen també les lletres originals de la majoria d'obres. Les partitures, que no són

²⁴ Sense datar, el contracte diu:

D. José Anselmo Cavé pondrá a disposición de José Serra i Mir por todo el tiempo que dure este arriendo, el local destinado a Restaurant en los Campos Eliseos, exceptuando las tres salas bajas de la parte de N.O. que ocupan las oficinas establecidas por D. José de Salamanca, actual propietario de estos jardines, y el piso superior que se reserva para sí dicho director, Sr. Clavé.

²⁵ Vegeu *Als voluntaris catalans...*, CXC.

esmentades per Poblet ni per cap altre biògraf, resten a l'espera d'un estudi multidisciplinari que tingui en compte la globalitat del document. Per a aquesta edició de l'*Obra poètica completa* s'han tingut en compte els originals i els manuscrits autògrafs²⁶ d'aquestes partitures pel fet que moltes d'elles estan datades, signades, numerades i en alguns casos corregides. La relació de les obres conservades a FMAOC es pot consultar en el catàleg complet que s'ha elaborat de les obres de Clavé,²⁷ i la reproducció íntegra del text, amb l'aparat de variants i les notes, s'ha incorporat a aquesta edició crítica.

Finalment, entre els documents d'aquest fons s'hi conserva una part del *Reglamento de la Sociedad coral Euterpe*, manuscrit amb lletra de Clavé sobre un paper amb el segell de la *Dirección de los coros euterpenses*. Es tracta de les primeres pàgines de l'esborrany del reglament, en el qual s'aprecien correccions, i que abasta des de l'Article 1 a l'Article 33. A banda de la importància que pugui tenir per a l'estudi de les societats corals, el seu origen, la seva organització interna i el seu funcionament, el fet que a FMANC també es conservi una còpia manuscrita però en net —no pas l'esborrany— de la part compresa entre l'Article 26 i el 46 d'aquest reglament, exemplifica la diferència existent entre el material conservat a FMAOC i a FMANC. Si en el primer, el gruix més important és, com s'ha intentat explicar, la producció musical, els manuscrits que tenen a veure amb l'estudi de la música i altres documents escadussers, esborranys com el del reglament de la Societat Coral Euterpe i unes poques cartes soltes, a FMANC s'hi conserven els documents personals que conformaven l'epistolari de Clavé i els manuscrits de la seva obra lírica.

Justament en el fons Clavé de FMANC es conserva una carta escrita per ell mateix a la seva família des de Madrid, on va ser deportat l'any 1867, en la qual es pot llegir un paràgraf que evidencia com era aquella biblioteca-despatx de Clavé que Josep Rodoreda havia vist «*cuidadosamente conservada*». Tot sembla indicar, segons aquesta carta del 28 d'agost de 1867,²⁸ que a més de despatx de treball era lloc de lectura i d'estudi ja que Clavé demana a la seva filla Enriqueta: «*Arréglame todos los libros encuadernados por sus dimensiones, y hazme una lista de ellos para enviármela;*

²⁶ En els fons de la Federació dels Cors de Clavé i en els arxius d'algunes societats corals es conserven altres còpies autògrafes que no es poden considerar originals i que, molt probablement Aurea Rosa Clavé o altres persones properes a l'empresa de Clavé, efectuaven per a ser venudes a les esmentades societats, amb dret a execució pública. El material conservat a FMAOC té la particularitat que, en la majoria de casos, conté la llegenda «*Original*», per la qual cosa s'entén que les correccions que puguin introduir són del mateix Clavé i que les versions posteriors divergents ho són respecte d'aquest manuscrit.

²⁷ Vegeu l'apartat 2.1. d'aquesta edició.

²⁸ FMANC 1-700- T-40, p. 3.

procura que no te quede ninguno olvidado, sea de la clase que sea».²⁹ A més, tant a Enriqueta com a Isabel, la seva muller, els demana: «*Tened cuidado con no revolverme los papeles a fin de que yo pueda pedirlos lo que se me ofrezca*». Tot sembla indicar que Clavé era gelós dels seus papers i de la manera com els tenia organitzats.

La unitat d'aquest arxiu personal devia perdurar fins al moment en què Isabel Soler Bosc, la dona de Josep Anselm Clavé, va vendre'n una part al mecenes Rafael Patxot, tal com s'explica en el número 12 del «Butlletí de l'Arxiu Nacional de Catalunya». Aquesta documentació «*fou adquirida pel mecenes Rafael Patxot i Jubert a la vídua de l'artista i conservada per la família Patxot, de primer a Barcelona i després a Suïssa quan es va exiliar*»,³⁰ la qual cosa indica que abans del 29 d'agost de 1898, dia de la mort d'Isabel Soler,³¹ els documents de Clavé van quedar repartits entre el fons conservat per la família i el comprat per Patxot. La resta del fons personal de Clavé va passar, després de la mort de la seva vídua, a mans de la filla Aurea Rosa, la qual va completar el procés de venda a l'Orfeó Català, el mes de novembre de 1916:

[...] hauria volgut fer aqueix traspàs com a acte de pura i absoluta llibertat, en mostra de l'agrahiment que li inspira la conducta generosa de l'Orfeó Català, més la situació econòmica en que's troba la obliga a acceptar el preu que l'Orfeó Català ha pogut oferir-li, demostrant altre volta son esperit de generositat.³²

Així com es desconeix el motiu de la venda de l'epistolari i els documents de Clavé per part de la seva dona, tot sembla indicar que les dificultats econòmiques patides per Aurea Rosa Clavé, ja vídua en aquella data, van propiciar la venda de la part de l'arxiu que havia conservat des de la mort del seu pare. D'aquesta manera els documents personals van quedar repartits en dos lots venuts, l'un a l'Orfeó Català i l'altre al mecenes Rafael Patxot. Sobre la biblioteca personal de Clavé es desconeix si es va desmembrar, si es va perdre o si encara resta en mans privades. El fet que a FMAOC es conservin manuscrits musicals escrits des de l'inici de la carrera artística de Clavé fins a la seva mort, i que a FMANC s'hi trobin cartes i poemes manuscrits que també abasten des de la seva joventut fins al final de la seva vida, sembla demostrar que

²⁹ Aquesta llista s'ha perdut i tampoc es té coneixement de la conservació de la biblioteca personal, la qual cosa hauria permès de saber amb precisió quines eren les lectures que Clavé hauria pogut fer.

³⁰ *El Fons Josep Anselm Clavé a l'ANC*, «Butlletí de l'Arxiu Nacional de Catalunya», núm. 12, octubre 2005, p. 7; i a <http://cultura.gencat.net/anc/butlleti/hemeroteca/docs/Anc12.pdf>.

³¹ La data de la mort d'Isabel Soler Bosc es coneix gràcies a la recerca d'Antoni Fuentes, el qual explica el resultat del seu treball a *Sant Just Desvern i Josep Anselm Clavé*, «L'Aurora. Federació dels cors de Clavé», segona època, num. 50, setembre 2006.

³² FMAOC / Certificació notarial de compravenda signada per Aurea Rosa Clavé, Joaquim Cabot i Rovira, president de l'Orfeó Català i el notari Ricardo Permanyer i Ayats.

la unió dels dos fons conformarien, al marge del fons bibliogràfic, la totalitat de l'arxiu conservat per la família del músic i poeta.

La documentació que integra aquesta segona part del fons claverià va ser donada per Rafel Carreras Patxot, nét i marmessor de Rafael Patxot i Jubert, a l'ANC per tal que fos conservat i estigués obert a la consulta en territori català. Amb el nom de «Fons Personal Josep Anselm Clavé» el mes de juliol de 2005 van quedar dipositats en aquesta institució tres volums luxosament relligats que contenen la totalitat del fons adquirit pel mecenes en algun moment del darrer terç del segle XIX. Des del moment de la donació i durant anys, les diverses tasques de catalogació que s'han dut a terme han impedit la seva consulta però ara es pot confirmar «*la importància que té per a Catalunya i per a la nostra institució la recuperació d'aquests documents, desconeguts per a molts estudiosos del personatge i que revelen aspectes diversos de la seva personalitat polifacètica*». ³³ És innegable la importància d'aquests documents, que es creien perduts, per la quantitat d'informació privilegiada que posen a disposició per a aquest estudi i per als que es duguin a terme en un futur. En la present edició, malgrat que es focalitzi la recerca en l'obra de creació literària manuscrita i/o desconeguda fins ara —uns 27 poemes— també s'ha tingut en compte tot el material que aporta, de manera indirecta, informació sobre part o sobre el conjunt de la creació poètica de Clavé, com són les seves cartes. Segons la catalogació efectuada per l'Arxiu Nacional, la relació dels documents catalogats és la següent: ³⁴

Volum I

Correspondència familiar de Josep Anselm Clavé: 145 cartes i un document annex (1852-1873).

Volum II

Correspondència particular A-Z: 144 cartes (1854-1873).

Correspondència d'Antoni Clavé: 14 cartes (1857-1873).

Correspondència de Francesc Clavé: 15 cartes (1854-1876).

Correspondència d'Enriqueta Clavé: 1 carta (1865).

Correspondència de la vídua de Josep Anselm Clavé: 2 cartes (1876-1877).

Correspondència d'Aurea Clavé: 1 carta (1887).

Correspondència i documents diversos: 6 documents (1855-1871).

Poesies vàries: 8 documents (1861-1875).

Volum III

Obra lírica: 24 documents (1845-1858).

³³ *El Fons Josep Anselm Clavé a l'ANC, Op. Cit.*, p. 7.

³⁴ *Ibíd.*

Documents sobre els Cors de Clavé: 18 documents (1853-1887).

Documents polítics: 54 documents (1856-1888).

Documents privats: 4 documents (1864-1874)

L'obra de creació conservada en aquest fons permet conèixer amb precisió quina va ser la producció poètica de Josep Anselm Clavé en la segona meitat dels anys quaranta i, de retruc, corregir dubtes i errors de datació, tant d'aspectes biogràfics com relatius a l'escriptura dels textos. Els vint-i-set poemes manuscrits de FMANC, tots ells en llengua castellana, estan signats i datats, des de març de 1845 el primer, fins a desembre de 1857, l'últim. La majoria, però, són d'abans de final de 1851 i més de la meitat són poemes dedicats, amb motiu d'aniversaris, defuncions, etc., o escrits per encàrrec per felicitar les festes de Nadal.

La disposició pública d'aquest fons ha fet possible de certificar que els poemes, les cançons, les balades, etc., que van aparèixer signades amb les inicials J.A.C. a «El cantor de las hermosas. Trovas de amor dedicadas al bello sexo por unos aficionados» són de Clavé, ja que d'aquests 27 poemes de FMANC, n'hi ha quatre que també van publicar-se amb aquesta signatura a la col·lecció de plec solts: *Inspiración*, *Mi amor*, *A Blanca* i *La ausencia*. En els títols dels quatre poemes, però, hi ha variacions més o menys significatives entre la versió autògrafa i la publicada a «El cantor de las hermosas»: el que a CH és titulat *Inspiración*, el manuscrit el titula *A mi lira*; l'autògraf de *Mi amor*, que conté una primera part titulada *Mi infancia*, es conserva parcialment a FMANC amb el títol *Recuerdos de mi infancia*; *A Blanca* era, en la versió inicial manuscrita *¡A ella...!*; i *La ausencia* va mantenir el mateix títol si bé cal destacar que en el manuscrit s'hi va afegir el subtítol *Mi primer amor*. A més, en cap dels poemes publicats en la col·lecció de plec solts apareix la datació, mentre que els manuscrits estan escrupolosament datats, com quasi tot el que Clavé produïa. Això fa que es pugui detallar quins són els primers poemes escrits i conservats, que es tinguin més dades sobre la biografia de Clavé —tantes vegades mitificada—, i que es puguin sostenir les tesis que descarten altres poemes de la mateixa època com a propis de Clavé.³⁵

³⁵ Els detalls s'expliquen en l'anàlisi del contingut dels poemes.

1.1.3. Els manuscrits de l'Arxiu Històric de la Federació de Cors de Clavé i altres versions manuscrites tardanes

A banda dels documents personals de Josep Anselm Clavé que la seva dona, primer, i la seva filla, després, van vendre a Rafael Patxot i a l'Arxiu de l'Orfeó Català respectivament, l'Arxiu Històric de la Federació dels Cors de Clavé ha conservat les caixes amb algunes còpies manuscrites de les peces que eren cantades per les societats corals federades. Aquesta col·lecció de manuscrits, amb les partitures i les partícels per a les diferents veus del cor, no recull la totalitat de les obres escrites amb lletra i música de Josep Anselm Clavé i, en cap cas, amplia o completa la col·lecció de manuscrits, la majoria originals, que es conserven a l'Arxiu de l'Orfeó Català. Cal, doncs, deixar-ne constància, però per a l'edició de l'*Obra poètica completa* de Josep Anselm Clavé els testimonis d'AHFCC no són significatius i no s'han tingut en compte. Cap de les variants que hi ha en aquestes partitures i partícels no aporten res que no quedi recollit ja en la col·lació de la resta de manuscrits i impressions.

També cal esmenar l'existència d'una *Col·lecció d'obres de Josep Anselm Clavé* que és manuscrita i que es conserva a la Biblioteca de Catalunya.³⁶ Es tracta d'un recull no datat que conté *Las bellas de la costa*, *La pastorcilla*, *¡Ay, qué risa*, *Honra a los bravos*, *La gratitud*, *¡Gloria a España!*, *Una orgía* i *Una zambra en Alfarache*. Excepte el manuscrit de *¡Gloria a España!*, que només conté la part musical, la resta aporten música i lletra, però tampoc s'han tingut en compte aquests manuscrits atès que tot indica —el paper, la cal·ligrafia, etc.— que són molt posteriors als altres conservats a FMANC i FMAOC i, per tant, les variants que poden aportar no són significatives enmig de tots els altres testimonis col·lacionats. Com a curiositat, però, cal explicar que darrere *Las bellas de la costa* es recull el manuscrit i la lletra d'unes *Caramelles*, però s'indica: «*compuesto por Ignacio Maymó*». Es podria confondre amb una de les obres de Clavé que porta el mateix títol però l'estil, la manca de fluïdesa i la irregularitat mètrica de la part escrita no deixen marge per al dubte.

³⁶ Es tracta del recull que pertany a la «Col·lecció Anselm Clavé» i que està identificat amb el topogràfic M 3681.

1.1.4. Les primeres edicions: els plec solts i la col·lecció d'«El cantor de las hermosas»

Una altra de les fonts utilitzades en l'elaboració d'aquesta edició han estat les col·leccions de plec solts que recullen romanços, balades, cançons, estudiantines, etc., i que són el primer lloc de publicació impresa de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé. Des de la primera de les biografies de Clavé publicades —la de Vidal i Valenciano i Roca i Roca, el 1874 dins del mateix «Eco de Euterpe»— ja es parla dels poemes apareguts en les pàgines d'«El cantor de las hermosas. Trovas de amor dedicadas al bello sexo por unos aficionados». En aquest treball biogràfic es posa de manifest que aquesta col·lecció va ser creada pel mateix Clavé, la qual cosa s'adiu del tot amb el seu caràcter emprenedor, capaç d'idear les plataformes de difusió necessàries en cas que aquestes no existissin o estiguessin orientades a uns objectius diferents als seus. Clavé, després de comprovar l'èxit obtingut per La Aurora en el carnestoltes de 1846, va fixar-se «*en aquellos cantos tan en boga entre las gentes del pueblo*» i va intentar «*lo que se creía un imposible... su reforma*». Aquells «*inmundos cafetines, guarida de meretrices y tahures, que con el infame cebo de lascivos cantares sabían atraer a los incautos hacia un insondable abismo de degradación y de miseria*»³⁷ van mostrar clarament a Clavé on era que calia incidir per regenerar i reformar l'oci dels treballadors barcelonins de mitjan segle XIX. Si es té en compte que les cançons popularitzades entre els assistents a aquests locals³⁸ acabaven essent difoses també per escrit en plec solts i en fulls volanders que es podien comprar pels carrers de l'atapeïda Barcelona, s'entendrà que Clavé prengué la iniciativa de publicar, sota la seva direcció i a imitació d'aquells romanços de contingut degradant, la col·lecció «El cantor de las hermosas» amb la intenció de convertir-se en el seu competidor. Prova d'aquesta intenció inicial, més enllà de la mitificació posterior dels orígens dels cors, ja la donaven Vidal i Valenciano i Roca i Roca en el seu treball titulat *José Anselmo Clavé*, on posaven de manifest les dades que coneixien pel fet de ser amics i deixebles del fundador de les societats corals. Segons ells, una vegada evidenciada la possibilitat de substituir els cants grollers en el

³⁷ Josep Anselm Clavé, *Las sociedades corales en España. Su fundación.- Su objeto.- Sus progresos.- Su influencia.- Sus triunfos. I.*, EdE IX, 348 (12/08/1867), p. 90.

³⁸ Josep Maria Poblet, *Op. Cit.*, p. 34, és del parer que les tavernes no eren només lloc de perdició, «*cal pensar que llavors també s'anava a aquests locals perquè [...] en matèria de divertiments o d'expansió, no hi havia mot a triar*» i, per tant, «*es comprèn que tavernes i cafetins esdevinguessin durant molts anys llocs de reunió per a la classe treballadora*».

seu mateix «temple», i després de rebre l'aprovació dels treballadors que freqüentaven els cafès i les tavernes, tot imitant les formes dels romanços de cec va començar a publicar «El cantor de las hermosas»:

Con sus composiciones desbancó pronto la inmunda música de café, usada hasta entonces. Introducidas en el único sitio de solaz que le era permitido al trabajador, pronto adquirieron una acogida simpática y espontánea, y aprendidas fácilmente de oído, eran repetidas por los obreros en las horas de trabajo.

Clavé trató de desviar también la afición que tenía el vulgo hacia los asquerosos romances de ciego, que relatando escenas criminales o chabacanos y absurdos incidentes, le encebaban en el mal gusto y endurecían sus sentimientos. Adoptando, pues, la misma forma e iguales condiciones que dichos romances, publicó con extraordinario éxito gran número de hojas con el título d'«El cantor de las hermosas».³⁹

Aquell gran èxit i l'interès creixent per part dels treballadors que començaven a cantar aquelles peces amb normalitat va desencadenar, temps més tard, la fundació de la primera societat coral.

Apel·les Mestres també feia referència, en parlar el 1876 de l'obra primerenca de Clavé, als poemes publicats dins d'«El cantor de las hermosas», tot i que en el catàleg elaborat pel mateix biògraf s'inclouen només parcialment alguns dels títols apareguts dins d'aquesta col·lecció de plec solts:

[...] dongué la estocada de mort a tota aquella odiosa caterva de coblas y boleros, publicant en forma de *romansos* cançons per una ó més veus, qu'obtingueren per part del poble una acullida altament favorable.⁴⁰

Per la seva naturalesa, aquest tipus de publicacions de canya i cordill es conserven —si s'arriben a conservar—, en la majoria de casos, de manera dispersa i incompleta. En el cas de l'edició de les obres de Clavé el testimoni del mateix Apel·les Mestres demostra la dificultat de resseguir l'existència de determinades obres en la seva tradició impresa ja que, com es demostra en el catàleg que s'ha pogut conformar després de la *collatio* de testimonis, ni el mateix Mestres tenia coneixement de tot el que Clavé havia publicat a «El cantor de las hermosas» i que podia ser susceptible d'aparèixer al seu catàleg de peces corejades; per exemple, el cor titulat *El canaval*, de febrer de 1846, o l'himne corejat *A mi amada*, de juny de 1847. Cap d'aquestes dues peces, publicades

³⁹ Eduard Vidal i Valenciano i Josep Roca i Roca, *José Anselmo Clavé. IV*, EdE XVI, 410 (25/05/1874), p. 86.

⁴⁰ Apel·les Mestres, *Op. Cit.*, p. 14.

en els números 13 i 14, respectivament, d'«El cantor de las hermosas» no va ser tinguda en compte per Mestres, com tampoc les anteriors a juliol de 1847, que no eren poemes per a ser corejats; com per exemple les cançons a duo: *A Elvira* i *A Baco*, de gener de 1846 i febrer de 1847. De fet, en la nota 3 del llibre esmentat aclareix:

Impossible es fixar lo total de cançons d'En Clavé encabidas en EL CANTOR DE LAS HERMOSAS. Nos concretarem a dir que el primer número conté tres cançonetes sense la música, tituladas A UNA INGRATA, LA PALABRA DE AMOR y LA LUZ DE LA LUNA.

Tots els biògrafs esmenten la publicació dels versos de Clavé en aquells plec que aparegueren a Barcelona a imitació dels romanços de cec, però són Tomàs Caballé i Clos,⁴¹ Josep Maria Poblet⁴² i més recentment Jaume Carbonell⁴³ els únics que demostren haver treballat amb el material conservat a arxius i biblioteques i els que, a diferència de Leonart i Guansé, aporten informació relativa als números apareguts, l'editor, la datació, etc. Per a aquesta edició s'han utilitzat les dues col·leccions més extenses, de les quals parla també Carbonell en el seu llibre: la conservada a la Biblioteca Pública Arús —amb topogràfic R. 16932—⁴⁴ i la de la Biblioteca Nacional de Catalunya —identificada com a Ro. 2941—, que són les dues úniques que existeixen en els fons de reserva de les biblioteques catalanes, completa la primera i amb la mancança del primer i darrer número la de la BNC.⁴⁵ També s'han consultat altres

⁴¹ Tomàs Caballé i Clos, *Op. Cit.*, p. 37:

¿Qué era *El cantor de las hermosas*? Una publicación que salía a luz periódicamente, pero no a plazos fijos señalados, destinados a las clases más populares, de apariencia exterior análoga a los llamados vulgarmente *romanços*, ediada por Antonio Bosch, establecido en los bajos de una casa de la hoy desaparecida calle del Bou de la Plaza Nueva, una de las últimas, a mano izquierda entrando por la citada plaza. Tales cuadernos obtuvieron en aquel tiempo favor casi fabuloso.

⁴² Josep Maria Poblet, *Op. Cit.*, p. 40:

Hem repassat la col·lecció dels fascicles fins el número 50 —hom ignora si en sortiren més [...]

⁴³ Jaume Carbonell i Guberna, *Op. Cit.*, p. 80-84.

⁴⁴ La col·lecció enquadernada de la Biblioteca Arús conté una portadella en la qual es pot llegir: «El cantor de las hermosas. Trovas de amor dedicadas al bello sexo por J. Anselmo Clavé», la qual cosa indica que la col·lecció devia ser creada, pensada o dirigida per ell, al marge que hi apareguessin altres autors.

⁴⁵ *Íd.*, p. 81 (nota):

La col·lecció completa que hi ha a la Biblioteca Arús de Barcelona forma un volum relligat força ben conservat que conté els números de la publicació des de l'1 fins al 52. La que conserva la Reserva de la BCN no és del tot completa, contrariament al que s'havia dit sempre. Comprèn els números del 2 al 51; hi manquen, doncs, el número 1 i el 52.

La veritat, però, és que en el mateix fons de reserva es poden consultar els exemplars dels dos números que esmenta Carbonell, però no relligats en el volum sinó solts. De totes maners, el catàleg de la BCN continua recollint que el número 1 i el 52 formen part del volum Ro. 2941 —en edició de 1861 a la «Imp. de Narciso Ramírez» el primer, i de 1880 a «Tip. Española» el segon—, la qual cosa fa sospitar que aquests números podrien haver desaparegut amb la substracció continuada de material claverià que van patir les biblioteques catalanes durant la dècada dels noranta i els primers anys dos mil.

números no relligats en els volums esmentats per tal de determinar en quina impremta es van tirar cadascuna de les edicions de la col·lecció.

Antoni Palau i Dulcet en el seu *Manual del librero hispano-americano* parla d'una seixantena de números però no indica ni el lloc d'edició ni l'any, la qual cosa ha fet impossible una cerca que permeti verificar-ho.⁴⁶ El que sí s'ha pogut comprovar és que l'editor va ser Antonio Bosch, el qual devia obtenir una guany considerable per cadascuna de les moltes reimpressions que es van fer de l'exitosa col·lecció que, com s'indica en els peus d'impremta finals de cada número, es venia «*en casa de Antonio Bosch, calle del Bou de la Plaza Nueva, núm. 13*». S'han pogut localitzar fins a tretze impressors diferents de CH, tot i que no es possible de saber quants números va arribar a tirar cadascuna de les imprentes, les quals treballaven sempre sota la direcció de l'editor Antoni Bosch. De la data d'aparició d'aquests diferents tiratges se'n parlarà més avall, però fins al 1887, sempre segons les dates d'impressió consignades en els mateixos plec solts, es van anar fent reimpressions de números diversos d'«El cantor de las hermosas»: Imp. de Vilaregut i C^a, Imp. de La Publicidad, Imp. de Joaquín Bosch, Imp. de Ignacio Estivill, Imp. de A. Bosch i C^a, Imp. de Narciso Ramírez i C^a, Imprenta de Jacinto Sánchez, Imp. de Roberto Torres, Imp. de T. Gaspar, Imprenta de los hijos de Doménech, Imp. de L. Obradors y P. Sulé, Imp. de Bertrán y Altés, i Tipografía Espanyola.

El fet que els plec solts fossin sempre un full plegat, com el seu nom indica, amb text a les quatre pàgines, permetia que els diferents impressors poguessin numerar cadascun dels números de manera invariable. Això i el fet que cadascuna de les obres estava també numerada dins de la sèrie de 206 poemes que formaven la col·lecció, permetia de relligar de manera contínua cadascun dels exemplars, independentment de l'impressor, com és el cas dels volums conservats a la Biblioteca Arús i a la Biblioteca de Catalunya. Malgrat la diversitat de procedències, i tenint en compte que aquesta doble numeració —la de cada plec i la dels poemes— permet de reconstruir la unitat de la col·lecció, en aquesta edició s'ha optat per emprar l'abreviatura CH per al conjunt de números —independentment de l'impressor— d'«El cantor de las hermosas. Trovas de amor dedicadas al bello sexo por unos aficionados»

⁴⁶ Antoni Palau i Dulcet, *Manual del librero hispano-americano: bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos*, Librería Anticuaria, Barcelona, 1923-1927, III, p. 122.

Tots i cadascun dels números de CH estan encapçalats per un gravat al boix l'autoria del qual, majoritàriament, és de Miquel Cabanach. Aquest boix inicial, de marcat estil romàntic, recull gràficament el contingut de la primera de les peces i en alguns casos, a l'interior del plec, apareixen altres xilografies de mida menor referides a la resta de balades, cançons, etc., que conformen la totalitat de la publicació. Sobre les xilografies de Cabanach, que com s'ha dit eren les més nombroses si es compara amb altres de Josep Noguera, Miquel Quesada o Ramon Puiggarí,⁴⁷ Francesc Fontbona diu que van divulgar:

entre el públic més popular les imatges misterioses del Romanticisme ja convencional: trobadors armats d'espasa i lira, castells foscos, nits de lluna, cementiris, enamorats, guerrers amb armadura, gitanos, escenes folklòriques... que contribuïren decisivament que aquesta temàtica, que entre els intel·lectuals començava a perdre força a favor de concepcions més realistes de l'expressió artística, arrelés entre el poble i esdevingués una iconografia plenament assimilada en tots els estaments.⁴⁸

D'aquesta manera, amb l'aliança amb els xilògrafs més reconeguts del moment, s'aconseguia fer front a la literatura de canya i cordill més xarona però amb la seva mateixa combinació d'imatge i text, amb la diferència que, a més, s'iniciava aquella tasca regeneradora que pretenia —amb totes les limitacions que permetia la poca formació de la majoria dels ciutadans barcelonins del moment— oferir un referent estètic mínimament comú, el romàntic, que ja era acceptat pels intel·lectuals de l'època.

Els autors que publicaven a «El cantor de las hermosas» basaven la seva producció en el romanticisme sentimental més popular i acompanyaven Josep Anselm Clavé tot formant una nombrosa nòmina de poetes que escrivien en llengua castellana i en molt poques ocasions en català. En la majoria de casos signaven els poemes amb les inicials de nom i cognom o bé amb la inicial del nom i el cognom complet, de tal manera que es poden distingir, a més de Clavé, A. Columbrí, A. Dimas, Francesc d'Assís Altimira, A. Faura, Eduardo Sala, Isidro Ferrer, F. L. Manrique, J. Bergaño, Salvador Sanjust, entre d'altres. Malgrat això hi ha una bona colla de peces de les quals és impossible determinar l'autoria pel fet d'anar signades només amb unes inicials, reals o fictícies, del nom i el cognom, i de no coincidir amb cap altre dels noms complets

⁴⁷ Vegeu Jaume Carbonell, *Op. Cit.*, p. 83 i Francesc Fontbona, *La xilografia a Catalunya entre 1800 i 1923*, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1992.

⁴⁸ Francesc Fontbona, *Op. Cit.*, p. 75.

apareguts en la publicació.⁴⁹ En el cas de les obres de Clavé, la signatura és J. A. C., excepte en *La barcarola* publicada en el número 30, on apareix la signatura J. A. Clavé, i en el número 24, on la *Estudiantina* de Clavé està signada per J. A. Es pot certificar que Clavé signava J. A. C. les seves obres més primerenques perquè en reedicions posteriors, com les aparegudes, per exemple, a l'«Eco de Euterpe», a les *Flores de estío*, o en els diversos catàlegs dels quals es parlarà més endavant, s'hi inclou ja amb el nom complet algun dels poemes que anys abans portaven les inicials com a únic identificador de l'autor.

Josep Maria Poblet diu en el seu estudi que a «El cantor de las hermosas» hi «figuren 33 composicions del llavors lletraferit, totes, però, firmades amb les lletres J. A. C.»⁵⁰ i Jaume Carbonell afirma que l'«anàlisi detallada de la col·lecció ens indica que Clavé signà unes quaranta-tres peces. És molt probable que unes altres sense signatura fossin també de la seva autoria»⁵¹ però la veritat és que tan sols es pot certificar amb total seguretat que dins d'«El cantor de las hermosas» Clavé hi va publicar trenta-sis poemes, inclosos sobretot entre es números 1 i 30, amb altres aparicions esporàdiques en el 42 i el 50. Aquesta diferència en el recompte pot ser ocasionada pel fet que Carbonell considerés com a obres de Clavé les set que van aparèixer signades com a A. C. i com a J. C.: *Un desenganyo* i *La vigília de Nadal* d'A. C., en els números 7 i 11 respectivament; *La barcarola*, de J. C., en el número 20; *Flor querida* i *Las hermosas en el baile*, d'A. C., en els números 27 i 39; i *Flor de las flores* i *Camarellas* [sic] *dedicadas a La niña de los cabellos de oro*, de J. C., en els números 47 i 51. D'aquests poemes s'han pogut recollir un parell d'evidències que fan sospitar que l'autoria era d'un altre dels *aficionados* que participava de la publicació d'aquelles composicions tan populars: la primera és que en algun dels números en els quals apareix la signatura A. C. o J. C. també hi ha altres poemes —aquests de Clavé amb tota certesa— signats J. A. C., i si es té en compte que no hi ha cap raó temàtica aparent per diferenciar o voler ocultar l'autoria d'una obra respecte de l'altra, la lògica fa pensar que estem parlant d'escriptors diferents;⁵² i la segona és que en el número 39, en una nota final i després de l'americana corejada *La jíbara*, signada P. del C., i de la

⁴⁹ Entre aquestes inicials hi ha, per exemple, B. C., J. A. y M., R. B., F. B., J. A. G., F. T., J. M. S., entre d'altres.

⁵⁰ *Op. Cit.*, p. 40.

⁵¹ *Op. Cit.*, p. 82.

⁵² En el número 7 de CH, *Un desengaño* de A. C. coincideix amb *Tu mirada* de J. A. C.; en el número 11, *La vigília de Nadal* de A. C. acompanya *La Natividad del Señor* de Clavé; i en el número 20, *La barcarola* de J. C. es publica al costat de *La existencia* i *La estudiantina* de J. A. C.

contradansa corejada *Las hermosas en el baile*, d'A. C., es pot llegir «*Las dos piezas coreadas [...] se hallarán en música arregladas para grande y pequeña orquesta, en casa el director Francisco de Asís Altimira, calle de Roca, núm. 3, Barcelona*». Això no vol dir que el text de les dues peces fos de Francesc d'A. Altimira, però si ell va escriure'n la música resultaria estrany pensar que *Las hermosas en el baile* —d'A. C.— estigués escrita per Clavé i musicada per algú altre. Més encara si es té constància d'una pràctica similar però a l'inrevés: Clavé musicava poemes d'altri, com es demostra a *El chufero*,⁵³ signada B. C. i on es fa constar: Música J. A. C.

Descartada, doncs l'autoria de Clavé dels poemes signats amb les inicials A. C. i J. C., cal aclarir que en el número 24 d'«El cantor de las hermosas» apareix una *Estudiantina* signada per J. A. Aquestes inicials, que no tornen a aparèixer en tota la col·lecció, sí que corresponen a Josep Anselm Clavé i segurament es deuen a un error que es va anar repetint al llarg de les reimpressions que es van fer del plec.⁵⁴ Ho demostra el fet que aquesta mateixa estudiantina es va publicar amb el títol *La flor de las tunas* dins del número 2 de «Cantos populares de José Anselmo Clavé», editat per Antonio Bosch i aparegut a Barcelona el 1858, i també es va incloure en el catàleg manuscrit de Clavé (CPMAOC) i en els catàlegs publicats per «La Gaceta Universal» (CPGU) i per Apelles Mestres (CPAM).

També és cert que Josep Anselm Clavé podria haver escrit altres poemes anònims però és del tot impossible de determinar quins, atès que no es recullen en cap dels catàlegs d'obres i que no hi ha cap característica estilística ni temàtica que permeti de diferenciar-ne l'autoria. La pràctica de signar els poemes amb les inicials del nom i el primer cognom va desaparèixer després de la publicació d'«El cantor de las hermosas», i tot el que va publicar Clavé amb posterioritat va ser signat amb el nom complet. En una carta enviada l'estiu de 1866 a la seva filla Enriqueta Clavé semblava haver canviat ja la seva concepció dels documents signats amb inicials i li recomanava que escrigués nom, o nom i cognom —segons la proximitat amb el destinatari—, si no volia que semblés que tenia alguna cosa a amagar darrere de l'anonimat:

[...] Dirigiéndote a tus padres o hermanos no hay necesidad de encabezar la carta con nuestro nombre, basta con que digas: Querido papá, mamá, Áurea, etc., etc., lo que sí debes hacer es poner tu nombre y no las iniciales en la firma. Lo de E. C. que pones al pié de tu última huele á conspirador... y alguien podría suponer que has de esconder la cara... no hay necesidad del

⁵³ CH, número 10.

⁵⁴ En els dos exemplars que s'han pogut consultar del número 24, de 1866 i 1875, i impresos per Narciso Ramírez, la signatura és la mateixa.

apellido cuando se escribe á uno de la familia y hasta se considera como prueba de mayor cariño y confianza cuando se pone simplemente Juan, Pedro ó Diego, pero ¿firmar con iniciales...? Solo puede ocurrirle á quien desea guardar el incógnito, y tú no tienes por qué guardarlo. Esto es como si vinieses a darnos un beso con un antifaz en el rostro.⁵⁵

Potser l'experiència guanyada amb els anys i les moltes acusacions de conspirador i agitador que va rebre Clavé des del moment que va fundar La Fraternidad van fer-lo canviar de parer sobre la manera de signar els documents que s'escrivien.

Una darrera qüestió sobre «El cantor de las hermosas», i no per això poc important, és la relativa a la datació dels poemes publicats en aquesta col·lecció. El fet de poder establir una cronologia de l'escriptura d'aquestes primeres obres de Clavé, encara que en alguns casos només sigui aproximada, permetrà d'ordenar els poemes que van publicar-se amb un ordre que no era l'original i, de retruc es podran aclarir alguns errors sobre la biografia de Clavé que s'han anat perpetuant des del moment de la seva mort. La manca de les dates d'escriptura d'alguns dels poemes i, com s'ha vist, la gran varietat d'impressions que es van fer de cadascun dels números fa difícil d'establir aquesta cronologia exacta de l'obra de Josep Anselm Clavé apareguda en forma de literatura de canya i cordill. Existeix una gran indeterminació sobre aquesta datació, però havent resseguit de la manera més exhaustiva possible totes les fonts, manuscrites i impreses, tots els catàlegs, i tots els comentaris dels coetanis de Clavé, es pot arribar a unes poques seguretats que es desgranen a continuació i que es reflecteixen en l'ordenació de l'índex de poemes i en el catàleg complet d'obres claverianes.

La data d'aparició del primer número d'«El cantor de las hermosas» és indeterminat, i l'únic que es diu en els estudis i cròniques publicats fins ara és que aquesta col·lecció de romanços va aparèixer com a materialització de l'èxit que van tenir les actuacions de Clavé abans de crear La Aurora. Així, si es té en compte que tots els biògrafs situen el seu primer empresonament a principi de 1845 i consideren que va ser allà on va engendrar la idea dels cors, s'entén que s'hagi considerat aquell any com a possible moment d'inici de la publicació de CH.⁵⁶ Aquesta hipòtesi es podria considerar possible només si se suposava, de manera molt optimista, que la sortida de la presó, la fundació de La Aurora, l'assoliment de l'èxit entre el públic i la materialització de la

⁵⁵ Fons personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-36.

⁵⁶ Jaume Carbonell, tot i que indica que els impresos que ha pogut consultar són posteriors 1852, recull que tradicionalment «s'ha dit que, a partir de 1845, Clavé començà a publicar les seves cançons, juntament amb les d'altres companys, seguint la forma tradicional dels romanços», i que malgrat aquesta data tan popularitzada, «alguns autors l'han situada el 1852.» *Op. Cit.*, p. 80.

impressió dels plecs s'havien succeït amb una rapidesa meteòrica molt poc probable. D'entrada, el testimoni d'Apel·les Mestres indica que «El cantor de las hermosas» va començar a publicar-se després de la fundació de la societat La Aurora i més concretament després que aquesta comencés a assolir els primers èxits populars durant el carnestoltes de 1846:

[...] sobre tot quan pot dirse qu'aquesta Societat se feu popular de veras, va ser durant los dias de Carnestoltas de l'any següent, en qué formant una estudiantina's destacà perfectament de las demás coblas de mala mort qu'en aquella temporada recorren los carrers desballestant los instrumentos que gratan, fufan o apunyegan. Encare més: la Aurora fou aplaudida en los salons de la aristocracia barcelonina.⁵⁷

Josep Lleonart⁵⁸ i Tomàs Caballé i Clos⁵⁹ també parlen de l'aparició de CH amb posterioritat als primers èxits obtinguts per Clavé com a solista i després del renom adquirit amb la Aurora, però Vidal i Valenciano i més endavant Domènech Guansé, Josep Maria Poblet són els que vinculen més directament la creació d'aquella primera societat amb l'èxit obtingut per unes cançons molt primerenques entre les quals en destaca una, interpretada a dues veus, titulada *A Elvira*. El 24 de novembre de l'any 1888, «La campana de Gràcia» va dedicar un número a la memòria de Clavé amb motiu de la inauguració del monument alçat per subscripció popular a la ciutat de Barcelona. En aquell número extraordinari Eduard Vidal i Valenciano escrivia:

Des del punt qu'en Clavé concebeix aquesta idea, no reposa ni sossega; acaba'l jornal, vola á sa casa, entra en sa petita cambra, pren la guitarra, ¡ab quina tendresa la empeny sobre'l seu pit! Arrenca de sas cordas las notas més sentidas, los acorts més dolorosos, ¡qui sap si allí se queixa y brolla la cansó *A Elvira*. Cerca al cantador del cafetí y per medi del afalach y sabent tocarli l'amor propi, logra que aprengui y que canti la cansò.

Aquell públich, acostumat á escoltar picardías y deshonestitats, se sorprèn. Aquell sentit cant, expressió exacata de la lletra, con mou tots aquells cors; sa tendra melodia de la que se'n apoderan los auditoris, fa brollar llágrimas á més de un: se demana la repitició fins á cinch voltas seguidas y com benéfica rosada de estiu cau sobre aquell públich, que se la fa sèva y la popularisa en lo curt espay de vint y quatre horas.

¡Qin éxit! ¡Quina alegría! ¡Quina conquista pèl poble menestral!

Marcada la ratlla, és ben fácil obrirse camí.

[...]

A la cansó segueix lo *duo* en lo que moltas vegadas se'l veu pendrerhi part activa. Al *duo'l tercetto*, y ab tres veus se forma'l CORO.

⁵⁷ Apel·les Mestres, *Op. Cit.*, p. 14.

⁵⁸ Josep Lleonart, *Josep Anselm Clavé*, Editorial Barcino, Barcelona, 1937, p. 18.

⁵⁹ Tomàs Caballé, *Op. Cit.*, p. 36-37.

Aquesta es la història de son naixement.

La formació de sas agrupacions tingué lloch en lo carnaval de 1845 comensant per la societat *Aurora* [...]

De fet, el mateix Clavé ja va explicar en el seu treball *Las sociedades corales en España. Su fundación.- Su objeto.- Sus progresos.- Su influencia.- Sus triunfos*, publicat entre els números 342 i 378 de l'«Eco de Euterpe», que va fundar la *Aurora* el 2 de febrer de 1845 —data que coincideix, tot i que ell no ho diu, amb el carnestoltes d'aquell any— perquè «*varios amigos, trabajadores de profesión, impulsados por el laudable anhelo de procurarse alguna distracción agradable en las cortas horas que les dejaban libres sus habituales tareas, me invitaron á estender las bases y ponerme al frente de una modesta sociedad*». ⁶⁰ Tenint en compte això, i sabent també que l'èxit no va arribar fins al «*carnaval de 1846 abriendo a la Sociedad filarmónica de la Aurora, —convertida en estudiantil comparsa— los salones de familias acomodadas*», ⁶¹ es pot suposar que durant aquell any que va transcórrer des d'un carnestoltes fins a l'altre, la societat va anar fent ús de les peces musicals —no pas vocals en un primer moment— que escrivia Clavé, atès que, com diu ell mateix «*careciendo de composiciones adecuadas a la índole de los instrumentos que componían nuestra pequeña y original orquesta —flautes, bandúrries, cítars, bandoles, bandolines, tiples, guitarres, violoncel, panderetes i triangles— tuve ocasión de hacer en ella mis primeros ensayos musicales*». ⁶²

Amb les dades de què es disposa avui es pot concretar encara més aquesta cronologia dels fets i acarar-la amb la producció poètica de cada moment, de tal manera que resulti fiable la pretesa datació del primer número d'«El cantor de las hermosas». D'entrada, i abans de desgranar els detalls que ens retornaran a la col·lecció de romanços, cal dir que la donació dels manuscrits de les primeres peces poètiques de Clavé a l'Arxiu Nacional de Catalunya per part de la família Patxot permet d'afirmar que no és pas certa la informació que ja els seus primers biògrafs —Roca i Roca, Vidal i Valenciano, Apel·les Mestres, etc.— donaven sobre l'empresonament i la influència que aquest causà en la seva voluntat de fundar una societat amb aspiracions musicals i al servei de la regeneració moral dels treballadors de les fàbriques i tallers de Barcelona.

⁶⁰ Josep Anselm Clavé, *Las sociedades corales en España. Su fundación.- Su objeto.- Sus progresos.- Su influencia.- Sus triunfos*, EdE IX, 348 (12/08/1867), p. 89.

⁶¹ *Íd.*, p. 90.

⁶² *Íd.*, p. 89.

Com s'ha vist, el 2 de febrer de 1845 es fundà la Aurora, no pas per iniciativa pròpia sinó perquè un grup de treballadors li van demanar que els dirigís, sabent que Clavé ja tenia èxit en les seves actuacions particulars. Els manuscrits que es conserven a FMANC han permès de determinar que l'empresonament que alguns situaven abans de la fundació de La Aurora, com Mestres, o «*en començar el 1845, amb motiu d'una nova bullanga promoguda per les quintes*», com diu Poblet⁶³ no va tenir res a veure amb el mite romàntic d'una hipotètica «il·luminació» —per dir-ho amb paraules de Carbonell— que va conduir Clavé a la fundació de les societats corals, sinó que l'empresonament es va esdevenir amb posterioritat a la fundació de La Aurora però abans del ban promulgat pel capità general de Catalunya, Manuel de la Concha, el 9 de juliol de 1845, contràriament al que proposa Carbonell.⁶⁴ El manuscrit del poema inèdit *Declaración enigmática*, signat al calabós subterrani de la Porta dels Socors de la Ciutadella de Barcelona el 27 de maig de 1845, permet de saber que el seu ingrés a presó es va esdevenir entre la fundació de La Aurora, a principi de febrer, i l'escriptura d'aquest poema, a finals de maig. El següent poema que s'ha pogut documentar, titulat *La noche* i datat el 7 de juliol de 1845, tot i que no va ser signat de manera tan explícita com l'anterior va ser escrit també durant la reclusió a la Ciutadella, ja que s'hi pot llegir:

Detén tu curso, ¡oh noche!
No cedas, no, tus sombras
a las brillantes luces
de la risueña aurora;
que aunque en tu silencio
esbirros en mal hora
arrancan de los brazos
de su adorada esposa
al libre ciudadano,
y atentando a su honra
sepúltanle de un fuerte
en húmeda mazmorra...,
tales atrocidades,
¡oh, noche!, ¿qué me importan?

⁶³ Josep Maria Poblet, *Op. Cit.*, p. 57

⁶⁴ Jaume Carbonell i Guberna, *Op. Cit.*, p. 61. Cal observar que en l'estudi de Jaume Carbonell hi ha un error en sementar aquest ban, ja que es confon el 1845 per 1854.

El poema que es troba a continuació, sempre segons els manuscrits datats, es titula *Inspiración* i és del 3 de gener de 1846, data en la qual Clavé ja es trobava en llibertat. La descripció d'una situació anímica totalment diferent així ho fa pensar:

Mas hoy siento otra vez mi pobre mente
de inspiraciones llena: ¡oh grato instante!,
que entre el placer que absorto el pecho siente
vuelvo a pulsarte, ¡oh lira!, delirante.

Aquests tres poemes són l'única obra de la qual es té constància entre maig de 1845 i gener de 1846, però són de gran importància perquè fins ara es desconeixien i perquè són els inicis d'aquella etapa que el mateix Clavé va descriure en la seva història de les societats corals:

Algunas poesías, harto defectuosas, que yo había escrito sin otro objeto que el de hacer mas llevaderas las amargas horas de un cautiverio político, sirviéronme para componer sobre ellas unas sencillas cantilenas á una ó á dos voces, que aunque de escasísimo valor, artísticamente consideradas, entrañaban un sentimiento de ternura que conmovía el ánimo y hacía humedecer los párpados de hombres endurecidos por la fatiga: composiciones que, con asombro de todos, operaron una instantánea revolución en el llamado vulgarmente *canto de café*.⁶⁵

La minsa producció d'aquell any 1845, sumada al fet que durant part d'aquest temps la vida de Clavé va transcórrer entre reixes, fa pensar que és difícil, si no impossible, que «El cantor de las hermosas» aparegués aquell any. L'any 1846, però, ja va ser un any més productiu, i els poemes manuscrits que s'han trobat, juntament amb les edicions impreses permeten de determinar que, efectivament, es va donar a conèixer la famosa cançó *A Elvira* —també del mes de gener— i que Clavé va escriure el primer cor del qual es té constància —titulat *El carnaval* i escrit a principi de febrer— amb motiu del també esmentat carnestoltes d'aquell any. Si és cert, doncs, que la publicació d'«El cantor de las hermosas» va arribar després de la popularització de *A Elvira* i de l'èxit obtingut en el carnaval de 1846 —que aquell any s'esqueia a mitjan mes de febrer—, s'ha de descartar totalment la hipòtesi de l'any 1845 com a punt de partida de la publicació d'aquella col·lecció de plecs solts.

Com a darrer element d'anàlisi que permetrà concretar una mica més la cronologia, cal confrontar l'any d'escriptura de cada poema, en cas de ser conegut, i

⁶⁵ Josep Anselm Clavé, *Op. Cit.*, p. 90.

establir uns límits cronològics que siguin possibles. D'aquesta manera, si sabem que *A Elvira* es va publicar en un plec que contenia també la estudiantina titulada *La tuna*, de maig de 1847, podem establir un primer topall cronològic que indicaria la impossibilitat que CH aparegués abans del mes de maig esmentat. A aquesta dada, i seguint el mateix procediment, podem afegir-hi una altra evidència que acota una mica més la informació que es cerca: dins del número 1 d'«El cantor de las hermosas» hi ha dos poemes de Clavé, *A una ingrata* i *La luz de la luna*, de l'agost i el setembre de 1847, la qual cosa demostra, en primer lloc, que la col·lecció va començar després de *A Elvira*, com diuen alguns biògrafs, i que en cap cas podria haver vist la llum abans del mes de setembre de 1847.

La data de final de 1847, però, resulta del tot llunyana de les dates que consten en les edicions que s'han conservat i, per tant, els peus d'impremta que es troben en la darrera pàgina dels plecs no són indicatius del moment de la primera edició. De l'anàlisi detallat d'aquestes reimpressions es poden extreure les dades següents: a) la reimpressió més propera a la primera edició que s'ha pogut consultar és de 1858 i es va tipografiar a *La Publicidad*. El fet que es conservin exemplars des del número 2 fins al 46 fa pensar que aquell any va fer-se una reedició completa de tota la col·lecció. El mateix any 1858 es té constància, pels testimonis, que la Imprenta de Joaquín Bosch i la Imprenta de Ignacio Estivill també van imprimir alguns números de CH, però atès que només se n'han conservat uns pocs números és impossible saber si van ser reimpressions parcials o completes; b) que el mateix editor Antoni Bosch i C^a va tirar una sèrie de números — també es desconeix si va ser la totalitat — al llarg de l'any 1860; c) que l'impressor que més vegades va estampar al llarg dels anys seixanta la col·lecció d'«El cantor» va ser Narciso Ramírez i C^a, del qual es té constància d'exemplars entre els anys 1860 i 1868; d) que durant els anys setanta els successors d'Antonio Bosch encara van fer una altra reimpressió, i e) que la Tipografia Espanyola va ser la darrera a estampar una reimpressió —tampoc es coneix si parcial o total— el 1887, poc abans de l'aixecament del monument en honor de Clavé que es va alçar a la Rambla de Catalunya.

És evident, doncs, que l'interès despertat per una col·lecció com la que ens ocupa va dilatar-se en el temps, i això demostra que els impressors i l'editor la van considerar rendible durant molts anys. Fins i tot és probable que la mateixa vídua i filla de Clavé propiciessin les reedicions més tardanes amb la finalitat d'obtenir uns ingressos que havien disminuït considerablement des de la seva mort l'any 1874. La reedició dels plecs, de fet, fomentava la publicitat d'altres iniciatives editorials

continuades per Aurea Rosa Clavé, i per això en algun número com el 50 d'«El cantor de las hermosas», en una nota final es podia llegir: «*Todas las piezas , tanto la letra como la música del malogrado Clavé, se hallarán de venta en casa de la Sra. Viuda del mismo. Xuclá 15, 4º*». Però tenint en compte que els exemplars conservats no poden ajudar a acotar la data d'aparició d'aquella publicació cal retornar als testimonis indirectes per tal de trobar les evidències que justifiquin una datació més acurada. En aquest cas, la biografia de Clavé escrita per Roca i Vidal, i publicada pocs dies després de la seva mort acaba d'esvaïr els dubtes, ja que després de comentar l'extraordinari èxit d'«El cantor de las hermosas», diuen:

Sus canciones, como hemos dicho, se hicieron al breve tiempo sumamente populares, y agrupando con mucho tacto á algunos de los improvisados coristas que mas se distinguian por su gusto y asiduidad, Clavé formó en 1850 la primera sociedad coral bajo la base de la antigua Aurora. La nueva sociedad recibió el nombre de *la Fraternidad*.

Entoces, de la sencilla música de café pasó á un género algo mas complicad: divididas las voces del coro, escribió música ex-profeso, y en dos serenatas que dió *la Fraternidad* en 14 de agosto y 7 de diciembre del mismo año, se hizo acreedor á los plácemes de los inteligentes y al elogio de la prensa. Las piezas que llamaron más particularmente la atención pública fueron las tituladas: *la Fiesta en la aldea*, *la Flor de mayo*, y *el Templo de Terpsicore*.⁶⁶

Així, doncs, a partir de l'escriptura i la composició de *La fiesta en la aldea* —de març de 1850—, *La flor de mayo* —d'abril de 1850—, i de *El templo de Terpsicore* —d'agost del mateix any—, Clavé va deixar d'escriure cançons, himnes, estudiantines, petits cors, etc., pensats per a una agrupació com La Aurora i va començar a escriure per a un grup amb un format més gran, amb diversificació de veus, com era La Fraternidad, fundada també pel carnestoltes però de cinc anys més tard. Això va comportar que cap d'aquestes tres peces aparegués ja a «El cantor de las hermosas», la qual cosa indica —si bé no nega que se'n continuessin editant números amb la intenció d'incorporar, en alguns casos, obres més tardanes—⁶⁷ que la primera impressió d'«El cantor de las hermosas» no devia fer-se més enllà de març de 1850. Aquesta data, la de febrer o març de 1850 deu correspondre, a més, amb el número 30 de la col·lecció, moment a partir

⁶⁶ Eduard Vidal i Valenciano i Josep Roca i Roca, *José Anselmo Clavé* — EdE XVI, 410 (25/05/1874), p. 85.

⁶⁷ Vegeu els números 24, 25, 28 o 50 d'«El cantor de las hermosas», en els quals apareixen, respectivament, *La flor de las tunas*, de desembre de 1851, *¡Canela de España!*, de juliol de 1852, *A Pepita*, de gener de 1854, i *Enyorament*, de novembre de 1858.

del qual Clavé va deixar de publicar-hi de manera assídua i en què s'hi van incorporar, com diu Mestres, «*altres cantors populars de ben escassa vena*».⁶⁸

Finalment, doncs, es pot certificar que el gruix important de números d'«El cantor de las hermosas» va aparèixer, segurament, entre setembre de 1847 i març de 1850, i que si alguns números es van publicar amb posterioritat a aquesta data, els poemes de Clavé que s'hi inclouen van ser escrits abans de la fundació de La Fraternidad, el febrer de 1850, i posteriorment a maig de 1847, data del primer poema escrit des dels calabossos de la Ciutadella. Això no obstant, des de l'any 1850 les reedicions esmentades van garantir, juntament amb l'èxit obtingut per La Fraternidad, la difusió continuada i la popularització dels poemes i la música de Clavé.

1.1.5. El «Vergel de amores» i «El cantor de los amores»

En algun dels llibres i estudis de tema claverià, tant en els publicats al llarg del darrer terç del segle XIX com en els apareguts durant el segle XX, hi ha referències imprecises a una altra publicació titulada «Vergel de amores». Aquesta altra col·lecció de plec ha generat una controvèrsia a l'entorn de l'atribució de l'autoria d'alguns poemes de Clavé: per a alguns, al «Vergel de amores» també s'hi aplegaven poemes seus, mentre que per a altres, aquesta publicació era un competidor que, imitant l'èxit d'«El cantor de las hermosas», i utilitzant les mateixes formes i uns continguts estèticament similars, pretenia assolir el mateix èxit i obtenir, així, un benefici econòmic tan substancial com el que se li atribueix a la col·lecció original.

El primer a parlar-ne va ser Apel·les Mestres,⁶⁹ que en la biografia de Clavé que va escriure el 1876 i que ha estat referenciada a bastament, després de referir-se als poemes de Clavé publicats a «El cantor de las hermosas», deia que:

Al mateix temps trovém composicions firmadas ab las iniciales J. A. C. ab qué firmava En Clavé aquestas obretas, en un'altre colecció análoga que's titula *Vergel de los amores*. Ignorém completament si són apócrifas, pero ho suposém.⁷⁰

⁶⁸ Apel·les Mestres, *Op. Cit.*, p. 15.

⁶⁹ Cal fer notar que els primers biògrafs, Roca i Roca i Vidal i Valenciano, només parlen d'«El cantor de las hermosas» i en cap moment esmenten el «Vergel de amores» o «El cantor de los amores». Vegeu José Anselmo Clavé. *IV* — EdE, XVI (25/05/1874), p. 86. Sembla, doncs, que la sospita d'una possible autoria de Clavé de peces publicades en aquestes dues publicacions va aparèixer més tard de la ploma de seguidors no tan directes com Roca i Valenciano.

⁷⁰ *Ibid.*

D'entrada, la informació que aporta Mestres confirma que Clavé acostumava a signar les seves obres amb les inicials J. A. C., i que aquesta signatura era repetida en una altra col·lecció anàloga que es titulava «Vergel de los [sic] amores». Les dades empíriques i positives a les quals s'ha pogut arribar indiquen que el títol complet d'aquesta publicació era «Vergel de amores. Colección de poesías de amor y cantos populares, dedicados a las bellas catalanas», i que el seu format era similar al de CH: amb un gravat al boix a la pàgina inicial, amb el text imprès en una caixa a dues columnes, i amb tres o quatre poemes —segons la seva llargada— en cada exemplar. Mestres suposa que els poemes atribuïbles per la signatura a Clavé són apòcrifs, i Tomàs Caballé, que també parla de l'aparició d'«El vergel de los [sic] amores», comenta que «en la colección competidora [...] muchos de sus versos van firmados con las iniciales J. A. C., queriendo, sin duda explotar así el editor la popularidad ya iniciada de Clavé».⁷¹ Sobta, però, que ni Mestres ni Caballé esmentessin el títol correctament, i encara més que obviessin la novetat que suposava el fet que a «Vergel de amores» la música impresa acompanyava la lletra de cada composició. Així com en alguns números d'«El cantor de las hermosas» s'indicava que en el mateix establiment de venda es podia comprar la partitura musical, el «Vergel de amores» incorporava la part musical de les peces composades per a una o dues veus. També és estrany que tots dos fessin referència a poemes signats amb les inicials J. A. C., quan tots els números que s'han pogut consultar d'aquesta col·lecció contenen obres amb la signatura A. C., però cap amb J. A. C.⁷² És simptomàtic, també, que tots aquests poemes que apareixen signats amb les inicials esmentades estan en una secció —normalment a la darrera pàgina— titulada «Amores de Alfredo y Elvira», la qual cosa indica que molt probablement l'estratègia de l'editor per apropar-se al màxim a CH anava més enllà de l'ús d'unes inicials en la signatura i utilitzava el nom de la protagonista d'una de les composicions més famoses de Josep Anselm Clavé d'aquells anys —*A Elvira*—, per guanyar-se el favor del públic.⁷³

⁷¹ Tomàs Caballé i Clos, *Op. Cit.*, p. 37-38

⁷² Cal dir també que Josep Leonart —*Op. Cit.*, p.18— no fa esment a cap de les signatures però que atribueix de manera acrítica i errònia, l'autoria d'alguns poemes de «Vergel de amores» a Josep Anselm Clavé:

[...] La lletra, en forma de romanço, es publicà més tard aplegada: *Vergel de los amores* [sic] i *Cantor de las hermosas*.

⁷³ Els números que s'han pogut consultar de «Vergel de amores. Colección de poesías de amor y cantos populares, dedicados a las bellas catalanas» es conserven a la Biblioteca de Catalunya sota el topogràfic M 4287/12, i estan impresos entre 186 i 1864 a «*Barcelona: Imprenta de Juan Llorens, Palma de Sta. Catalina.*»

I encara més sorprenent que aquestes incorreccions resulta el fet que cap dels biògrafs —però especialment ni Mestres ni Caballé, que fan referència a el «Vergel de amores»— no esmentin una altra col·lecció titulada «El cantor de los amores. Colección de canciones de amor, dedicadas a las hermosas». Aquesta col·lecció, de la qual se n'han pogut consultar números solts a la Biblioteca de Catalunya va ser impresa per Juan Llorens,⁷⁴ com el «Vergel de amores», i presenta moltes semblances amb aquesta darrera col·lecció esmentada i amb. Cap dels poemes que es va publicar a «El cantor de los amores» està signat, la qual cosa pot justificar, en part, que ningú esmenti la publicació com a possible plataforma de difusió de l'obra claveriana. A banda de la manca de referències d'autoria hi ha tota una colla d'elements que, de manera no pas casual, podrien fer pensar que s'està davant d'un recull de poemes de Clavé, però l'anàlisi dels quals ens condueix a la conclusió que també es tracta d'una imitació ben oportuna. En primer lloc, la disposició i la mida de cadascuna de les parts del títol —tot i que la tipografia és diferent— fa que destaquin especialment les següents paraules en majúscules: «CANTOR DE LOS AMORES» i, en una caixa més baixa, «Á LAS HERMOSAS», la qual cosa fa pensar que la confusió no devia ser estranya en una mirada ràpida i amb els ulls d'algú avesat a veure circular amb assiduïtat uns plec solts similars i amb unes mateixes paraules destacades en el títol —«cantor» i «hermosas»—. En segon lloc, en alguns números també hi ha un apartat dedicat als «Amores de Alfredo y Elvira», dins del qual s'hi troben poemes com *A cual de los dos* o *Amor y desconfianza*, que res no fa sospitar que fossin de Clavé però que, com s'ha dit, podrien voler aprofitar la popularitat del poema *A Elvira*. En tercer lloc, sembla simptomàtic que en les pàgines d'«El cantor de los amores» s'hi publicuessin obres amb els mateixos títols o amb uns de molt similars, però amb lletres diferents, que alguns poemes de Clavé popularitzats en els anys quaranta i cinquanta: *A Elvira* en el número 4, *La estudiantina* i *Una queja* en el número 11, i *Goces del alma* en el número 12 en són alguns exemples. Més enllà del títol, però, no hi ha cap altra semblança, i el contingut no té res a veure amb els poemes originals de Clavé amb els quals compartien tan sols l'encapçalament: *A Elvira*, de gener de 1846; *La estudiantina*, de gener de 1850 i publicada a CH; *La queja*, poema desaparegut però escrit el març de 1852; i *Goces del alma*, de juliol de 1851. A més d'aquesta aparent coincidència amb els títols d'obres de Clavé, en el número 2 de la

⁷⁴ Els números que s'han pogut consultar a la Biblioteca de Catalunya, sota els topogràfics Ro 2013, Ro 2024 i Ro 2025 corresponen a una impressió de 1868 i 1867, però es desconeix si n'hi van haver d'anteriors.

col·lecció es recull la cançó *Las ventas de Cárdenas*. Tot i no ser escrita per Clavé, aquesta cançó va ser cantada —i popularitzada, en part, per ell— en les primeres actuacions que va fer en solitari per les tavernes i els cafès de Barcelona abans de fundar La Aurora. Elies de Molins explica que «com tenia de guanyar-se la vida, tocava la guitarra pels cafès, cantant les cançons *Las ligas de mi morena, Las ventas de Cárdenas, La Flor de la Canela, d'en Wenceslau Ayguals de Izco, i altres d'aquest gènere, que aleshores eren de moda*».⁷⁵ Tot sembla indicar, doncs, que aquesta coincidència, sumada a les anteriors, dóna prou arguments com per pensar que cap de les peces no identificades d'«El cantor de los amores» va ser escrita per Clavé, ja que no es tractava de plecs destinats a recollir les seves obres sinó publicats a imitació d'«El cantor de las hermosas» amb una finalitat clarament oportunista.

Així, per a l'edició de la *Poesia completa de Josep Anselm Clavé*, no s'han tingut en compte cap dels poemes signats amb les inicials A. C. i J. C. del «Vergel de amores» i d'«El cantor de los amores» atès que ha quedat demostrat que l'autoria no era pas seva; en cap cas s'han recollit altres composicions sense signar pel fet de no tenir cap evidència, ni a partir dels catàlegs, ni a partir d'altres publicacions anteriors o posteriors, que indiquin una possible autoria claveriana; i tampoc s'han considerat les lletres dels cors, les cançons, les estudiantines, etc., que, sota un títol idèntic a alguna obra de Clavé, van aparèixer en aquests plecs.⁷⁶

1.1.6. Els «Cantos populares de José Anselmo Clavé, puestos en música por él mismo»

Un altre dels testimonis utilitzats per reconstruir el catàleg complet i per establir el text de les obres poètiques de Clavé és la col·lecció de «Cantos populares de José Anselmo Clavé puestos en música por él mismo». La manca d'una col·lecció completa d'aquests «Cantos populares» i el fet que no hagin deixat cap rastre en la bibliografia relativa a Clavé fa que es desconeguin quants números se'n van publicar, entre quines dates van aparèixer o si se'n van fer reedicions. Totes les dades que es tenen es

⁷⁵ Francisco Gras i Elías, *Siluetas de escritores catalans del siglo XIX. Segunda serie*. Biblioteca Popular de l'Avenç, Barcelona, 1909, p. 62. Aquesta informació relativa a les peces que Clavé interpretava per cafès i tavernes també va ser recollida amb posterioritat per Domènec Guansé, *Op. Cit.*, p. 19, i per Josep M. Poblet, *Op. Cit.*, p. 31.

⁷⁶ Cal aclarir que en el cas de les obres amb títols coincidents s'ha arribat a la conclusió de desestimar els provinents del «Vergel de amores» i «El cantor de los amores» perquè la col·lecció amb altres testimonis anteriors o posteriors —manuscrits, edicions, etc.— han permès de confirmar que la versió claveriana era l'apareguda en altres plecs com «El cantor de las hermosas».

desprenen dels dos únics números que s'han trobat: el número 2, conservat al fons de la Biblioteca del Museo del Estudiante de Salamanca i, el número 3, relligat en un volum de material divers relatiu a Clavé conservat a la Biblioteca de Catalunya.⁷⁷ Com a abreviatura, per a facilitar i fer manejable l'edició, anomenarem aquest testimoni CPJAC.

El format d'aquesta publicació és una mica més gran que el dels plec solts on havien aparegut les impressions primerenques de les cançons de Clavé. De les quatre pàgines dels plec es passa, en els «Cantos populares», a vuit pàgines impreses que conformen un quadern de dos fulls degudament plegats. A la portada es repeteix, en part, la solució d'«El cantor de las hermosas», amb un títol que destaca els termes «Cantos populares» i el nom de Clavé, seguit d'una xil·lografia a la part central. Els gravats dels dos números que s'han trobat semblen d'autors diferents i, mentre que el del número 2 no està signat, l'autor del que apareix en el número 3 torna a ser Miquel Cabanach i, com és normal en tots els casos en què la portada conté una imatge, l'escena que s'hi reproduïx fa referència a una de les composicions que la segueixen. Sota del gravat hi ha els títols de les obres que s'inclouen a continuació, quasi a manera d'índex que, a més, numera aquestes obres. Així, en el número 2 hi trobem:

- II. La flor de mayo — Himno coreado
- III. La ilusión — Contradanza coreada
- IV. La flor de las Tunas — Estudiantina a coros
- V. Al baile!! — Vals coreado

I en el número 3:

- VI. Las auras del valle — Coro pastoril y romanza del tenor
- VII. La fiesta en la aldea — Serenata coreada
- VIII. La azucena — Schotisch coreado
- IX. Separación — Melodía espanyola
- X. Alborada — Canción coreada

Per una evident qüestió d'espai, a CPJAC no trobem l'inici de la primera peça a la portada, sinó que aquesta comença a l'interior del quadern. A banda de la numeració dels poemes, cadascuna de les pàgines dels quaderns està numerada de manera consecutiva per tal de facilitar la seva ordenació i la seva consulta en un volum relligat final. Així, el número 2 conté de les pàgines 9 a 16 i el número 3 de la 17 a la 24.

⁷⁷ Aquest exemplar de la Biblioteca de Catalunya està catalogat amb el topogràfic: M 3688/3.

L'editor d'aquests «Cantos populares de José Anselmo Clavé» tornava a ser Antonio Bosch, el qual devia continuar explotant la fama de l'autor en el màxim d'edicions per tal d'obtenir el major rendiment possible. Les dues notes al peu de la portada indiquen que l'editor estava establert a la Baixa de Sant Pere, numero 71 i que venia en aquest local cadascun dels números que apareixien amb una periodicitat que es desconeix. Encara sota la nota referent a l'editor hi ha la data i el lloc d'impressió, que en els dos quaderns consultats no són els mateixos: el número 2 que s'ha trobat era imprès per Narciso Ramírez en una data desconeguda,⁷⁸ i el número 3, imprès el 1858 per la Imprenta de la Publicidad, de Antonio Flotats, establerta a la Baixada de la presó, número 6.

En fer la col·lació de les dates d'escriptura dels poemes publicats a CPJAC s'arriba a la conclusió que el número 2 no pot ser publicat amb anterioritat a gener de 1853 ja que el vals *Al baile* és d'aquesta data. En canvi, no es pot saber la hipotètica data del número 3 ja que les composicions que conté, pel fet que no són publicades de manera ordenada, són anteriors a les del número 2.

Les diferències respecte als plecs solts d'«El cantor de las hermosas» no només són formals sinó que el contingut d'aquesta col·lecció és diferent en tant que recull les composicions poètiques destinades a ser cantades per un cor. De les nou peces que s'han pogut consultar en els dos números esmentats, totes expliciten que són per ser corejades, amb l'excepció de *Separación*, de la qual només es diu que és una *Melodía española*. Cal tenir present que la Societat Coral La Fraternidad, com recullen tots els biògrafs i historiadors de les societats corals —sense excepció—, va començar a actuar públicament el 14 d'agost de 1850 al carrer de Sant Miquel de la Barceloneta, i el 7 de desembre van repetir aquella serenata al carrer de Canvis Vells de Barcelona. Mestres explica que «los coros que escrigué per ella [La Fraternidad] sobrepusieron de molt als de café, y LA FIESTA EN LA ALDEA, LA FLOR DE MAYO y EL TEMPLO DE TERPSÍCORE, — estrenats en las duas serenatas de 14 d'Agost y 7 de Desembre del mateix any 50,— valgueren á'n en Clavé las primeras enhorabonas de la premsa,⁷⁹ i Roca i Valenciano, en la primera biografia de Clavé, escrita just després de la seva mort, noten que amb la fundació de La Fraternidad «de la sencilla música de café pasó á un género algo más complicado: divididas las voces del coro, escribió música ex-profeso, y en dos

⁷⁸ Tot i desconèixer la data, s'ha pogut comprovar que la Imprenta Ramírez va ser l'encarregada de tirar gran part de les obres de Clavé, com ja s'ha vist, al llarg dels anys seixanta.

⁷⁹ Apel·les Mestres, *Op. Cit.*, p. 15.

*serenatas que dió la Fraternidad en 14 de agosto y 7 de diciembre del mismo año, se hizo acreedor á los plácemes de los inteligentes y al elogio de la prensa. Las piezas que llamaron más particularmente la atenci' n pública fueron las tituladas: la Fiesta en la aldea, la Flor de mayo, y el Templo de Terpsícore.»*⁸⁰ Per tant, si tenim en compte que en els números 2 i 3 dels «Cantos populares» s'hi publiquen dues d'aquelles primeres composicions per a cor —*La fiesta en la aldea, La flor de mayo*—, podria ser més que probable que en el número 1, el qual només contenia una peça, com es pot deduir de la numeració interna dels poemes de la qual s'ha parlat més amunt, s'hi publicqués *El templo de Terpsícore*. Per la seva llargada, la més extensa de les tres peces corals que esmenten tots els estudis, segurament podia arribar a omplir totes les pàgines d'aquell primer número aparegut, segurament, després dels èxits inicials de la nova societat.

La bona acollida i el ressò públic de les primeres actuacions,⁸¹ amb un grup de cantaires més nombrós que el de La Aurora i que interpretava peces més elaborades musicalment i literàriament parlant, va portar Clavé a tenir la «*idea [que] no podia ser més acertada ni tenir millor rebuda de lo qu'ho sigué*»⁸² de programar, l'any següent el primer ball amb peces corejades cantades per la societat. El «Diario de Barcelona» del dia 7 de novembre anunciava:

El sábado se da un gran baile en el Salón de San Agustín por una reunión de amigos que se titula *La Fraternidad*. Según tenemos entendido, ofrecerá el atractivo de que todas o la mayor parte de las danzas que figura en el programa serán coreadas, siendo la música y la poesía de un mismo autor.⁸³

En aquell ball «en obsequio a nuestras familias y amigos»⁸⁴ es van estrenar l'himne *Irradiación*, el rogodón *La fiesta de flora*, la contradansa *Horas de solaz*, l'*schotisch Goces del alma*, la polka *Las galas del amor*, la contradansa *La brisa de la noche* i el galop *El despido*. Totes les peces corejades interpretades en aquell ball havien estat escrites expressament durant l'any 1851, i la principal diferència respecte de les peces que s'han pogut documentar dels números 2 i 3 de «Cantos populares» és que aquestes no eren, majoritàriament, ballables —només la contradansa *La ilusión* i el vals

⁸⁰ Josep Roca i Roca i Eduard Vidal i Valenciano, *Josep Anselm Clavé. IV* — EdE XVI, 410 (25/05/1874), p. 86.

⁸¹ El mateix Clavé explica a *Las sociedades corales en España*, EM I, 8 (01/03/1863), p. 2, que aquelles dues serenates «*obtuvieron la mas lisonjera aprovacion del inmenso gentío que se agrupaba en torno de los jovenes coristas.*»

⁸² Apel·les Mestres, *Op. Cit.*, p. 15.

⁸³ «Diario de Barcelona», 7 de novembre de 1851, p. 6563. Citat per Tomàs Caballé i Clos, *Op. Cit.*, p. 74.

⁸⁴ Vegeu Josep Anselm Clavé, *Op. Cit.*

¡Al baile!—, mentre que les estrenades el més de novembre de 1851 eren totes per a ser interpretades pel cor i ballades pel públic.

Es desconeix si van existir números posteriors dels «Cantos populares de José Anselmo Clavé puestos en música por él mismo», però sí que es pot justificar que l'aparició d'aquella col·lecció va venir associada a la transformació i a la nova projecció que Clavé va voler donar a partir de l'any 1850 a la que va ser la primera societat coral d'Espanya. Seguint la pràctica iniciada amb «El cantor de las hermosas» de buscar o crear la plataforma editorial adient per a cada tipus d'obra, Clavé va utilitzar els «Cantos populares» per difondre entre el públic barceloní les lletres de les seves primeres composicions corals després de fundar la primera gran societat coral. Per a la present edició, la troballa —ni que sigui d'aquests pocs números— dels «Cantos populares» ha permès, com a mínim, desmentir l'argument d'Apel·les Mestres i repetit entre d'altres per Josep Maria Poblet,⁸⁵ segons el qual es coneixia el títol de les tres primeres obres interpretades públicament per La Fraternidad —*La fiesta en la aldea*, *La flor de mayo* i *El templo de Terpsicore*— però era impossible de trobar els textos de les dues primeres perquè el mateix Josep Anselm Clavé —deien— els havia destruït.

Desmentit això, doncs, el fet d'haver documentat l'existència de les lletres d'aquesta serenata i d'aquest himne permet d'incorporar-les amb total seguretat d'autoria a l'edició. A més, les noves dades recollides en aquest treball sobre les composicions escrites des del moment de la fundació de La Fraternidad refermen la idea que a partir de l'any 1850 Clavé s'interessà encara més per l'orquestració i intensificà la posada en pràctica dels coneixements que ja tenia el 1848, quan va escriure la seva primera obra amb música per a orquestra —*A una hermosa en sus días*—. Així, tot i que al fons Clavé de l'Arxiu de l'Orfeó Català s'hagi trobat el manuscrit titulat *Música*, on parla dels principals tractats en matèria d'orquestració de l'època, i que aquest sigui del 1852, les dades permeten afirmar que allà on Carbonell diu «*que [el 1852] és l'època en què Clavé justament començava a prendre contacte amb la pràctica de la instrumentació per a orquestra i banda, perquè començava a escriure peces corejades per a La Fraternidad*»,⁸⁶ es podria dir que més que un punt de partida o un «començar a prendre contacte», es tracta de l'evidència de la consolidació d'una pràctica començada ja abans de la fundació de la primera societat coral però sí afermada en aquells primers anys cinquanta.

⁸⁵ Josep Maria Poblet, *Op. Cit.*, p. 65.

⁸⁶ Jaume Carbonell, *Op. Cit.*, p. 95.

1.1.7. «El cancionero del pueblo. Colección de cantares españoles»

Un altre dels testimonis que s'ha recollit en l'elaboració d'aquest volum tot i ser de menor importància pel fet de contenir un sol poema de Clavé és el «Cancionero del pueblo. Colección de cantares españoles. Música y poesía de José Anselmo Clavé». Aquest quadern sembla formar part d'una col·lecció de la qual no es té constància que se n'hagi conservat cap altre número. Fins i tot es pot sospitar si no va ser un intent fallit o avortat, ja que no s'ha trobat altre testimoni que el relligat dins del volum M 3688 de la Biblioteca de Catalunya. Ni als catàlegs de la resta de biblioteques catalanes ni espanyoles s'ha pogut trobar cap altre exemplar d'aquest «cancionero» que vingui a completar el «Canto primero», llegenda que encapçala la peça *¡Abajo los ladrones!* i que dona a entendre que la intenció —no sabem si executada o no— era de publicar més cançons.

Aquest testimoni també tenia l'aparença de moltes de les altres edicions de caire popular impulsades per Clavé, és a dir, de plec solt en format de quart, però en aquest cas sense gravat a la pàgina inicial. El peu d'impremta indicava que «*Es propiedad del autor. Calle S. Jerónimo, núm. 11, cuarto 3^o*» però la datació és del tot indeterminada, tot i que, és clar, ha de ser posterior al 25 de juliol de 1854, moment en què Clavé va escriure aquesta cançó. Tampoc es pot assegurar si «El cancionero del pueblo» tenia intenció de perdurar ni si la seva voluntat era la de difondre només cançons de tipus revolucionari. El cert és que *¡Abajo los ladrones!* té una clara vinculació amb el moviment obrer barceloní que en aquelles dates posteriors al pronunciament d'Odonell es revoltava contra la mecanització de les fàbriques i l'explotació a la qual estava exposat. Però el fet que no s'hagi trobat cap altre exemplar d'aquests plecs no ens permet tenir un terme de comparació ni tan sols per poder afirmar que la seva publicació es va aturar, també hipotèticament, per motius polítics externs o per l'autocensura imposada pel mateix autor en veure el resultat de les revoltes d'aquell estiu de 1854.

1.1.8. Les *Flores de estío*: la consolidació de la publicació de l'obra poètica claveriana

La dècada dels cinquanta va ser el moment de la consolidació del projecte i l'obra de Josep Anselm Clavé. La fundació de La Fraternidad, la popularització de les

actuacions en els diversos espais que va ocupar el cor dirigit per Clavé al Passeig de Gràcia, el naixement de moltes altres societats musicals arreu del territori català o el naixement de la Societat Coral Euterpe són una bona mostra d'aquesta consolidació, la qual no es va dur a terme sense dificultats, causades per motius econòmics —com la pressió fiscal exercida el 1853 per l'ajuntament de Barcelona—, de salut pública —com el còlera de 1854—, o per motius polítics —com la deportació de Clavé a Maó durant l'estiu de 1856.

Un dels reptes principals per al fundador de les societats corals catalanes va ser el de proveir La Fraternidad primer, i la Societat Coral Euterpe després de peces poètiques i musicals adaptades a les seves característiques i les seves possibilitats. Això a banda, l'èxit i, per tant, la continuïtat dels balls corejats del Passeig de Gràcia depenien de l'acceptació per part del públic, la qual cosa orientava i condicionava des del principi la gestació de les composicions de Clavé, la seva forma i el seu contingut. Amb l'afany d'aconseguir aquest corpus literari i musical que permetés una certa variació i renovació en els programes dels concerts —matinals i vespertins— la pràctica totalitat de la producció poètica de Clavé durant la dècada dels cinquanta era destinada a ser musicada i va arribar, per les dades que s'han pogut recollir en aquest estudi, al centenar i mig de títols, la qual cosa confirma que el període 1850-1860 va ser un dels més productius, creativament parlant. Clavé explica a *Las sociedades corales en España. Su fundación.- Su objeto.- Sus progresos.- Su influencia.- Sus triunfos. VIII* que a final de l'any 1854, l'any de la crisi motivada pel còlera i per les conseqüències a Barcelona del pronunciament de Vicálvaro, es disposava de quaranta-una composicions escrites per a ser cantades pels quinze cors que es mantenien actius en aquella data:

El repertorio coral de que disponían las sociedades á fines de 1854 ascendía á cuarenta y una piezas, que hube de escribir expresamente, por carecerse en España de composiciones adecuadas á la índole de los coros populares y al alcance de la limitada inteligencia musical de los obreros-cantores.⁸⁷

El catàleg que s'ha pogut reconstruir amb les obres poètiques confirma que les quaranta-una peces corals a les quals es refereix Clavé corresponen a part de la seva producció —la coral— escrita entre la fundació de La Fraternidad, el febrer de 1850, i el mes de desembre de 1854. Per tant, la publicació del treball referit a les pàgines de l'«Eco de Euterpe» el juny de 1869 posa de manifest que, com a mínim des d'aquell

⁸⁷ Josep Anselm Clavé, *Las sociedades corales en España. Su fundación.- Su objeto.- Sus progresos.- Su influencia.- Sus triunfos. VIII*, EdE, XI, 365 (13/06/1869), pp. 58-59.

moment, per a Clavé comptaven primordialment i tenien un valor especial les composicions escrites per a ser cantades pels cors, per sobre de les cançons, els duos, les albaides, els romanços, etc., escrits per a ser cantats per ell mateix en els cafès i tavernes o per a ser interpretats, sota la seva direcció, per l'agrupació musical La Aurora.

Al final de la dècada dels cinquanta, els darrers mesos de 1858, quan ja s'havia fet efectiva la transformació de La Fraternidad en la Societat Euterpe, s'inicià un nou projecte editorial que determinaria la conservació i la popularització de gran part de les peces escrites fins aquell moment: les *Flores de estío. Poesías de José Anselmo Clavé puestas en música por él mismo, para cantarse en los conciertos y bailes coreados que bajo su dirección se verifican en los jardines de Euterpe*. Amb aquest llarg títol, com ell mateix indica, es van anar publicant les obres que Clavé va escriure per a ser cantades per la societat coral Euterpe i que incloïen tant les escrites abans que la societat adquirís aquest nom com les escrites amb posterioritat al canvi de denominació. Si es té en compte l'estratègia seguida per Clavé fins aquell moment a l'hora de donar sortida impresa als seus treballs —amb els plec solts d'«El cantor de las hermosas» i els «Cantos populares de José Anselmo Clavé»— no és d'estranyar que optés per la publicació en forma de quaderns periòdics que podien acabar relligant-se en un volum final. Una part important dels poemes de Clavé que es recullen en aquest treball provenen de les *Flores de estío*.⁸⁸

El fet que es publicités la venda de cadascun d'aquests quaderns des de les pàgines de l'«Eco de Euterpe» permet saber en quin moment exacte es van publicar, cosa que d'altra manera seria impossible atès que cap d'aquest quaderns incorpora la data exacta d'edició. El primer quadern, de fet, ja s'havia posat a la venda l'1 de setembre de l'any 1858, segons l'anunci aparegut en els programes de final de temporada,⁸⁹ però en el número 1 de l'«Eco de Euterpe» s'anunciaven els quatre primers quaderns que s'havien posat a la venda fins aquell moment. Tot sembla indicar, doncs, que després d'aquell primer quadern aparegut en el ball de l'1 de setembre van anar publicant-se els quaderns consecutius en els darrers concerts de la temporada de 1858, els dies 8, 22 i 29 de setembre. Així, sembla lògic que en el primer número de l'«Eco de Euterpe» del 15 de maig de 1859 es fes referència als quatre números

⁸⁸ Per a referir-nos al llibre *Flores de estío* s'utilitzarà l'abreviatura FdE. En funció de l'edició utilitzada la denominació serà FdE¹, FdE², etc.

⁸⁹ Vegeu Jaume Carbonell, *Op. Cit.*, p. 152:

El dia 1 de setembre de 1858, en el concert de vespre es posava a la venda el primer plec de les peces de Clavé, tal com s'anunciava juntament amb el programa del concert, plec que es van seguir venent en successius concerts per a ser col·leccionats sota el títol de *Flores de estío*.

apareguts en el final de temporada anterior i que, a partir d'aquell moment anessin apareixent de manera periòdica els anuncis dels quaderns següents.

Des del primer número, de setembre de 1859, fins al quadern número 12, d'octubre de 1861, la publicació va anar apareixent de manera periòdica amb intervals de temps que a mesura que avançaven les temporades eren més grans. Sempre, però, la seva publicació es va fer pública mitjançant un anunci a les pàgines de l'«Eco de Euterpe».⁹⁰ El darrer trimestre de l'any 1861 es va oferir la possibilitat de relligar aquells primers dotze quaderns i, alhora, l'Establecimiento Tipográfico de Narciso Ramírez va reeditar-los en un volum que incorporava algunes correccions i modificacions als poemes apareguts al llarg de les tres temporades anteriors. Aquest volum, pel fet d'incorporar petits canvis —que es recullen en aquesta *Obra poètica completa de Josep Anselm Clavé*— va ser considerat, des del mateix moment de la seva aparició, la segona edició de les *Flores de estío*,⁹¹ mentre que la primera era la

⁹⁰ Data de publicació de l'anunci de *Flores de estío* a l'«Eco de Euterpe»:

Quadern I a IV	15/05/1859
Quadern V	17/07/1859
Quadern VI	28/08/1859
Quadern VII	18/09/1859
Quadern VIII	17/05/1860
Quadern IX	26/07/1860
Quadern X	23/09/1860
Quadern XI	24/07/1861
Quadern XII	13/10/1861
Quadern XIII	16/08/1863
Quadern XIV	12/05/1867
Quadern XV	30/05/1872
Quadern XVI	09/06/1872
Quadern XVII	02/06/1873
Quadern XVIII	12/07/1874
Quadern XIX	21/05/1877

⁹¹ L'únic que varia de la coberta de les dues edicions és la data final i la indicació «2ª Edición» que hi ha entre el títol i el peu d'impremta: *Flores de estío. Poesías de José Anselmo Clavé puestas en música por él mismo, para cantarse en los conciertos y bailes coreados que bajo su dirección se verifican en los jardines de Euterpe*. [2ª Edición.] Barcelona. Establecimiento Tipográfico de Narciso Ramírez, Escudillers, num. 40, piso principal. [1858/1861].

conformada pels quaderns que havien anat apareixent periòdicament i que havia publicat la mateixa impremta.⁹²

Després de la temporada de 1861, la darrera als Jardins de la Nimfa, el mes d'abril va iniciar-se una nova etapa de concerts i balls als Camps Elisis, també al Passeig de Gràcia. Aquest canvi d'ubicació va anar acompanyat d'un altre canvi important en la gestió del projecte de Clavé ja que es va crear l'Empresa Clavé, que s'encarregaria de la logística i de la programació de tota l'oferta cultural i lúdica dels Camps. En el programa de mà del 20 d'abril de 1862 ja se signen alguns articles des de l'«Empresa Clavé» i s'anuncia, a més del concert vocal i instrumental, una «Recreación pirotécnica» amb «Fuegos aéreos» i «Fuegos de regocijo».⁹³ La gestió dels Camps Elisis assumida aquell any per part de la nova empresa devia suposar una gran quantitat de feina afegida a la direcció de la societat coral Euterpe. Aquest fet, sumat a les estades que Clavé va fer fora de Barcelona durant aquell any i a la preparació del segon Gran Festival celebrat els dies 27, 28 i 29 de setembre segurament van ser els motius pels quals la producció poètica i musical de Josep Anselm Clavé va decreïxer de manera més que significativa durant aquell any. Les cartes personals conservades en el Fons Clavé de l'Arxiu Nacional de Catalunya i les mateixes cròniques publicades a l'«Eco de Euterpe» demostren que durant l'any 1862 el fundador de la societat coral Euterpe va dedicar molts dels seus esforços a contactar, orientar i acompanyar els seus seguidors repartits pel territori, especialment els de les comarques tarragonines. La troballa de l'epistolari de Clavé permet de certificar el que se sabia de les seves visites a Vilafranca,

⁹² La recerca que s'ha dut a terme en biblioteques i arxius han permès de confirmar gran part de les dades recollides per Antoni Palau i Dulcet al *Manual del librero hispano-americano*, dins del qual, en l'entrada referida a Josep Anselm Clavé dedica l'espai més important a ressenyar les edicions de les *Flores de estío*. Els errors o les confusions als quals pot induir l'obra de Palau són mínims però fan referència a un aspecte que cal tenir en compte i que s'ha d'aclarir prèviament a l'hora de preparar una edició com la aquesta: la distinció entre edicions i reimpressions i la seva datació. Les referències a les *Flores de estío* dins el *Manual del librero hispano-americano* són les següents:

Barcelona. Narciso Ramírez, 1858, 2 partes, 4°.

Barcelona Narciso Ramírez, 1861, 4°, 195 p. Sigue B., *Id.*, 1875-1876, 2 partes, 4°, y otra de B., 1880, 4°.

Idem. B., Antonio López, 1893, 4°.

Idem. B., Tip. Buenaventura Riera, 1897, 8°, retrato, 209 p.

La 4ª y la 5ª edición B., Imp. Soler, 1902 y 1915, ambas peq. 8°, 209 p.

Idem. B., Borràs, 1924, 8°, 207 p.

El fet que l'inici de l'edició fos en quaderns, que fins a 1861 no aparegués un recull unitari del primer tom, que no es tingui constància d'una publicació unitària del tom segon —independent del primer—, i que fins a 1893 no es publicués en un sol volum la totalitat dels poemes inclosos en els quaderns, fa que el mateix Palau descriu les dades de les publicacions de què té constància però sense aprofundir en les explicacions sobre les dates que esmenta.

⁹³ Vegeu EdE IV, 137 (20/04/1862).

Reus, Tarragona durant el mes de febrer i, alhora, ajuda a corregir algunes de les dates que han estat recollides per Carbonell, el qual només podia guiar-se, en escriure el seu estudi, per les referències indirectes aparegudes en les publicacions periòdiques que es referien a l'activitat de Clavé i dels seus cors.

El 10 de febrer de 1862 Clavé es trobava de visita a Tarragona, havent passat ja per Vilafranca, i hi restà fins al dia 16, data en què es traslladaria de Tarragona a Reus amb tots els honors en el vagó reial del tren que unia les dues poblacions.⁹⁴ A Tarragona va poder apreciar els progressos de la societat coral El Àncora i el dia quinze va assistir al ball de màscares organitzat per celebrar el carnaval. Del disset al vint de febrer va estar a Reus, amb els germans Sociats, i va visitar les societats corals del Centre de Lectura, La Floresta, la societat Filarmònica i el Círculo.⁹⁵ Aquella llarga visita va continuar, amb una nova estada a Tarragona, del vint-i-un al vint-i-quatre de febrer, data en què va retornar amb diligència cap a Barcelona. El fort impuls i l'èxit de les societats corals comportava la necessitat de mantenir el sentiment de pertinença, cosa que abans de la creació del setmanari «El Metrónomo», Clavé va haver de fomentar amb visites personals als directors i a les societats corals de comarques; unes visites que moltes vegades anaven acompanyades de trobades amb persones molt ben posicionades econòmicament i políticament que li donaven suport. En una altra carta de 18 de febrer enviada també a la seva muller, Clavé explicava que:

Por esta vez trato de suspender mi visita a Valls, Falcet, Vendrell i otras poblaciones en donde existen coros, tanto porque deseo hallarme en esa [Barcelona] el domingo próximo, como porque me he comprometido a volver a Reus para la inauguración de sus jardines de Euterpe de los cuales me han nombrado padrino.⁹⁶

Aquesta carta mostra clarament que un dels objectius d'aquell any 1862 era visitar el màxim de poblacions amb cors organitzats, de tal manera que qualsevol esdeveniment mínimament important, com la inauguració dels Jardins d'Euterpe de Reus, era una bona ocasió per trepitjar el territori català i conèixer els seus seguidors. Així, per acomplir el compromís contret en aquell primer viatge del mes de febrer, Clavé va tornar a visitar Reus, Valls, Tarragona, l'Espluga de Francolí, Poblet i Lleida ,

⁹⁴ Jaume Carbonell, *Op. Cit.*, p. 276, afirma que el 13 de febrer Clavé va passar per Vilafranca, mentre que a la carta a Isabel que el mateix Clavé escriu des de Tarragona, el 10 de febrer, hi diu que «ayer comí en Vilafranca más de lo que acostumbro» (Fons personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-6)

⁹⁵ Vegeu Fons personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-8, i Jaume Carbonell, *Op. Cit.*, p. 276, on es diu, erròniament, que Clavé va estar a Reus des del 17 al 23 de febrer.

⁹⁶ Fons personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-8.

entre el 14 i el 21 o 22 de juny,⁹⁷ i també s'ha trobat el document que deixa constància del seu retorn a l'Espluga de Francolí i Vilafranca, on va fer travessa a peu amb el seu col·laborador i director de la societat coral El Porvenir de Sants, Josep Bach Sentena.

Els múltiples viatges que s'han comentat, però, no són els únics d'aquell any, durant el qual Clavé va assistir a la fundació de la societat coral Erato de Figueres i, potser també, als actes de canonització de Sant Miquel dels Sants a Vic.⁹⁸ A més, durant el mes de maig va viatjar a Perpinyà per assistir al concurs d'orfeons del Departament dels Pirineus Orientals, sobre el qual va escriure una crònica recollida a l'«Eco de Eutepe» del 18 del mateix mes, i que segurament va tenir una influència cabdal en l'organització del Gran Festival que es va celebrar sis mesos després als Camps Elisis.

Els detalls de cadascun d'aquells viatges, amb els testimonis que se n'han conservat i que es desconeixien fins ara, són molts i la seva explicació detallada requeriria una marrada massa gran en l'objectiu d'aquest capítol. En definitiva, aquells viatges, juntament amb la feina de gestió dels Camps Elisis i l'Empresa de Euterpe, l'estrena de peces estrangeres tan importants com el *Tanhauser* de Wagner als jardins del Passeig de Gràcia i la feina organitzativa del tercer Gran Festival de Euterpe van ser, amb tota seguretat, els motius que van fer que la varietat i la renovació de les peces dels programes d'aquella temporada fos escassa, que durant el 1862 no es publicqués cap més quadern de les *Flores de estío*, i que Clavé tan sols escrigués dos cors: *La mascarita* i *La brema*.

En els anys posteriors, aquella tendència a dedicar-se a la gestió i el contacte amb les moltes societats corals existents, així com a la posada en marxa de nous projectes —com va ser, entre altres, la publicació d'«El Metrónomo»— van contribuir a mantenir aquella disminució de la producció musical i, de retruc, un ritme de publicació molt menys intens que el que es va assolir durant els anys cinquanta i primers seixanta. Així, els quaderns de les *Flores de estío* van continuar publicant-se fins als setanta però amb una periodicitat molt més dilatada. El mes d'agost de 1863 s'anunciava des de les pàgines de l'«Eco de Euterpe» la publicació del quadern XIII, el qual anava precedit per una coberta exactament igual que la de la segona edició de 1861 però en la qual s'especificava que no es tractava pas de la segona edició sinó del «Tomo II». La publicació d'aquells quaderns es va interrompre fins al maig de 1867, quan aparegué el número XIV, i des de llavors els assistents als balls i concerts van haver d'esperar set

⁹⁷ Segons la carta enviada a Isabel ANC1-700-T-13.

⁹⁸ Vegeu Jaume Carbonell, *Op. Cit.*, p. 277.

anys més per poder llegir els quaderns XV i XVI. L'estiu de 1873 va publicar-se el número XVII, i havent mort Clavé es van confeigir els números XVIII i XIX, el 1874 i el 1877.

El darrer quadern va ser imprès a l'Establecimiento Tipográfico Espasa Hermanos y Salvat, a diferència de tots els anteriors, publicats a la tipogràfica habitual de les publicacions claverianes: la de Narciso Ramírez. També cal destacar que els dos darrers quaderns, apareguts després de la mort de Clavé, portaven una coberta que en el cas del XVIII era igual que les anteriors de 1861 —per a la segona edició dels dotze primers quaderns— i de 1863 —per a l'inici del segon tom— i s'especificava, sobre la indicació de «Quaderno XVIII» que eren les peces «*para cantarse en los conciertos y bailes coreados, que bajo su dirección se verifican por la sociedad coral Euterpe*». És a dir, que el juliol de 1874, tot i mort Clavé, no van canviar el títol que encapçalava aquelles pàgines. En canvi, a la coberta del número XIX s'hi llegeix, amb una tipografia i una disposició diferents: *Flores de estío. Poesías de José Anselmo Clavé publicadas en obsequio de los concurrentes a los conciertos y bailes coreados que verifica la Sociedad Coral Euterpe*. El canvi, doncs, era important, ja que no s'esmentava, com era lògic, la direcció dels cors per part de Clavé i s'oferia aquell quadern com un obsequi als assistents dels concerts i balls. A més, els tres poemes que s'incloïen en aquell darrer número no eren, a diferència dels altres, per a ser cantats i, com que en el número XVIII ja s'havien recollit les darreres composicions escrites per Clavé al final de la seva vida en aquella ocasió s'aplegaven poemes publicats a l'«Eco de Euterpe» dels primers anys, entre 1859 i 1866.

El conjunt de poemes publicats en els XIX quaderns són els següents:

Tom I

Quadern I

Invocación a Euterpe. Coro.

La flor del valle. Coro.

Les flors de maig. Pastorel·la catalaa.

La mariposa. Contradanza.

Los contrabandistas. Coro andaluz.

La verbena de San Juan. Vals-jota.

Quadern II

Les nines del Ter. Rigodons pastorils catalans

¡Al mar! Barcarola.

Enriqueta. Vals.

A Montserrat. Coro català.

Quadern III

La aurora. Coro.
El primer amor. Schotisch.
Ester. Polca.
Emma. Contradanza.
Una orgía. Brindis.
Un beso. Vals.

Quadern IV

La queixa d'amor. Idil·lia català.
La pastorcilla. Varsovia.
A orillas del Llobregat. Vals.
El columpio. Redowa.
La font del roure. Contradansa catalana.
¡Juy, qué jaleo! Vals andaluz.
El despido. Galop.

Quadern V

La nina dels ulls blaus. Idil·lia català.
Noches de estío. Vals pastoril.
El lenguaje de las flores. Serenata.
La casita blanca. Polca.
La brisa de la noche. Contradanza.

Quadern VI

Lo pom de flors. Pastorel·la catalana.
Àurea Rosa. Contradanza
La fiesta de Flora. Rigodón pastoril.

Quadern VII

Cap al tard. Pastorel·la catalana.
Goces del alma. Schotisch.
Veladas de Aragón. Vals-jota.
Las avecillas. Polca.
Proserpina. Galop infernal.

Quadern VIII

Los néts dels almogàvers. Rigodons catalans.
Las bellas de la costa. Vals

Quadern IX

Lo somni d'una verge. Pastorel·la catalana.
Tula. Americana.
La cacería. Coro.
La azucena. Schotisch.
Irradiación. Himno.

Quadern X

La toia de la nívia. Epitalami pastoril.

Horas de solaz. Contradanza.

La guanábana. Americana

¡Al baile! Vals.

Quadern XI

De bon matí. Albada.

La guajira. Americana.

Las galas del Cinca. Jota.

Un suspiro. Schotisch.

Las auras del valle. Coro.

Quadern XII

Los pescadors. Barcarola.

Los aldeanos. Rigodón.

La violeta. Redowa.

La gratitud. Himne.

Tom II

Quadern XIII

La brema. Coro català.

La danza campestre. Polca.

La mascarita. Americana.

Quadern XIV

Una fontada. Rigodons catalans.

Horas felices. Vals.

Quadern XV

Los xiquets de Valls. Coro descriptiu català.

El val del azor. Tanda de valeses.

El chinito. Tango americano.

Quadern XVI

Pel juny, la falç al puny. Coro descriptiu català.

¡Gloria a España! Cantata nacional.

L'edat d'itxosa. Schotisch català.

Quadern XVII

La revolución. Gran coro descriptivo.

La marsellesa. Himne revolucionari francès.

Quadern XVIII

Pasqua florida. Caramelles catalanes.

La maquinista. Polca catalana.

Goigs i planys. Serenata.

Quadern XIX

Enyorament. Cançó catalana.

La bonaventura. Balada catalana.

Les vespres catalanes.

A un rossinyol.

L'índex de poesies publicades en aquests quaderns de les *Flores de estío* deixa veure a simple vista una estratègia de difusió pensada i coherent amb els criteris editorials i comercials de Josep Anselm Clavé. En una anàlisi detallada es pot apreciar que tots els quaderns publicats fins a l'any de la seva mort —el número XIX publicat posteriorment escapa d'aquesta lògica— contenen la pràctica totalitat de les peces corals escrites per Clavé que es destinaven a ser cantades per la societat coral Euterpe. És a dir, que les *Flores de estío* eren concebudes com una espècie d'edició completa de les obres corals escrites pel músic i poeta des de principi dels anys cinquanta —amb l'inici a *La fiesta de Flora*, escrita entre desembre de 1850 i maig de 1851. A més, els poemes van ser publicats en un ordre que feia que en cadascun dels quaderns hi hagués, internament, una diversitat cronològica més que evident. Així, per exemple, en el quadern VII es recull, per aquest ordre: *Cap al tard*, de l'agost de 1859, *Goces del alma*, de juliol de 1851, *Veladas de Aragón*, de maig de 1854, *Lasavecillas*, de setembre de 1855, i *Proserpina*, de febrer de 1859. La successió dels quaderns, per tant, no seguia una lògica cronològica i ni tan sols l'ordenació interna dels poemes en cadascun d'ells respectava l'ordenació a partir de les dates de creació.⁹⁹

Quina és, doncs, la lògica de l'estructura de les *Flores de estío*, en les edicions prèvies a la de 1893, de la qual es parlarà tot seguit? En primer lloc, sembla evident que, com a mínim en els quaderns del primer tom, existeix la voluntat d'incorporar les obres més contemporànies al moment de l'edició —les dels anys 1858, 1859 i primers seixantes— però barrejades amb les del principi d'aquella dècada, les quals ja no eren tant cantades per la societat coral Euterpe en els seus concerts i corrien el risc de ser oblidades. Així, s'utilitzava el factor novetat per aconseguir la popularització de les peces més recents alhora que es recuperaven aquelles que ja havien començat a desaparèixer de les programacions dels concerts del Passeig de Gràcia.

⁹⁹ En el segon tom tampoc no se segueix una ordenació cronològica però entre els poemes publicats en els quaderns XIII-XVIII, la distància cronològica és menor. Això és degut al fet que a partir de 1858, en la primera edició, es van començar a aplegar des de les peces més primerenques fins a les més contemporànies, i el 1863, en el moment de començar el segon tom amb el Quadern XIII, el que mancava per publicar eren obres molt més recents.

En segon lloc, cadascun dels quaderns publicats —excepte el III— estan encapçalats per un poema escrit en català. Tot i que l'obra de Josep Anselm Clavé no és escrita majoritàriament en català, la incipient consolidació de la literatura en aquesta llengua es manifestava, entre d'altres, en la restauració dels jocs florals el mateix mes de maig en què apareixia el primer «Eco de Euterpe», i en la publicació de *Los trovadors modernos* de Víctor Balaguer, entre els quals es comptava a Josep Anselm Clavé, pel fet de pertànyer a una generació més jove —i més liberal, tot sigui dit de passada— que la dels escriptors inclosos a *Los trovadors nous* de Bofarull. A banda d'això, cal no oblidar que la llengua catalana era la llengua d'ús comú i habitual entre la majoria de ciutadans barcelonins malgrat que en entorns cultes, en la premsa escrita de caire no popular i en la pràctica totalitat de les institucions el castellà tingués preeminència. No és estrany, doncs, que Clavé optés per incloure de manera totalment conscient i volguda un poema en llengua catalana com a capçalera de cadascun dels quaderns de les *Flores de estío*. La contribució a les lletres catalanes, com es veurà més endavant, va tenir unes conseqüències temàtiques i estilístiques en l'obra claveriana que van aproximar encara més les seves composicions al públic, amb uns efectes de popularització que no podien ser obviats i que, ben al contrari, amb la inclusió dels poemes catalans en un lloc preeminent de cadascun dels quaderns, eren utilitzats com a crida per als lectors potencials, entre els quals s'hi devien barrejar adeptes a les publicacions satíriques i burlesques en llengua catalana, tan comunes i difoses en la Barcelona del segle XIX, però també lectors de classe mitjana i alta que, havent pres consciència de la incipient recuperació de la llengua catalana en entorns cultes no feien escarafalls a l'obra catalana d'un poeta i músic que gaudia d'un gran reconeixement entre totes les classes socials.

I en tercer lloc, el repartiment de peces en els divuit quaderns també obeeix a una clara voluntat de diversificació musical ja que el fet de no seguir una ordenació cronològica també va permetre Josep Anselm Clavé de distribuir al llarg dels anys i dels números els diferents gèneres musicals i de ball. És per això que en cadascun dels números s'hi combinen peces per a ser ballades amb d'altres que no ho són, i en la majoria de números no es repeteix cap dels gèneres. Per exemple, en el tercer quadern, que contenia sis poemes, s'hi recull, un cor, un *schotisch*, una polca, una contradansa, un brindis i un vals; o en el quadern IV, que és el que conté més poemes, tan sols es repeteix un vals, ja que la resta són un idil·li, una varsoviana, una *redowa*, una contradansa i un galop.

En aquest estudi s'han pres com a fonts principals per a l'edició dels poemes procedents de les *Flores de estío*: a) la segona edició, de 1861, la qual conté els dotze primers quaderns del Tom 1, i b) la primera edició del Tom 2, publicada entre 1863 i 1877. Per no fer referència de manera reiterativa als detalls i als anys de les diferents edicions, s'entendrà que quan es parla de les *Flores de estío*, ens referim a aquestes edicions i en el cas que hi hagi variants significatives s'especificarà en quines altres es troben.

Existeix una edició dels quaderns del primer tom entre l'any 1875 i 1878, conservada a l'Arxiu de l'Orfeó, en les cobertes de la qual es pot llegir «Tercera edición», sota el títol *Flores de Estío. Poesías de José Anselmo Clavé puestas en música por él mismo, para cantarse en los conciertos y bailes coreados que se verifican por la Sociedad Coral de Euterpe*,¹⁰⁰ però més que una tercera edició s'ha de considerar com una reedició o reimpressió de l'edició segona, de 1861. No s'ha trobat cap exemplar del segon tom que sigui la continuïtat d'aquesta reimpressió. La novetat d'aquest volum és que els quaderns aplegats provenen d'editors diferents, la qual cosa confirma que a partir de la mort de Clavé altres editorials es van interessar per aquella publicació: del quadern I al VI, la tipogràfica de Narciso Ramírez va alternar-se amb l'Establecimiento tipográfico de La Renaixensa,¹⁰¹ i des del quadern VII al XII, l'editor va ser el mateix que el del quadern XIX: l'Establecimiento tipográfico de Espasa hermanos y Salvat.¹⁰²

La que sí podem considerar com a tercera edició de les *Flores de estío* és la publicada per l'editor López, que intervé sobre el text i introdueix canvis, especialment en l'estructura que fins llavors havien tingut els quaderns. El 1893, al preu de 20 reals, es publicava la «Tercera edición» del llibre que portava per títol *Flores de estío. Poesías de José Anselmo Clavé*. Externament desapareixien les referències als Jardins d'Euterpe i internament es canviava l'agrupació que havien tingut fins llavors els poemes, que passava de basar-se en els criteris esmentats més amunt a seguir un rigorós ordre cronològic. En l'índex, però, s'hi va introduir una classificació que distingia les «Poesías castellanas» de les «Poesías catalanas», i dins de cadascun d'aquests grups s'ordenaven en funció de si eren poemes per a ser corejats o per a ser ballats, alhora que s'agrupaven per gèneres. Aquesta classificació permet de veure a simple vista que tant

¹⁰⁰ *Flores de estío. Poesías de José Anselmo Clavé*. Tercera edición. A. López Robert, impresor, Conde del asalto, número 63. De venta en casa López, editor, Librería Espanyola. Rambla del Centro, número 20 y en los conciertos de la Sociedad coral Euterpe, 1893.

¹⁰¹ Establecimiento tipográfico de La Renaixensa, calle de la Puerta-Ferrisa, núm. 18, bajos.

¹⁰² Establecimiento tipográfico de Espasa hermanos y Salvat. 223, calle de las cortes, 223.

en català com en castellà Clavé va escriure «*Coros a voces solas*» i «*Coros con acompañamiento de orquesta o banda*», i que així com en castellà va escriure diversos valsos, polques, *schotischs*, *redowes*, varsovianes, americanes, contradanses, rigodons i galops, en català tan sols va escriure una polca, un *schotisch*, una *redowa*, una contradansa, tres rigodons i un romanç, i el gruix important de peces eren composicions per a veus soles sense acompanyament.

Sembla evident que els hereus de Clavé, que eren els propietaris d'aquella edició —com es pot llegir a la guarda del llibre— van voler conservar la unitat de les *Flores de estío* originals, que havien deixat de publicar-se feia més d'una dècada.¹⁰³ Hi van incloure, també, els dos darrers quaderns, que eren pòstums: el XVIII que contenia les últimes lletres escrites per Clavé i el XIX, que recollia tres poemes de 1859 i 1866, però van fer desaparèixer l'ordenació original per quaderns atès que ja no tenia sentit mantenir-la si es publicava de cop tota l'obra, i van optar per una estricta ordenació cronològica. Una de les novetats que va comportar aquesta estructuració interna dels poemes va ser la introducció, per primera vegada, de la datació de totes i cadascuna de les obres, la qual s'ha utilitzat com a referència, juntament amb la recollida en els autògrafs conservats, per a l'ordenació dels poemes en l'edició present..

El fet que fossin els mateixos hereus els que prepararessin juntament amb l'editor López aquella tercera edició va evitar que s'introduïssin errors importants en els textos. Una col·lació detallada ha permès d'observar que si no fos per les diferències estructurals que s'acaben d'esmentar quasi es podria parlar d'una nova reedició dels textos apareguts en la segona edició dels quaderns del primer tom i en els quaderns del segon tom publicats entre 1863 i 1877. A banda d'això, els hereus va seguir una estratègia de difusió similar a la utilitzada pel propi Clavé, i van concentrar els seus esforços, com feia el mateix poeta i músic, a publicitar el volum des de les pàgines de l'«Eco de Euterpe» per a tots els assistents als concerts i balls d'Euterpe. Gràcies a aquests anuncis es pot saber que la tercera edició de les *Flores de estío* va aparèixer el dia de Sant Joan de 1893 i que es va anunciar de manera ininterrompuda, des del número 588 del juny d'aquell any fins al 607, d'agost de 1895.¹⁰⁴

¹⁰³ No es pot saber amb tota seguretat si va se Àurea Rosa, el germà de Clavé o la seva vídua qui va promoure aquella tercera edició de les *Flores de estío* de 1893, però a més de la indicació esmentada a la guarda —*Es propiedad de los Herederos de Clavé*—, sobre el peu d'impremta s'indica que *Los pedidos deben dirigirse a los herederos de Clavé, Balmes, 86, 2º, Barcelona*.

¹⁰⁴ De EdE XXXV, 588 (24/06/1893) a EdE XXXVII, 607 (15/08/1895).

Després d'aquella tercera edició de 1893 d'Antonio López Robert, l'any 1897 la *Tipografía Buenaventura Riera* va publicar un volum titulat *José Anselmo Clavé. Flores de estío. Poesías*.¹⁰⁵ A la guarda dels exemplars consultats, entre el títol i el peu d'impremta s'hi especifica que és una «*Edición económica*», i una conseqüència d'això és la mida del llibre, que deixa de ser en quart, com en les edicions anteriors, i passa a ser en octau. A banda d'aquest detall extern, en l'interior del volum conformat per 209 pàgines es tornen a trobar els mateixos setanta-sis poemes de les *Flores de estío*, distribuïts cronològicament com en la tercera edició i amb la mateixa datació recollida el 1893. Sembla clar, doncs, que es volia reproduir de manera més econòmica la tercera edició preparada per l'editor López i pels hereus de Clavé, però aquesta evidència i el fet que els únics canvis introduïts van ser errors tipogràfics insignificants per a la present edició crítica, aquesta edició de 1897 de la casa Bonaventura Riera es considerarà com una reimpressió econòmica de la tercera edició i no pas com una nova edició diferenciada de la resta.

Les *Flores de estío*, com a conjunt dels poemes musicats i compilats pel mateix Clavé amb la finalitat de ser cantats per les societats corals van tenir encara continuïtat en arribar el segle XX, concretament l'any 1902. Enmig, però, van aparèixer uns altres quaderns titulats *Edición popular de las obras del fundador de las Sociedades Corales en España*, dels quals es parlarà tot seguit, però que no van reproduir tot el conjunt de poemes inclosos a les *Flores de estío*, sinó que van optar per una tria diferent a la que havia fet Josep Anselm Clavé, incorporant sis títols no inclosos en les edicions esmentades més amunt i obviant-ne vint-i-sis que es van descartar.

Aquella nova edició de 1902, que la considerarem la quarta,¹⁰⁶ porta per títol *Flores de estío. Poesías de José Anselmo Clavé*,¹⁰⁷ i introdueix un petit canvi sense massa importància respecte dels títols anteriors. Els poemes continguts en aquesta edició són els mateixos de les *Flores de estío* publicades en forma de quadern —sense cap excepció— i, com en l'edició anterior, es presenten datats i ordenats cronològicament, des de *La fiesta de flora*, escrita entre desembre de 1850 i gener de 1851, fins a *Goigs i planys*, escrita el juny de 1873. A diferència de la tercera edició de 1893, en aquest cas no hi ha cap índex que classifiqui les peces per gèneres i tan sols es

¹⁰⁵ José Anselmo Clavé, *Flores de estío. Poesías*. Barcelona. Tipografía de Buenaventura Riera. Calle Tarrós, 6. 1897.

¹⁰⁶ També ho va entendre així l'editor, que entre el títol i el peu d'impremta va afegir la llegenda: *Cuarta edición*.

¹⁰⁷ *Poesías de José Anselmo Clavé*. Cuarta edición. Barcelona. Manuel Soler, editor. Paseo San Juan, 152. 1902.

l·listen els títols sense cap agrupació. A banda d'aquestes variacions, el volum aparegut el 1902 no aporta cap canvi respecte als textos inclosos en les edicions anteriors i les úniques variants possibles són errors tipogràfics que no suposen cap revisió ortogràfica dels poemes.

La quarta edició de 1902, de 209 pàgines amb mida de petit octau, va ser reeditada tretze anys més tard pel mateix editor Manuel Soler, de tal manera que amb les mateixes característiques que s'acaben d'esmentar, la cinquena edició d'aquelles *Flores de estío. Poesías de José Anselmo Clavé* va sortir al mercat per mantenir la memòria i pel fet que, segurament, malgrat els molts relleus generacionals que ja hi havia hagut en les lletres catalanes l'editor va percebre el manteniment de l'interès per l'obra poètica i musical del mestre de les societats corals. El 1915, doncs, amb el mateix format, el mateix contingut i el mateix peu d'impremta que el 1902 —amb l'únic canvi de la data d'edició— va publicar-se la cinquena edició del recull de poemes musicats de Josep Anselm Clavé. No cal dir que aquelles reedicions de les *Flores de estío* i la manca d'interès o el desconeixement de la resta de la producció poètica de Clavé van comportar que molts lectors, de manera errònia, pensessin que aquella antologia de poemes musicats per als cors era concebuda com l'obra poètica completa de Clavé, la qual cosa queda desmentit a bastament en aquest treball.

Finalment, el 1924, l'impressor F. Borràs va publicar la sisena edició de *Flores de estío. Poesías de José Anselmo Clavé*,¹⁰⁸ un volum en petit octau com les dues edicions anteriors i amb el mateix contingut sense variacions de cap tipus. L'ordenació cronològica també es va mantenir i l'índex recull els títols dels setanta-sis poemes apareguts en 207 pàgines.

Com ja s'ha dit, per a la present edició s'utilitzarà com a testimoni principal de les poesies contingudes a les *Flores de estío* la versió revisada per Josep Anselm Clavé, que equival al volum de la segona edició del primer tom dels primers dotze quaderns, i al volum del segon tom que recull els quaderns publicats entre 1863 i 1877. Les edicions posteriors, especialment la tercera de 1893 que va ser publicada amb la col·laboració dels hereus de Clavé —que eren els que conservaven el llegat i els manuscrits originals— s'han tingut en compte, sobretot, per aclarir els dubtes de datació que no queden resolts ni en les fonts manuscrites ni en les dues primeres edicions.

¹⁰⁸ El títol que apareix a la coberta —José Anselmo Clavé, *Flores de estío. Poesías*— és diferent del de la guarda —*Flores de estío. Poesías de José Anselmo Clavé*. Sexta edició. Barcelona, Imprenta F. Borràs, Escudillers Blancs, 10 y 12. 1924.

1.1.9. Els poemes de Josep Anselm Clavé publicats a l'«Eco de Euterpe» i a «El Metrónomo»

Una part dels poemes de Clavé, a més de conservar-se manuscrits en els testimonis ja estudiats i en les diverses edicions que s'han tingut en compte en aquest treball, van arribar a mans dels lectors, aficionats i seguidors de les societats corals per mitjà de les publicacions periòdiques dirigides per ell mateix: l'«Eco de Euterpe» i «El Metrónomo». El fet que aquest programa de mà i aquest setmanari incloguessin les lletres d'algunes de les obres del seu director és del tot normal si es té en compte l'estratègia, ja comentada en d'altres capítols, que perseguia Clavé per tal de facilitar l'accés, popularitzar i fixar el text dels seus treballs. En cadascun dels estudis que formen part d'aquesta tesi i que fan referència als continguts de l'«Eco de Euterpe» i d'«El Metrónomo» s'ha analitzat detalladament el contingut literari que s'hi va publicar i, de manera especial, la inclusió dels poemes de Clavé en cadascuna d'elles.

D'entrada es podria pensar, pel fet de tractar-se de les dues publicacions periòdiques més importants dirigides per Clavé i pel fet ja comentat que com a director moltes vegades reutilitzava els mateixos treballs en diferents plataformes, que les pròpies obres hi serien incorporades amb un criteri similar i que, per tant, hi hauria un alt grau de correspondència entre EdE i EM. Això, però, no és pas cert, ja que la col·lació dels dos testimonis ens ajuda a veure que Clavé, en comparació amb «El Metrónomo», va publicar pocs poemes seus a l'«Eco de Euterpe», si es té en compte que des de 1859 fins al moment de la seva mort van transcórrer quinze anys i 407 números. En total es tracta de disset poemes, dels quals tretze van aparèixer entre 1859 i 1862, dos entre el 1864 i 1865, i dos més van ser publicats pòstumament.¹⁰⁹ S'observa, doncs, que cap d'aquests poemes no va publicar-se mentre va distribuir-se «El Metrónomo», és a dir, que des del gener de 1863 fins a l'agost de 1864 a l'EdE no s'hi va reproduir cap dels poemes de Clavé, i aquest tipus de contingut va quedar desplaçat a EM. D'aquests disset poemes, però, quatre eren coincidents amb els publicats a EM — *La verbena de San Juan*, *El despido*, *Les vespres catalanes* i *La gratitud*—, però en números anteriors a 1863 o posteriors a l'agost de 1864, dates del primer i el darrer

¹⁰⁹ Aquests setze poemes, en ordre cronològic, són: *Separación*, *Amargura*, *La verbena de San Juan*, *El despido*, *Enyorament*, *Les vespres catalanes*, *¡Era un sueño!*, *Traspié*, *La nit de Pascua*, *Una beldad de A. Foleo*, *Un record*, *La gratitud*, *La instrucció popular*, *A una niña vellosa*, *L'edat ditxosa* i *La marsellesa*.

número de EM. A més, set de les lletres s'havien publicat amb anterioritat o es publicarien després dins dels quaderns de les *Flores de estío*, dues de les quals —*L'edat d'itxosa* i *La marsellesa*— no apareixerien mai a «El Metrónomo».

La majoria dels poemes publicats a EdE, al marge d'aquests set que també eren a FdE i dels quatre que es publicaren a EM, són obres d'importància relativa en la producció de Clavé i que només s'haurien conservat en els testimonis manuscrits. Gràcies a la seva inclusió a l'«Eco de Euterpe», però, van veure la llum pública en aquella única ocasió. Per tant, el testimoni que ens ofereix aquest programa de mà dels concerts de la societat coral ha estat recollit en aquesta edició i té un valor rellevant especialment en aquells casos en què el poema és el testimoni únic o, amb tota seguretat, l'edició *princeps* de la qual es copia l'altre únic testimoni conegut: CCP. Es tracta dels poemes *Amargura*, *La nit de Pasqua*, *Una beldad* de A. Foleo, *Un record* i *A una niña vellosa*..

En canvi, el cas d'«El Metrónomo» és ben diferent ja que el recull de poemes de Clavé en les seves pàgines obeeix a uns criteris preestablerts, clars i estratègics. En els vuitanta-quatre números van incloure's seixanta-un poemes de Clavé, que corresponen, tots ells, amb els poemes de les *Flores de estío* publicats dins dels quaderns I a XIII; és a dir, la totalitat dels quaderns apareguts fins aquell moment, i dos poemes més que es van incloure en les *Flores de estío* posteriorment a la seva publicació dins EM: *España*, que després apareixeria com a *¡Gloria a España!* en el quadern XVI i *Les vespres catalanes*, recollit pòstumament en el quadern XIX. Com s'explica en l'estudi d'«El Metrónomo», un dels objectius perseguits per Clavé amb aquella publicació era cohesionar el sentiment de pertinença a un col·lectiu tot utilitzant el cant i les peces del seu director com a nucli entorn del qual es bastien les especificitats de cadascuna de les agrupacions sorgides arreu del territori. Així, tornant a publicar periòdicament aquells poemes, que també podien adquirir-se solts per a ser enquadrats amb posterioritat, s'aconseguia que totes les societats corals que rebien puntualment «El Metrónomo» coneguessin amb seguretat el text que cantaven, no introduïssin errors en les lletres i que, a més, continuessin alimentant la popularitat del projecte regenerador de Clavé. De fet, en reproduir les lletres dels poemes publicats anteriorment en els quaderns, es duplicava la incidència d'una mateixa obra, tot respectant l'ordre d'aparició —encara que aquest no seguís la cronologia de l'escriptura— que a les *Flores de estío*.

En l'edició de la poesia completa s'ha recollit el testimoni d'EM en les notes que referencien la procedència de les variants. Aquestes variants són les mateixes que les de

FdE —excepte en errors puntuals— ja que el text dels quaderns era, amb tota seguretat, la font de la qual s'extreia el publicat després al setmanari.

1.1.10. Els llibres *El carnaval de Barcelona en 1860* i *L'aplec del Remei*

El mes de febrer de 1860 va culminar a Barcelona la celebració del carnaval, que havia començat la vigília de cap d'any i que s'havia estès fins a l'inici de la Quaresma amb els balls oferts per diverses societats organitzades arreu de la ciutat. Les manifestacions festives prèvies al temps de dejunis i abstinències ja existien abans d'aquell any, però no va ser fins a mitjan segle XIX que el carnaval va prendre a Barcelona una importància tal que el va situar entre els primers i més destacats d'Europa, i el 1860 va ser l'any culminant, per la gran quantitat d'activitats, per l'elevada concurrència als actes públics de celebració i per la proliferació de moltes societats disposades a organitzar concerts, cavalcades i balls. Aquell gran èxit de la celebració del carnaval va estar vinculat a la importació de l'estètica italiana i el gust per balls de màscares en espais sumptuosos guarnits expressament per a l'ocasió.

Després de la celebració del carnaval de l'any 1860 es va publicar¹¹⁰ la crònica dels esdeveniments i el recull de les activitats organitzades a Barcelona en un llibre titulat *El carnaval de Barcelona en 1860* i que portava el subtítol, prou explicatiu, de *Batiburrillo de anécdotas, chascarrillos, bufonadas, quid-pro-quos, dislates, traspiés, pataletas, fantasmagorías, banderillas, zambras, espasmos, bacanales, bailoteos, mascaradas, diabluras, truenos y otras quisicosazas propias de esta bulliciosa temporada, aliñado en prosa y verso por J. A. Clavé y J. M. Torres salpicado de picarescas caricaturas y adornado de elegantes láminas litografiadas por Moragas*.¹¹¹ Aquest llibre escrit a quatre mans és un altre dels testimonis que aporten material per a l'edició de l'obra completa de Josep Anselm Clavé, ja que en ell s'hi troben sonets, dècimes i altres composicions poètiques, la majoria de caire jocós o satíric que, combinades amb fragments en prosa, constituïen la crònica de les festes de carnaval d'aquell any. Atès que cadascun dels capítols està signat per Clavé o per Torres és fàcilment identificable quina és l'autoria de les parts del llibre i això permet d'extreure els textos que s'inclouen en la present edició.

¹¹⁰ A Barcelona, Librería Española, calle Ancha, número 26.

¹¹¹ En les notes a peu de pàgina i en l'aparat de variants s'utilitzarà l'abreviatura ECB per a referir-nos a aquest llibre.

El carnaval de Barcelona en 1860 ha estat qualificat com a «original», «inesperat» i com a «aventura» per Josep Maria Poblet en la seva biografia sobre Clavé, atès que no acabava de veure la relació directa entre el fundador de les societats corals i l'activitat festiva d'aquella celebració.¹¹² La justificació que Poblet troba per a aquella iniciativa —podem suposar que influït pel breu comentari que fa Caballé i Clos a *José Anselmo Clavé y su tiempo*—¹¹³ recolza en la idea que l'interès de Clavé pel carnaval provenia del fet que «la festa tenia [...] caràcter benèfic, circumstància aquesta que devia fer que Clavé volgués glossar-la». És innegable que aquesta era una de les raons, però pensar que Clavé només va interessar-se pel carnaval —fins al punt d'escriure'n un llibre— pel vessant humanitari d'alguns dels seus actes, en els quals va participar la societat coral Euterpe, sembla parcial. Molts dels cronistes dels carnivals vuitcentistes fan un esment especial d'aquesta finalitat benèfica ja que «*de todos los actos carnalescos se sacaba partido en provecho de los necesitados, mediante cuestaciones públicas*».¹¹⁴ De fet, l'iniciador de la reconversió de la celebració del carnaval a Barcelona, Sebastià Junyent, pretenia en tots i cadascun dels actes organitzats, no només en aquell carnaval de 1860 sinó en tots els que havia organitzat en la dècada dels cinquanta —segons deia Artur Masriera en un article publicat el 1921 a «La Vanguardia»—, «*enjuagar las lágrimas de los menesterosos, proporcionándoles recursos por medio de cuestaciones callejeras y bandejas instaladas en los vestíbulos de los teatros y locales en donde se daban bailes de Carnaval*».¹¹⁵ És innegable que la participació de la societat coral Euterpe en aquell carnaval de 1860 va tenir una clara vocació benèfica, i la mostra la trobem en la mateixa introducció del llibre preparat per Clavé i per Torres, on s'explica que la seva intervenció es va concretar:

ya dirigiéndose sus individuos, vestidos á la veneciana, en lanchas enpavesadas elegantemente é iluminadas con infinidad de faroles de colores a obsequiar con una brillante serenata á las tripulaciones de los buques surtos en el puerto, ya llevando á efecto una cuestación

¹¹² Josep Maria Poblet, *Op. Cit.*, p. 143:

Davant d'aquest text de 187 pàgines, és obvi que hom es pregunti: ¿Quin diable féu embarcar a Clavé en una semblant aventura? I no ho diem pas pel text del llibre, sinó perquè, de bon començament, hom no sap veure la relació del biografiat amb un original d'aquesta mena.

¹¹³ Tomàs Caballé i Clos, *Op. Cit.*, p. 264-265.

¹¹⁴ Gaietà Cornet i Mas, *Barcelona vella: escenes y costums de la meytat del sigle XIX*, Il·lustració Catalana, Barcelona 1906, p. 15.

¹¹⁵ Artur Masriera, *De la Barcelona ochocentista. D. Sebastián Junyent*, «La Vanguardia» XXXIV (05/02/1921), p. 8.

á favor de las Casas de Beneficencia representando una numerosa comparsa de festivos segadores.¹¹⁶

En les dues actuacions, tot i que en aquesta breu ressenya només sembla que tingués una finalitat caritativa la segona, es van recollir diners per destinar-los a dos col·lectius necessitats del moment: les cases de beneficència de la ciutat i les famílies dels voluntaris morts en la guerra d'Àfrica. Cadascuna d'aquestes causes van traduir-se en la interpretació pública de, com a mínim, dues de les cançons recollides en aquesta edició: *La rua. La Sociedad Coral Euterpe a Barcelona*, per a la primera, i *A Barcelona, en ocasió de captar a favor de les famílies dels voluntaris catalans que han mort en la guerra d'Àfrica*, per a la segona. A més, el recull i la datació de l'obra poètica de Clavé revelen que la primera d'aquestes dues peces va ser escrita un any abans del famós carnaval de 1860 i que ja es va interpretar el dilluns de carnestoltes del 7 de març de 1859 pels carrers de Barcelona amb la finalitat de recollir diners per a la casa de Maternitat. Sembla evident, doncs, que el component benèfic és indestruïble de la participació de la societat coral en els actes públics del carnaval de Barcelona i que aquesta participació es remunta més enllà de l'any seixanta. Malgrat això, però, cal afegir a aquest motiu principal d'altres possibles motivacions que devien acabar d'empènyer Clavé i la seva societat coral Euterpe a participar activament en la celebració de les festes del carnaval. El mateix llibre *El carnaval de Barcelona en 1860* aporta algunes explicacions i comentaris que ajuden a completar la motivació de fons que movia Clavé i els seus col·laboradors: en primer lloc, en el pròleg del llibre s'advertia que «*El Carnaval de Barcelona es hoy sin disputa uno de los más notables; sin embargo, hace apenas cinco años era uno de los mas frívolos y hasta si se quiere repugnantes. ¿A qué se debe semejante metamorfosis? ¿Quiénes han contribuido a elevarle á la categoría que hoy ocupa entre los mejores de Europa?*».¹¹⁷ La resposta, a més de lloar la tasca feta per Sebastià Junyent des de la Societat del Born i de Fructuoso Canonge com a impulsor desinteressat de la remodelació de les celebracions del carnaval, deixava clar que Clavé i la seva societat coral havien contribuït a aquella transformació juntament amb altres societats, no pas corals, com la del Olimpo, la del Pireo, la del Triunfo, la del Ateneo, la del Casino Artesano, i amb el qüestionat —com es veurà més endavant— Círculo Ecuestre. Sembla, doncs, que si en aquells darrers cinc

¹¹⁶ J. A. Clavé i J. M. Torres, *El carnaval de Barcelona en 1860*, Barcelona, Libreria Espanyola, 1860, p. 6.

¹¹⁷ *Íd.* p. 5.

anys les serenates, els passacarrers, els balls i les celebracions de carnaval havien canviat radicalment per deixar enrere la «frivolitat» i la «repugnància» era gràcies, també, a la feina feta per Clavé, la qual cosa s'adiu d'entrada amb la voluntat regeneradora del projecte claverià, que no feia escarafalls a cap tipus de manifestació pública si aquesta s'encaminava a la millora de la formació cultural i a la contribució en la construcció d'un entorn social menys agressiu i més enriquidor per a l'esperit dels obrers. A més, la direcció que prenen les festes de carnaval amb la remodelació d'aquells anys centrals del segle XIX s'adeia completament amb la intenció de Josep Anselm Clavé d'oferir als ciutadans de Barcelona una alternativa que incorporés elements de dignificació social sense renunciar al component de diversió que suposava l'organització d'actes i la intervenció en les celebracions públiques. De nou, doncs, amb l'ajuda de Clavé es tornava a materialitzar la màxima clàssica de *prodesse et delectare* en un nou espai de gran projecció social de la Barcelona de mitjan segle XIX.

En segon lloc, la participació dels cors de Clavé en actes de celebració pública del carnaval i la redacció de poemes destinats a aquella festa possibilitaven la visibilització i la popularització tant de la societat coral com del seu director en els moments previs al gran èxit assolit als primers anys seixanta amb la celebració dels Grans Festivals als jardins del Passeig de Gràcia. La voluntat de fer-se present arreu de la ciutat es demostra en la crònica escrita per Josep Maria Torres en el mateix llibre sobre el carnaval de 1860, en la qual s'explica quin va ser el recorregut de la cavalcada organitzada per la societat coral Euterpe en favor de la casa de Maternitat de la ciutat:

La carrera que siguió la mascarada fue la siguiente:

Rambla (acerca de Belén), Hospital, Jerusalén, Carmen, Padró, Botella, Carretas, San Pablo, San Jerónimo, Aurora, Riereta, Cera, Hospital, Rambla (acerca del Liceo), Unión, Barbará, San Olegario, Conde del Asalto, Rambla (hasta a Atarazanas), Puertaferri, Cucurulla, Plaza de Santa Ana, Condal, Junqueras, Alta de San Pedro, Baja de San Pedro, Riera de San Juan, Tapineria, Boria, Carders, Assahonadors, Princesa, Moncada, Borne, Rech, Frente de la duana, Plaza de Palacio, Consulado, San Sebastián, Fusteria, Ancha, Concellers, Cambios, Santa María, Plateria, Jaime I, Plaza de la Constitución, Fernando VII, y Rambla (acera derecha) hasta el Paseo de Gracia.

Tan extraordinario curso puede servir de provechosa lección a los que en la organización de sus comparsas se ven arrastrados por un lamentable espíritu de exclusivismo al desatender a ciertas calles, pretextando consideraciones jerárquicas acerca de sus moradores, cual si todas no fuesen por un igual dignas de las atenciones de sus conciudadanos y quizás más que las otras, como lo prueba el más favorable resultado de la cuestación en los barrios bajos, es

decir: en los relegados por todos al olvido por un supuesta insignificancia social de sus habitantes.¹¹⁸

L'impacte públic que va tenir aquella carrossa que va recórrer gran part de la Barcelona emmurallada, sense fer distinció de classes i sense deixar de banda cap carrer per motius socials, sembla que va ser evident. Els coristes, van passar no només pels carrers on sabien que trobarien resposta més positiva a la capta de diners sinó que la comparsa va transcórrer tant per carrers amb rics habitatges com per aquells on residien les famílies més humils on, a més, segurament vivien part dels mateixos membres de la societat coral. Així, la gran popularitat i el paper destacat dels seguidors de Clavé en aquells carnavals venien a completar la consolidació dels cors, no només en els espais d'esbarjo situats fora de la muralla als quals anaven voluntàriament els barcelonins i les barcelonines, sinó també fent-se presents en l'acte públic de caire festiu més multitudinari —i permès per les autoritats polítiques i militars— que se celebrava a cap ciutat catalana en aquells anys cinquanta i seixanta.¹¹⁹

En tercer lloc, la participació activa de Clavé i els seus seguidors en els actes de celebració del carnestoltes permetia, a banda de mostrar-se públicament com una agrupació cultural amb fort component social regenerador, fer-se un lloc enmig de les moltes ofertes que hi havia a la ciutat i reivindicar la seva trajectòria com a dinamitzador de concerts i balls als jardins del Passeig de Gràcia. No és estrany, doncs, que fins i tot enmig del to humorístic d'alguns passatges de la crònica de Clavé i Torres s'hi pugui entreveure un cert enfrontament amb aquells que li volien prendre el protagonisme tot organitzant activitats que no els eren pròpies —com els balls— i utilitzant el nom de Clavé sense la seva autorització per tal de guanyar-se el favor d'un públic que en aquell moment ja estava rendit davant la tasca organitzativa, empresarial, d'oci i cultural del fundador de les societats corals. De fet, dins del capítol titulat *Bailes de la presente temporada*, ja es deia que «*los bailes públicos de máscaras se*

¹¹⁸ Josep Anselm Clavé i Josep Maria Torres, *Op. Cit.*, p. 152.

¹¹⁹ Tomàs Caballé i Clos, en el seu estudi sobre Clavé, recull una crònica d'Artur Masriera a «La Vanguardia» del 3 de març de 1921, que copia part d'aquell capítol escrit per Josep Maria Torres. Masriera, però, confon la comparsa de coristes disfressats de venecians que acompanyaven la carrossa que transportava una matrona, símbol de Catalunya, i que captaven en favor dels damnificats a la guerra d'Àfrica, amb l'altra de les aparicions de la societat coral Euterpe, en la qual els coristes es van vestir de segadors i captaven en favor de la Casa de Maternitat. L'error, però, no resta importància a la novetat que va suposar aquell trajecte, la singularitat i la significació del qual va ser captada per Masriera en afirmar que «*Esta carrera no deja de constituir un documento histórico algo raro y peregrino*».

*estinguen»*¹²⁰ ja que eren moltes les societats privades creades només per ser actives aquells dies, les quals s'afegien a l'organització de balls. Això feia créixer l'oferta privada, generava un lucre puntual als oportunistes, però condemnaven la continuïtat dels balls públics i la feina de les empreses que oferien balls tot l'any, com la de Josep Anselm Clavé:

En una palabra, las empresas han acertado el medio de lucrar.

Sin necesidad de carteles llamativos, anuncios rimbombantes recomendaciones previas, ofrecimientos desusados y rebaja en el precio de las localidades, han impuesto á los aficionados á los bailes de Carnaval , la triste condición de implorar, sombrero en mano, la adquisición de un billete de entrada por el doble, triple ó cuádruplo de su valor.

Los aficionados se resignan.

Los especuladores se sonríen.

Los BAILES PÚBLICOS DE MÁSCARA agonizan.

Díganlo si no las empresas de los Campos Elíseos y del Circo de Madrid que atendido el lisonjero éxito de sus primeros bailes han perdido hasta el humor de anunciar su repetición.¹²¹

La crònica del dilluns de carnaval escrita per Torres demostra que l'oportunisme per part d'alguns —el Círculo Ecuestre— arribava a l'extrem d'anunciar una actuació dels seguidors de Clavé sense que això fos veritat i de demanar que no es fessin altres captes aquell mateix dia per tal d'assegurar-se l'èxit de la *filantrópica actividad*. La reflexió i el posicionament de Torres i, segurament també, de Clavé era el següent:

A decir verdad ninguna de ambas cosas me sorprendió, porqué, ni acerca lo primero he creído nunca, ni creo, ni creeré jamás, que pueda disponerse, sin previa consulta, de la voluntad de un artista, como podrían disponer dichos señores de sus asalariados lacayos, ni, acerca lo segundo, creo tampoco que la filantropía sea un objeto privativo para de este modo monopolizarlo, sin más títulos que la de llamarse el monopolista Círculo Ecuestre que para mi vale tanto como otro cualquier Círculo Pedestre.¹²²

No cal dir que en el comentari s'hi deixa entreveure una ideologia de fons que menyspreava els actes de vanitat de les classes benestants. Una ideologia, tot sigui dit, que s'adeia plenament amb l'esperit originari de la celebració del carnaval, amb el qual

¹²⁰ El mateix Clavé explica, al final del capítol titulat *Apuntes cronológicos sobre los bailes de máscara* (p. 57), que:

Actualmente en Barcelona los Bailes públicos de máscaras acaban de extinguirse. Los aficionados á tales diversiones se han decidido resueltamente por los Bailes particulares que varias sociedades, vulgo empresas, vienen disponiendo de cortos años á esta parte, y que en la presente temporada han invadido por completo los Teatros y salones.

¹²¹ Josep Anselm Clavé i Josep Maria Torres, *Op. Cit.*, p. 79.

¹²² *Íd.*, p. 142.

es posava de manifest, ni que fos per un dia, l'ideal liberal que permetia capgirar l'ordre de les coses, de les relacions, de la moral i de les classes. Sempre, però, amb aquell equilibri que, com ja s'ha dit, uns quants ciutadans havien promogut per retornar la grandesa a la festa, però mantenint-se allunyats d'excessives *frivolitats* i *repugnàncies*.

De la lectura de *El carnaval de Barcelona en 1860* es desprèn que Clavé va escriure dinou poemes, entre dècimes, un sonet, cròniques versificades i diàlegs referits als balls organitzats per diferents societats, etc., els quals formaven part de cadascun dels capítols que ell va escriure per al llibre. De fet, Clavé i Torres van alternant en l'autoria de cadascuna de les parts del llibre i si Torres dedica la major part del seu treball a explicar el sentit de fons del carnaval, la seva importància en el curs de la història i la cronologia de la implantació dels balls de màscares a Europa i Espanya, Clavé centra els seus esforços en capítols que són, de fet, poemes, com la *Dedicatoria* inicial, la descripció de les disfresses a *Paso a las máscaras*, *La máscara* o el diàleg carnavalesc de *Traspié*. A més, escriu un altre capítol titulat *Bailes de la presente temporada* en el qual es combina prosa i poesia per descriure els balls que les diferents societats van organitzar aquell any 1860. D'aquest capítol s'han extret els fragments en vers i s'han incorporat a l'edició de l'*Obra poètica completa de J. A. Clavé*—en alguns casos amb la breu introducció en prosa que els ajuda a tenir sentit, fora de context—. Finalment, en el capítol titulat *La rúa* escrit per Torres, es recullen dos dels poemes—titulats tots dos *A Barcelona* i escrits en català— que la societat coral Euterpe cantava per a les captcs organitzades durant el carnestoltes i a les quals s'ha fet referència més amunt. Torres, al seu torn, recull els dos poemes d'un article publicat al «Diario de Barcelona», atès que:

Mucho podría decir acerca de esta mascarada, mas nuestros lectores comprenderán á tiro de cañón rayado las razones que me impiden esplanar el juicio que me mereció, siendo como es su director mi buen amigo Clavé, y siendo como es Clavé mi hermano literario en esta publicación.¹²³

Com era habitual en l'obra poètica de Clavé, la «reutilització» de poemes també es va dur a terme amb els inclosos en el llibre sobre el carnaval, ja que algun d'ells es va publicar també dins de l'«Eco de Euterpe», com *Una beldad de A. Foleo*, *Traspié* o *La máscara*; i aquests dos últims, tres anys més tard, també a «El Metrónomo». Segurament són els poemes que més fàcilment poden ser extrets del context del llibre

¹²³ *Íd.*, p. 151.

on es van publicar originalment, ja que els altres estan vinculats molt estretament als esdeveniments succeïts en la celebració del carnaval d'aquell any 1860.

El contingut de la sarsuela *L'aplec del Remei*, a diferència dels poemes inclosos al llibre sobre el carnaval, no van ser publicats en altres mitjans escrits probablement pel fet que la indissociabilitat de la posta en escena unitària impedia la plena comprensió dels fragments per separat. Malgrat això, s'han conservat un manuscrit (FMANC)¹²⁴ i unes referències a CPGU que permeten considerar com a obres poètiques les lletres dels cors d'aquesta opereta que va ser escrita per a les sessions de tarda dels dies festius del Liceu i en la qual intervenia la societat coral Euterpe com a intèrpret d'aquests cors.¹²⁵ Els textos d'aquesta sarsuela s'han extret del manuscrit, en el cas de *Les noies del Vallès*, i de l'edició de *L'aplec del Remei* publicada el 1864, la resta de cors.¹²⁶

1.1.11. La Edición popular de las obras del fundador de las Sociedades Corales en España, José Anselmo Clavé i els Impresos de José Anselmo Clavé. Colección completa de sus obras

Els darrers quinze anys del segle XIX, la societat coral Euterpe, en particular, i el conjunt del moviment claverià, en general, va viure un temps convuls marcat per l'escissió, el 1886, entre la *Asociación Euterpense* i la *Asociación de los coros de Clavé*.¹²⁷ A més, des d'aquella data fins al 1891, els hereus de Josep Anselm Clavé, acompanyats pels seus deixebles Josep Rodoreda i Apel·les Mestres, van trencar les relacions amb la primera societat coral de Barcelona i amb el seu òrgan de difusió, l'«Eco de Euterpe». Aquella desavinença va arribar a l'extrem, el setembre de 1890, de prohibir la possibilitat de cantar les composicions de Clavé a la societat coral d'Euterpe,¹²⁸ per la negativa reiterada d'aquesta a pagar els drets d'autor que la família

¹²⁴ *Les noies del Vallès*.

¹²⁵ Vegeu la crítica publicada DdB, el 23/12/1858, p. 11688.

¹²⁶ Josep Anselm Clavé, *L'Aplech del remey: zarzuela bilingüe de costumbres catalanas, en dos actos y en verso*, Impr. de la Viuda e Hijos de Gaspar, Barcelona, 1864.

¹²⁷ Per a més detalls, vegeu l'apartat 8.7.3. d'aquest treball.

¹²⁸ Vegeu EdE XXXII, 567 (24/09/1990), p. 720:

Herida profundamente esta Sociedad por el ataque que la familia de su inolvidable e inmortal fundador D. José Anselmo Clavé, ha dirigido a las obras de este ilustre vate, nos creemos con el deber de explicar a nuestros favorecedores y al público en general, el absurdo que ha motivado ciertos dolorosos recientes hechos.

[...] la familia de nuestro fundador D. José Anselmo Clavé, [...] nos ha exigido una cantidad por cada una de las piezas escritas ex profeso para la Sociedad que él fundó; sin embargo, apreciando nosotros muchísimo más el valor de las obras de nuestro fundador y no queriendo que por culpa de una mala administración queden abandonadas dichas obras,

reclamava. Arribats a un acord, el mes de maig de 1891 es va publicar un article que confirmava la represa de relacions en *un perfecto estado de armonía entre la Sociedad Euterpe y la familia de nuestro inolvidable maestro*.¹²⁹

D'entrada, pot semblar que no hi hagi d'haver cap relació entre aquestes qüestions relatives a les desavinences i les edicions dels poemes de Clavé a les quals es dedica aquesta part de l'estudi, però és més que probable que la *Edición popular de las obras del fundador de las sociedades corales en España*¹³⁰ tingués alguna relació amb el canvi d'actitud que va permetre, el setembre de 1901 la unificació en una sola federació, del *l'Asociación Euterpense* i *l'Asociación de los coros de Clavé*. No és casual que uns mesos abans de la reconciliació i la fusió de les dues associacions en *l'Asociación Euterpense de los Coros de Clavé*, s'anunciés la publicació de la *Edición popular de las obras del fundador de las sociedades corales en España* en un article publicat a l'«Eco de Euterpe»¹³¹ en el qual no s'intuïa ja cap tipus de recança ni de limitació dirigida a cap societat coral. Ben al contrari, aquella decisió de publicar de nou la música i la lletra de les peces corals de Clavé volia ser una solució vàlida per a totes les parts: per una banda, les societats corals tindrien la possibilitat de subscriure's als quaderns, que es publicarien periòdicament, per una quantitat fixa de cinc pessetes que, alhora, beneficiava econòmicament la filla de Clavé com a administradora del seu llegat,¹³² i permetia a les societats corals que se subscriuïssin d'interpretar lliurement aquelles peces atès que el pagament, a efectes pràctics, servia com a liquidació dels drets d'autor; i per una altra banda, com deia l'article esmentat del mes de juny de 1900, es pretenia de corregir les «*muchísimas faltas que aparecen en varias copias manuscritas*». Cal no oblidar que la manera habitual com les societats corals havien aconseguit les lletres i les partitures de les obres de Clavé en els seus primers anys

accedemos sacrificándonos una vez más para satisfacer lo exigido, pero no admitimos la absurda pretensión del pago de lo ejecutado en años anteriores. Esta protesta (debida a la falta de cumplimiento de un compromiso muy importante de la familia Clavé, por cuya falta esta Sociedad ha sufrido grandes perjuicios), fue lo que motivó que el Sr. Gobernador Civil, a petición de la citada familia, dictara la prohibición de cantar las obras de Clavé en el concierto efectuado últimamente [...].

¹²⁹ EdE XXXIII, 568 (18/05/1891), p. 278.

¹³⁰ Josep Anselm Clavé, *Edición popular de las obras del fundador de las sociedades corales en España*, Tipografía Moderna de M. Zorio, Barcelona, 1900.

¹³¹ *Edición popular de las obras de Clavé*, EdE XLII, 640 (04/06/1900), 82-83.

¹³² Cal tenir en compte que l'any 1898 va morir Isabel Soler, la dona de Josep Anselm Clavé i que la filla Àurea Rosa va assumir, des de llavors en solitari, la gestió del llegat del pare. Així ho comunica en una carta del 28 d'agost de 1898 adreçada al president de l'Orfeó Català. Tenint en compte quin va ser el destí de les pertinences personals de Clavé —part venudes a l'Orfeó per Isabel Soler, i part venudes al mecenes Patxot per la mateixa Àurea Rosa— es pot intuir que les necessitats econòmiques de la família no van quedar resoltes una vegada mort Clavé i que subscripcions d'aquest tipus podien venir a pal·liar, ni que fos provisionalment, un estat de comptes delicat.

d'existència era mitjançant la compra de les partitures manuscrites —segurament per ell mateix o per la seva filla Àurea Rosa— que després devien ser copiades per tercers amb la consegüent introducció d'errors.

S'ha pogut consultar dues col·leccions d'aquesta *Edición Popular...*, que contenen un total cinquanta-nou obres numerades i publicades sense cap ordre aparent. La numeració d'ambdues col·leccions —una conservada a l'Arxiu de l'Orfeó Català¹³³ i una altra a la Biblioteca de Catalunya—¹³⁴ presenta petites variacions degudes, probablement, al fet que cada quadern duia una coberta amb el número corresponent i que, en alguns casos, aquesta ha estat intercanviada per causa d'una mala conservació o per una catalogació errònia.¹³⁵

L'*Edición popular de las obras del fundador de las sociedades corales*¹³⁶ sembla contenir una contradicció en el títol, ja que la col·lecció donava la impressió que naixia amb la voluntat de proporcionar les obres completes de Clavé, en una edició assequible i per a un públic ampli, especialment els membres de les societats corals. En canvi, ni la publicació va ser completa ni es va aconseguir d'establir un text més canònic que el que ja existia. No va ser completa perquè només es van publicar

¹³³ Fons Clavé de l'Arxiu de l'Orfeó Català II/24.

¹³⁴ Biblioteca de Catalunya M 4076-4079.

¹³⁵ La col·lació d'ambdues col·leccions ha permès d'arribar a l'ordenació següent, que sembla la més probable raonable:

1. <i>La nina dels ulls blaus.</i>	21. <i>La danza pírrica.</i>	41. <i>La pastorcilla.</i>
2. <i>Les nines del Ter.</i>	21. <i>La queixa d'amor.</i>	42. <i>Veladas de Aragón.</i>
3. <i>La tuna.</i>	22. <i>El columpio.</i>	43. <i>L'edat ditxosa.</i>
4. <i>El chinito.</i>	23. <i>Una orgia.</i>	44. <i>Tula.</i>
5. <i>Invocación a Euterpe.</i>	24. <i>¡Juy, qué jaleo!</i>	45. <i>La gratitud.</i>
6. <i>El lenguaje de las flores.</i>	25. <i>Los pescadores.</i>	46. <i>Los tunos</i>
7. <i>La maquinista.</i>	26. <i>Ester.</i>	47. <i>De bon matí.</i>
8. <i>Lo pom de flors.</i>	27. <i>Las galas del Cinca.</i>	48. <i>Los contrabandistas.</i>
9. <i>La violeta.</i>	28. <i>El primer amor.</i>	49. <i>Proserpina.</i>
10. <i>La verbena de San Juan.</i>	29 i 30. <i>La Pasqua florida.</i>	50. <i>La guajira.</i>
11. <i>¡Al mar!</i>	31. <i>Áurea Rosa.</i>	51. <i>El templo de Terpsícore.</i>
12. <i>Cap al tard.</i>	32. <i>Una fontada.</i>	52. <i>Irradiación.</i>
13. <i>¡Gloria a España!</i>	33. <i>Los xiquets de Valls.</i>	53. <i>Goces del alma.</i>
14. <i>La font del roure.</i>	34. <i>La danza campestre.</i>	54. <i>Emma.</i>
15. <i>Lo somni d'una verge.</i>	35. <i>La instrucció popular.</i>	55. <i>Una zambra en Alfarache.</i>
16. <i>La flor del valle.</i>	36. <i>Los néts dels Almogàvers.</i>	56. <i>La brema.</i>
17. <i>¡Honra a los bravos!</i>	37. <i>A Montserrat.</i>	57. <i>La casita blanca.</i>
18. <i>Les flors de maig.</i>	38. <i>Las bellas de la costa.</i>	58. <i>El sonris de las hermosas.</i>
19. <i>¡Ay, que risa!</i>	39. <i>Un suspiro.</i>	59. <i>La mascarita.</i>
20. <i>Pel juny, la falç al puny.</i>	40. <i>La marsellesa.</i>	60. <i>Los aldeanos.</i>

¹³⁶ En aquest treball utilitzarem l'abreviatura EPOC per a referir-nos a aquest testimoni.

cinquanta nou poemes, dels quals cinquanta s'havien inclòs a les *Flores de estío*¹³⁷ i nou devien conservar-se manuscrits en el fons personal de Clavé i, per tant, estaven a l'abast d'Àurea Rosa Clavé, que era l'artífex i la curadora d'aquella edició.¹³⁸ I tampoc va esdevenir una edició canònica dels poemes que contenia perquè hi ha clares variacions en els criteris seguits a l'hora de constituir el conjunt dels textos. Per exemple, en la majoria de poemes prèviament editats dins les *Flores de estío* la font utilitzada va ser la segona edició, però en alguns casos, com en els poemes *La queixa d'amor* o *El lenguaje de las flores*, de manera inexplicable es reproduïx el text de FdE¹; en alguns poemes hi ha variants a EPOC que introdueixen arcaïsmes —com *verjel* en comptes de *vergel*, *sots* en comptes de *sota*, o *devalle* en comptes de *davalli*—,¹³⁹ mentre que en d'altres casos s'opta per solucions gramaticals i ortogràfiques més properes a la normativització que arribaria uns anys més tard, com l'ús de l'apostrofació,¹⁴⁰ —per exemple i entre molts altres casos, a *l'aurora*, o *d'amor*—¹⁴¹ o l'opció per un lèxic menys arcaïtzant —com per exemple, *feliz* per *felice*.¹⁴² A més d'aquesta variació en alguns criteris, el principal motiu pel qual es pot dir que EPOC no és un testimoni totalment fiable és la introducció d'errors de diversos tipus: uns acaben tergiversant el sentit d'alguns versos —com la substitució de l'adjectiu *aromosos* per *amorosos*—,¹⁴³ altres fan alguns versos incomprendibles —com aquells en què la llebre que *s'amaga en l'espessura* és substituïda per una llebre que *divaga en l'espessura*, o un altre en què el *capuz* és canviat per un *carpuz*—,¹⁴⁴ i fins i tot alguns passatges en què, amb la voluntat de millorar el text original s'acaba no respectant-lo —com el vers en què el cant dels ocells deixa de *ressonar entre els pins* per passar a *vibrar*, o en un altre lloc, quan es modifica el verb original *desperteu* per *desperter*.¹⁴⁵

Aquesta edició popular de les obres de Clavé va tenir la seva continuïtat en una altra publicació anomenada *Impresos de José Anselmo Clavé. Colección completa de*

¹³⁷ Els poemes de *Flores de estío* que es recullen a l'*Edición popular...* provenen de tots els quaderns excepte dels números XI i XIX.

¹³⁸ Aquestes nou peces són: *El templo de Terpsícore*, *Una zambra en Alfarache*, *El sonrís de las hermosas*, *La tuna*, *¡Honra a los bravos!*, *La instrucción popular*, *La danza pírrica*, *Los tunos* i *¡Ay, qué risa!* D'aquestes, *La tuna*, *La danza pírrica* i *Una zambra en Alfarache* tan sols s'han conservat impreses a EPOC —motiu pel qual s'han hagut de prendre com a testimoni únic—, i la resta també es conserva en el fons de partitures manuscrites de la Biblioteca de l'Orfeó Català.

¹³⁹ Vegeu els poemes *Las bellas de la costa*, *Lo somni d'una verge* i *Los pescadors*, respectivament.

¹⁴⁰ Cal notar, però, que l'ús de l'apostrofació en substitució de la forma plena de l'article masculí o femení no seguïx, tampoc, cap criteri ni cap lògica, ja que en alguns casos s'usa i en altres no.

¹⁴¹ Vegeu *Les nines del Ter* i *La queixa d'amor*.

¹⁴² Vegeu *La instrucción popular*.

¹⁴³ Vegeu *La casita blanca*.

¹⁴⁴ Vegeu *A Montserrat* i *Irradiación*.

¹⁴⁵ Vegeu *La queixa d'amor* i *Lo somni d'una verge*.

*sus obras. Recopiladas y publicadas por su hija Aurea Rosa Clavé.*¹⁴⁶ En aquest cas el títol recollia un dels objectius que EPOC no va poder assolir, que era la publicació de tota l'obra completa de Clavé, però el resultat tampoc es va correspondre amb les expectatives, ja que encara es van publicar menys peces que a EPOC. De fet, com també indica el títol, Àurea Rosa Clavé recopilava i publicava les peces del seu pare amb la voluntat d'acabar de reconstruir les obres completes tot incloent, en una nova col·lecció de quaderns, la lletra i la música de les seves composicions. No s'ha pogut determinar la data de publicació d'aquells quaderns, però són posteriors a l'aparició d'EPOC, atès que es poden considerar, en part, una reedició d'aquests, apareguts des de 1902.

Com s'acaba de dir, l'intent de reedició i de compleció del conjunt de l'obra poètica i musical de Clavé encara va resultar més frustrant amb aquesta publicació, ja que tan sols es pot certificar l'existència impresa de: *La font del roure, ¡Al mar!, El lenguaje de las flores, Lo pom de flors, Cap al tard i La maquinista*. No s'observa cap relació evident entre aquestes obres, ja que són ben diverses temàticament, lingüísticament i cronològicament parlant, i cap d'elles suposava una novetat: totes, excepte *La Maquinista*, que només havia aparegut *Flores de Estío* i a EPOC, ja eren conegudes i la lletra s'havia publicat, com a mínim, a «El Metrónomo», FdE o EPOC.

1.1.12. Canciones y coros populares. Poesías de José Anselmo Clavé

En el fons de la Biblioteca Nacional de Catalunya¹⁴⁷ es conserva un volum que porta per títol *Canciones y coros populares. Poesias de José Anselmo Clavé* i que també ha estat utilitzat com a testimoni per a la confecció de la present edició de l'obra poètica completa. Aquest testimoni va restar en l'oblit fins que Josep Maria Poblet el va trobar i el va consultar per a la redacció del llibre *Josep Anselm Clavé i la seva època (1824-1874)*, tot i que només va fer-ne esment perquè a ell li havia servit per tenir a mà moltes de les obres primerenques del poeta i músic barceloní, i no es va adonar del valor real i de la importància que podia tenir aquell recull —únic pel seu contingut i estrany per la seva forma— en tant que segurament era el primer intent, no acabat, de recopilar les composicions poètiques de Clavé.

¹⁴⁶ Per a referir-nos als *Impresos de José Anselmo Clavé. Colección completa de sus obras. Recopiladas y publicadas por su hija Aurea Rosa Clavé* usarem l'abreviatura COC.

¹⁴⁷ Amb el tipogràfic A 83-8-7083.

Poblet afirma que «es tracta d'una barreja de les composicions publicades a “El Cantor de las hermosas”, amb d'altres de noves»¹⁴⁸ i que «en l'exemplar d'aquest llibre que hem tingut a les mans, el seu posseïdor, aneu a saber qui!, ha afegit pel seu compte, a mà, més composicions de Clavé, algunes conegudes i altres, possiblement, inèdites amb també textos entonats per les corals que ell dirigí».¹⁴⁹ Aquesta breu descripció i el recull d'alguns fragments de poemes del volum per part de Poblet semblaven encaminats quasi exclusivament a intentar esbrinar si aquells versos amorosos de to abrandat i sentimental eren autobiogràfics i es referien a l'amor frustrat de Clavé amb aquella noia de la costa que alguns identificaven amb una tal Elvira. És evident que, com conclou el mateix Poblet, «hom no podra saber allò que en aquells versos hi ha de simbolisme, de realiat o de fantasia, ja que el nom d'“Elvira” [...] no apareix mai».

Més enllà d'aquestes qüestions superficials, en aquest apartat de descripció de testimonis cal anar més a fons i explicar el valor real d'aquest document. D'entrada, i en contraposició al que diu Poblet, es del tot factible pensar que el volum —en el qual no s'esmenta enlloc el nom del curador— no era un recull al qual un propietari posterior va afegir una quants poemes manuscrits, sinó que era una prova d'impremta, inacabada, que segurament tenia intenció d'esdevenir un volum uniari amb la totalitat de les cançons i els cors escrits per Clavé. Així, el volum enquadernat al qual ens referim està encapçalat pel títol esmentat, sense cap peu d'impremta ni cap any de confecció ni, com s'ha dit, cap esment del curador o editor de la compilació. La particularitat del volum *Canciones y coros populares. Poesias de José Anselmo Clavé*¹⁵⁰ és que presenta una part manuscrita i una altra d'impresa, de tal manera que entre la pàgina V i la VI s'hi troba un text escrit a mà, de la pàgina 1 a la pàgina 84 hi ha trenta-sis poemes impresos, i de la 85 a la 119, setze poemes més manuscrits.¹⁵¹ La pràctica totalitat dels poemes de

¹⁴⁸ Josep Maria Poblet, *Op. Cit.*, p. 41.

¹⁴⁹ *Íd.*, p. 46.

¹⁵⁰ S'utilitzarà l'abreviatura CCP per a referir-nos a aquest testimoni.

¹⁵¹ Els poemes recollits a CCP són, en la part impresa: *A una ingrata, La luz de la luna, A Blanca, El postrer adiós, La declaración, Un sí, La aurora, La ingratitud, El falso halago, Recuerdos de mi infancia, Tu mirada, La muerte, La ausencia, Recuerdos de amor, El cantor de Elisa, La natividad del Señor, Infidelidad. A Delio, A una hermosa en sus días, El carnaval, A mi amada, Alborada, Un rizo, La sonrisa, Goces del alma. A Emilia, Delirio, Inspiración, La estudiantina, La existencia. Querellas de un desvalido, La ausencia, Las rosas de abril, Canela de España, A Pepita, Barcarola, La estrella matutina, ¡Era un sueño! A... i Separación.*

I en la part manuscrita: *Amargura, La fiesta en la aldea, Alborada, El templo de Terpsicore, La despedida, Las galas del amor, Un mártir del pueblo, Abajo los ladrones, A Barcelona. Capta a favor de la casa de Maternitat lo dilluns*

la part impresa procedeixen del buidat d'«El cantor de las hermosas» i mantenen l'ordre original atesa la impossibilitat de determinar, en la majoria de casos, la datació exacta. Així, els primers poemes inclosos en aquest volum són els apareguts en el número 1 de CH, i els darrers d'aquesta primera part corresponen a les cançons i poemes publicats fins al número 42 de la publicació esmentada. En la segona part del llibre, la manuscrita, els poemes recollits provenen de fonts diverses que el compilador coneixia i que va anar aplegant i ordenant. Es tracta de poemes publicats a l'«Eco de Euterpe», a «Cantos Populares de José Anselmo Clavé», a «El cancionero del pueblo. Colección de cantares españoles», i d'altres recollits de plec solts, en d'altres publicacions i també algun d'inèdit.

A simple vista pot donar la impressió que el contingut de cadascuna de les dues parts del llibre no obeeix a cap criteri més enllà de la voluntat de recollir els primers poemes publicats de Clavé, però una anàlisi detallada de l'índex del llibre, així com la seva col·lació amb els testimonis dels quals sembla extreure els poemes, revelen una informació que demostra el gran coneixement que tenia el compilador de l'obra de Josep Anselm Clavé i de les fonts d'on va extreure els continguts. És precisament pel coneixement de les fonts i pels criteris que tot seguit s'expliquen que aquest testimoni conservat a la Biblioteca de Catalunya resulta d'allò més important per a l'establiment d'alguns dels criteris seguits en l'edició present.

En primer lloc, la primera part amb poemes extrets d'«El cantor de las hermosas», tot i que no aporta informació que seria valuosa sobre la datació de cadascun dels poemes —per això els reproduceix amb el mateix ordre que apareixen en la seva edició inicial—, sí que ajuda a certificar i a descartar l'autoria d'alguns poemes que en la seva publicació original anaven signats amb inicials de difícil identificació. Així, els poemes signats per J. A. o A. C. publicats a «El cantor de las hermosas», i que podrien haver estat atribuïts a Josep Anselm Clavé no s'han tingut en compte; no només perquè el seu lèxic, l'estil i el contingut difereix en algun aspecte del dels poemes i cançons de Clavé, sinó també perquè el compilador de CCP reforça aquesta decisió en no haver inclòs, ell tampoc, aquests poemes en el seu treball.¹⁵²

de Carnestoltes, A Barcelona. Capta a favor de las familias dels voluntaris catalans, La nit de Pasqua, A una niña vellova, Una beldad de A. Foleo, Traspíe, La máscara i Un record.

¹⁵² Es tracta de poemes com *Un desengaño*, en el número 7 de CH, *La vigilia de Nadal*, en el número 11, *Flor querida*, en el número 27 o *Las hermosas en el baile*, en el número 39, signats per A. C., i també *Estudiantina*, en el número 24, signat per J. A.

En segon lloc, la persona que es va encarregar d'organitzar aquest volum, amb la voluntat de recollir els poemes més primerencs de Clavé va incorporar-hi tots aquells que van aparèixer publicats dins de l'«Eco de Euterpe» amb l'estricta excepció d'aquelles peces que, a més d'haver aparegut a EdE també formaven part del volum de les *Flores de estío*. Aquesta és una demostració més que l'editor d'aquestes proves d'impremta, a banda de conèixer amb detall l'obra de Clavé i les seves publicacions, pretenia aplegar, de manera selectiva, només aquells poemes de joventut que no havien estat recollits en forma de volum —més assequible i a l'abast del públic seguidor de l'obra de Clavé— i que tan sols havien aparegut en publicacions periòdiques, o com veurem més tard en plec solts de més difícil conservació. Per aquest motiu, i com es pot veure en el catàleg d'obres de Clavé on s'inclouen la totalitat dels títols i la seva procedència,¹⁵³ dins de CCP es troben poemes com *Traspié*, *Una máscara* o *La nit de Pasqua*, entre d'altres, i en canvi no es recullen *El despido*, *Enyorament*, *L'edat ditxosa*, *La gratitud*, etc., pel fet que aquestes darreres formaven part dels quaderns de les *Flores de estío* a més d'haver-se publicat, abans o després, a EdE.

I finalment, el volum de *Canciones y coros populares* inclou poemes dispersos en plec solts publicats per a esdeveniments puntuals, com podien ser les captes de la societat coral Euterpe —*La rua, A Barcelona*—, o poemes publicats només en col·leccions de poca difusió com «El cancionero del pueblo» —*Abajo los ladrones*—, o d'altres fins i tots inèdits o no conservats en cap altre dels testimonis —*La despedida*—. El fet que la persona encarregada de la compilació tingués a mà aquest material indica que era un coneixedor proper de les activitats dels cors i de l'obra de Clavé, així com també ho demostra el fet que inclogués el poema *A un màrtir del pueblo*, dedicat a Francesc de Paula Cuello i que devia conèixer de primera mà pel fet d'haver assistit al darrer comiat en el qual Abdó Terrades va llegir el poema de Clavé.¹⁵⁴

Per tot plegat, doncs, sembla demostrat que el compilador dels poemes d'aquest volum era un bon coneixedor de l'obra de Clavé i de la seva trajectòria editorial. El

¹⁵³ Vegeu el *Catàleg complet de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé*, a l'apartat 2.1.

¹⁵⁴ Vegeu Ceferino Tresserra, *D. Francisco de P. Cuello (Publicado en la colección de crímenes célebres españolas)*, D. I. López Bernagosi – La Espanyola, Barcelona, 1859, pp. 55-56:

Cerca de las dos de la tarde toda aquella comitiva llegó a las puertas del cementerio. Las avenidas estaban ya tomadas por un gentío inmenso, no habiendo sido posible penetrar en el interior de aquella fúnebre mansión, sin embargo de su vasta capacidad. A unos quince pasos escasos de sus umbrales estaba colocada una mesa rigurosamente enlutada sobre la cual se puso el ataud, y abierto, para que los concurrentes pudiesen ver las facciones del desventurado, varios individuos leyeron con sentida voz y derramando lágrimas, algunas composiciones en verso.

D. Abdón Terradas, de pie sobre una silla, leyó la siguiente de D. José Anselmo Clavé.

contingut estrictament literari és acompanyat —cosa que tampoc esmenta Josep Maria Poble— per una introducció manuscrita entre les pàgines V i VI, com ja s’ha dit, i per uns fulls enganxats després de la pàgina 119, en la guarda posterior del llibre. El text manuscrit introductori diu:

Rodearon su nacimiento las flores primaverales, exhalando el mayor perfume; fueron sus obras, razonado fruto de la Musa popular; su muerte, corona de espinas para los verdaderos amigos que todavía le lloramos y día de luto para el Arte de la tierra catalana.

El 21 de Abril de 1824 abrió por primera vez sus ojos á la luz y el 24 de Febrero de 1874 recogió su postrer suspiro. Su vida fue un tránsito de medo siglo sobre la tierra, pero gloria hala el de los siglos, pequeño espacio.

Hijo de obreros, manejando el torno, pasó los primeros años; pero pronto despuntó en él la afición a la Música y pobre e independiente como era tuvo que luchar con todos los obstáculos que el Acaso opone al genio para que del continuo choque de la voluntad y del poder brote la llama de la inspiración e ilumine al mundo cual chispa nacida entre la humilde yesca y el duro pedernal.

Clavé, artista completo, tenía estro poético y ya lo evidenció primeramente en sus canciones para enamorados, que le dieron notoriedad: fundó la sociedad musical Aurora que vivió cinco años, y en 1850 revelose músico poeta, con toda la plenitud de sus facultades, organizando «La Fraternidad» base de las sociedades corales que hoy veneran su nombre. Todavía conservamos grato recuerdo el éxito que 14 años después alcanzó la instrucción coral, desarrollada en la gran festival de 2000 voces que tan alta levantaron la fama de José Anselmo.

También figuró Clavé en política, siendo consecuente republicano; pero ni como diputado provincial y a Cortes, ni como gobernador civil logró adquirir una nombradía que llegara a ser pálida sombra ante el faro esplendoroso de su fama artística.

Ocioso es repetir lo que todo el mundo sabe de sus preciadas obras: que tienen el sello inimitable de la originalidad, que embellecen la palpitante naturaleza y ora hacen vibrar las fibras del entusiasmo, ora pulsan las del amor y la melancolía.

Clavé, que conmovió y conmueve tantos corazones, sintió lacerado el suyo a los dos tercios de la vida. Una afección cardiaca le llevó al sepulcro. Sus restos guarda avara la tierra que le vió nacer, bajo un sencillo monumento, de suscripción popular, elevado en nuestra antigua necrópolis. Pero su corazón, su inteligencia, su sentimiento, viven y se agitan en cien pintorescas y expresivas composiciones.

Allá en 3 de octubre de 1876 rendimos tributo a su memoria. Hoy, 25 de noviembre de 1888, los amantes del Arte Catalán, renuevan aquel homenaje al inaugurar el monumento erigido a la fama del fundador de las sociedades corales de Cataluña.

És evident, doncs, que aquest text inicial que duia el simple títol de «José Anselmo Clavé», va ser escrit amb motiu de la inauguració del monument que es va aixecar el 1888 a la confluència de Rambla Catalunya i el Carrer València de Barcelona.

D'entrada es podria pensar que l'autor d'aquestes paraules fos un membre de la Comissió Executiva del Monument a Clavé, formada per Josep Rodoreda, Mariano Obiols, Anton Fargas i Soler, Andreu Vidal i Roger, Pere Pascual, Maurici Vidal, Francisco Riba i Lledó, Frederic Josep i Garria, Josep Gassó i Martí, Josep Joan Cabot, Josep Ferrer i Soler, Ferran Marigó, Frederic Soler, Josep Ribera, Narcís Oller, Joaquim Riera i Bertran, Francesc Matheu, Climent Cuspinera, Josep Pamias, Rossendo Arús, Emili Vilanova, Manel Lasarte, Josep Roca i Roca, Àngel Guimerà, Eusebi Pascual i Casas, Carlos Sanpons, F. de P. Urgell, Alfredo Garcia López, Carlos Frontaura i Josep M^a Serrate,¹⁵⁵ però no hi ha cap indicatiu en el mateix volum que porti a pensar que l'autor va ser un d'ells. La premsa del moment va centrar, majoritàriament, l'atenció en alguns aspectes que van resultar ser més discutits d'aquella celebració pública, com la decisió política de no permetre la participació oficial de cap partit polític, ni tan sols el partit republicà al qual Clavé havia pertangut, el poc relleu que es va donar al germà i col·laborador de l'homenatjat, l'actitud de la vídua i a filla de Clavé, la preeminència de les dues banderes espanyoles que cobrien el monument —projectat per l'arquitecte Josep Vilaseca i coronat amb una estàtua en bronze de Manuel Fuxà— abans de ser inaugurat, o la coincidència de múltiples actes de l'Exposició Universal amb aquell acte d'homenatge.¹⁵⁶ D'entrada, alguns dels membres de la comissió que des de final de 1882 havien estat donant suport a la iniciativa d'aixecar el monument a Clavé no van sumar-se a la celebració pública dels actes d'inauguració i commemoració per motius ideològics i polítics, com és el cas de Josep Roca i Roca, que en una carta dirigida a Àurea Rosa Clavé i publicada a «La campana de Gràcia» l'1 de desembre de 1888 excusava la seva assistència amb els següents arguments:

Suposo no ignora l'acord, á mon modo de veure inexplicable, en vitut del qual la Comissió erectora del monument ha tingut á bé excloure de aquell acte solemne, á tota mena de representacions polítiques, com si sobre la vida pública de Clavé, espill de probitat, desinterès, abnegació y patriotisme, hagués de tirars'hi 'l vel del més inconsiderat olvit ó del més soberà despreci.

Enhorabona no s'hagués consentit baix cap concepte que la manifestació cívica de demà, convertida en un acte polítich exclusiu, quedés totalment desnaturalisada. Jo hauria sigut

¹⁵⁵ Vegeu *Monumento a Clavé*, EdE, 519 (03/05/1883), pp. 526-527.

¹⁵⁶ Josep Yxart, a «La Vanguardia», VIII, 585 (06/12/1888), p. 1, deia:

Todas las cosas vienen en tropel, dice un proverbio. Los acontecimientos, secuela de la Exposición, lo han confirmado más que nunca. [...] Y ahora le tocó el turno á la música. No lo debió únicamente á que fuera la misma fecha de los concursos musicales. Con ellos coincidió, sin previo acuerdo, la inauguración del monumento a Clavé, un músico, la despedida de Gayarre y... la fiesta de Santa Cecilia... sin que la Junta Directiva de la Exposición interviniera, á lo que parece, para nada en la redacción del calendario.

lo primer en protestarne. Pero, de aixó á excloure d'ella sistemàticament á las distintas representacions del partit republicà històric; de això á no admetre la seva presència en la comitiva dels admiradors del ilustre difunt; de aixó á rebutjar las coronas y'ls carinyosos obsequis que per ditas entitats se li tenían preparadas —que fins aixó s'ha fet, senyora— de l'una a l'altra me sembla veurehi un abisme de desconsideració, de inconveniència y hasta no sé si de ingratitud. [...]

Per tal motiu, jo, que á la qualitat de entusiasta del incomparable artista, uneixo la de deixeble del insigne patrici, y en la mida de mas débils forsas, cooperador y continuador de sa obra política, y admirador constant de sas virtuts cívicas y de sos bons exemples, me veig excluhit del acte de demà, per la circumstancia —no sé si delictè— de venerar á Clavé en tots los aspeces de la seva gran personalitat.¹⁵⁷

Malgrat aquesta absència i les tensions que van aparèixer entre destacats republicans i el consitori barceloní —per al qual, segons Judit Subirachs, aquella inauguració «no suposava l'acceptació del lider obrer i republicà»¹⁵⁸ altres membres destacats de la comissió, com Narcís Oller,¹⁵⁹ sí que van assistir a l'acte i van explicar en les seves cròniques alguns dels detalls que poden ajudar a entendre l'actitud de la família i del mateix Roca i Roca i, fins i tot, poden donar-nos la pista definitiva per llançar una hipòtesi sobre l'autoria del volum al qual ens estem referint.

Narcís Oller, en les seves *Memòries literàries*¹⁶⁰ explica que:

a l'acte de la inauguració hi ha assistit la família del genial Clavé, la seva vídua, la seva filla Àurea amb el seu marit, els néts i el simpàtic germà del difunt, molt vellet», i que després d'un espectacle emocionant en el qual les societats corals van tenir un paper destacat amb la seva presència i actuació, va esdevenir-se la següent anècdota:

Acabat l'acte, l'arquitecte Vilaseca, autor del pedestal del monument, s'ha acostat a felicitar la família del plorat Clavé, per la glorificació que s'acabava de fer a la memòria de qui ha immortalitzat el seu nom. I heus ací que la filla saltà tot seguit:

—Ah! Vostè em ve a felicitar pel meu coro l'*Agrahiment*, oi? Jo també haig de felicitar a vostè pel pedestal.

L'arquitecte s'ha quedat blau.

Després s'hi ha acostat un amic del difunt que encara bo i plorava (Conrad Roure).

—Eh! Oi que li ha agradat força l'*Agrahiment*?— ha respost la vídua.

—Oh!, sí que li ha agradat— ha afegit la filla

¹⁵⁷ Josep Roca i Roca, *Una explicació*, «La campana de Gràcia» (01/12/1888), p. 2.

¹⁵⁸ Judit Subirachs i Burgaya, *L'escultura del segle XIX a Catalunya*, PAM, Barcelona, 1994, p. 247.

¹⁵⁹ Josep Yxart també va referir-se a Josep Anselm Clavé en dos articles, dins la *Revista de la quincena*, publicada a «La Vanguardia» dels dies 6 i 16 de desembre de 1888.

¹⁶⁰ Narcís Oller, *Memòries literàries. Història dels meus llibres*. Aedos, Barcelona, 1962, p. 130.

—Ah! No parlava d'això, jo ara. Ja en parlarem un altre dia— ha exclamat l'amic tot corgelat.

Jo, que era prop seu, li he dirigit una rialleta amarga, i he decidit empassar-me la felicitació que anava també a formular, m'he reduït a donar una forta encaixada al pobre germà, únic que es veia commogut, tot arraulit a la cadira, i he girat cua.

Aquella presència propera de Conrad Roure a l'entorn dels familiars i de les autoritats que presidien l'acte queda confirmada en la crònica que publicava «La Vanguardia» l'endemà de la inauguració del monument, en la qual, després d'explicar el trajecte de la comitiva des de la Casa Consistorial fins al peu del monument, es descriu breument l'acte protocol·lari que s'hi va dur a terme. Com es pot llegir a continuació, en aquesta inauguració va tenir un paper destacat Conrad Roure, deixeble i amic de Josep Anselm Clavé:

Obstruido por completo se hallaba el paso en la Rambla de Cataluña; difícilmente pudo la comitiva abrirse paso; pero como en el mundo todo se alcanza, alcanzaron los oficialmente inauguradores del monumento las cercanías de éste y dió principio la ceremonia. Ocupadas por los invitados las tribunas levantadas al efecto; rodeado el monumento por las Sociedades corales, y con menos silencio del que hubiéramos deseado, leyó el señor Conrado Roure, secretario de la Comisión erectora, la memoria en que se historian los trabajos de esta y el acta de entrega del monumento a la ciudad.

El señor Roure no se concretó á esto; trazó en vigoroso estilo y con brillante frase una apología de Clavé, enaltecíendole como patriota y como artista.¹⁶¹

Tot i que només és una hipòtesi, no sembla desencaminat pensar que el contingut del parlament de Conrad Roure que va precedir al de l'alcalde Rius i Taulet es correspon amb el text manuscrit al principi del volum de *Canciones y coros populares* de Josep Anselm Clavé. D'aquest fet, ni el mateix Roure en parla en les seves memòries, on es limita a explicar que:

El 28 de noviembre, con asistencia de los Coros de Clavé, tuvo lugar la inauguración del monumento de este ilustre músico, levantado en la Rambla de Cataluña en su cruce con la calle Valencia.

Al acto asistieron la totalidad de los coros catalanes y algunos del Mediodía de Francia y del Norte de España que habían venido a Barcelona en ocasión del concurso de Sociedades corales que venía celebrándose.¹⁶²

¹⁶¹ *El día de ayer. En la ciudad*, «La Vanguardia», VIII, 566 (26/11/1888), p. 2.

¹⁶² Josep Pich, *Memòries de Conrad Roure. Recuerdos de mi larga vida. Tom IX*. Institut Universitari d'Història Jaume Vicens Vives / Eumo Editorial, Vic, 1999, p. 127.

Podria ser, doncs, que Roure,¹⁶³ col·laborador, amic i vetllador del llegat coral del mestre,¹⁶⁴ coneixedor com era de l'obra poètica i musical del director de les societats corals, decidís emprendre la tasca d'aplegar en un sol volum tota l'obra poètica primerenca, dispersa en publicacions menors, en plec volanders o en col·leccions introbables ja en els anys vuitanta i noranta. El projecte va quedar estroncat perquè tan sols es van recollir cinquanta-dos poemes procedents de les publicacions esmentades més amunt, datades entre els anys quaranta i el 1865, i hauria calgut completar-lo amb moltes altres obres que tampoc havien estat incloses en les *Flores de estío* i que s'han recollit en la present edició. Val a dir, per tant, que —ni que fos de manera incipient— el testimoni de CCP segurament va néixer com un primer intent de començar a fixar els textos poètics claverians, tot començant per aquells de més difícil accés.

1.1.13. Altres testimonis menors: els poemes recollits a M 3688/3, i els llibres de José Subirà i Josep Aladern

Ja per acabar amb la descripció dels testimonis no podem oblidar els poemes aplegats en el volum de la Biblioteca de Catalunya —M 3688/3—, ni els llibres de José Subirà *El músico-poeta Clavé (1924-1974)* o de Josep Aladern *Josep Anselm Clavé: cançons, poesies i anècdotes*. Tot i que la seva importància és molt menor amb relació als testimonis descrits fins ara per la poca quantitat d'informació nova que aporten, cal no oblidar aquestes tres fonts d'informació que en alguns casos és única.

Així, M 3688/3 és valuós perquè conté les primeres edicions dels solts de *La rua* i *A Barcelona*, dues peces que la societat coral Euterpe va interpretar pels carrers de Barcelona amb la finalitat de captar en favor dels més necessitats de la ciutat. Si bé és cert que ambdós poemes es van publicar posteriorment en altres llocs, aquests testimonis han permès de conèixer amb seguretat la datació, el títol original i la finalitat de la capta.

El llibre de José Subirà, com també s'indica en el lloc corresponent de l'edició, aporta el text, tot i que només parcialment, dels poemes *Toó jué groma* i *Abajo los ladrones*. Aquests poemes, explica Subirà en el llibre, formaven part d'una còpia

¹⁶³ La caligrafia de la part manuscrita sembla correspondre's amb els documents consultats de Conrad Roure.

¹⁶⁴ Cal recordar que l'any 1901 Conrad Roure va ser un dels principals impulsors de la creació de la Federació de Cors de Clavé amb la finalitat d'unir les diferents escissions que s'havien esdevingut amb el temps. Vegeu Conrad Roure, *La fundació de'n Clavé*, EdE, XLIII, 650 (24/9/1901), pp. 22-23.

manuscrita de peces castellanes de joventut de Clavé que li havia cedit Eduardo M. Torner:

En sendas copias manuscritas, cincuentenarias con creces, si medimos su antigüedad, han llegado a mis manos dos obras poético-musicales o musicales-poéticas, que muestran al Clavé de aquella fase inicial. Un entusiasta amanuense las copió, dejando deslizar errores, hoy no siempre fáciles de salvar. Quizás fueron segundas, terceras o posteriores copias, porque se hicieron en Sevilla, donde las adquirió, con un lote de música vieja, mi compañero en tareas musicográficas Eduardo M. Torner, quien ha tenido la atención de facilitármelas, por lo que le expreso aquí mi gratitud.¹⁶⁵

Val a dir que aquests dos poemes incomplets que recull Subirá apareixen esmentats en un dels catàlegs d'obres de Clavé publicat el 1862 dins de la «Gaceta Universal de agricultura, industria, artes, avisos y noticias», la qual cosa ve a certificar l'autoria claveriana dels poemes que copia el musicòleg barceloní. Atès que ha estat impossible localitzar aquests documents en cap dels fons on es conserva material dels dos musicòlegs implicats, en la present edició s'han recollit els fragments transcrits per José Subirà.

Finalment, no hem volgut obviar el llibre de Josep Aladern¹⁶⁶ tot i que, pel fet de ser una edició tardana que reproduceix el text d'altres fonts i testimonis que són més fiables, en aquesta edició no s'han tingut en compte la majoria de poemes que s'hi recullen. Tan sols se n'han extret per a aquesta edició els poemes que no apareixen en cap altre testimoni, titulats *La palabra de amor* i *Ais del cor*, que no es reproduïxen en el cos de l'edició sinó en un annex atès que la seva procedència i la fiabilitat de l'autoria no s'han pogut demostrar.

1.2. Els catàlegs d'obres de Josep Anselm Clavé

La descripció de tots i cadascun dels testimonis dels quals s'ha extret informació per a l'edició de l'*Obra poètica completa* de Josep Anselm Clavé mostra la gran quantitat de fonts a les quals s'ha hagut de recórrer per a reconstruir el text dels poemes conservats després de la mort del seu autor però. Els testimonis esmentats i comentats fins aquí, però, no ofereixen tota la informació existent sobre l'obra poètica de Clavé, ja

¹⁶⁵ José Subirá, *Op. Cit.*, pp. 19-20.

¹⁶⁶ Josep Aladern, *Josep Anselm Clavé: cançons, poesies i anècdotes*, Novel·la nova, Barcelona, 1917.

que hi ha qüestions relatives a la datació, l'ordenació, el gènere, els títols..., que en alguns casos només es poden investigar i determinar a partir de la recuperació dels diversos catàlegs que s'han conservat de les obres de Clavé.

Aquests catàlegs són simples llistats de títols —en alguns casos amb numeració, data o amb la indicació del gènere musical o de ball al qual pertanyen— que recullen la totalitat de les obres al llarg d'un període determinat. Cap dels catàlegs utilitzats, ni tan sols els que es conserven manuscrits pel mateix Clavé, no és prou exhaustiu com per poder prescindir dels altres, la qual cosa ha comportat que per a l'estudi que es pretén s'hagin hagut de recuperar i col·locar diversos exemplars de catàlegs preparats per gent distinta, amb objectius diferents, no equiparables en el seu rigor i fiabilitat, i escrits en èpoques allunyades.

La informació que aporten aquests catàlegs pot semblar, d'entrada, de poca importància ja que, com s'acaba de dir, en algunes ocasions tan sols són el recull de títols, sense cap altra dada que permeti completar en primera instància el gruix del text que conforma l'obra poètica. Al contrari del que pot semblar, però, la suma de la informació aportada per tots els catàlegs ha permès: a) reconstruir la pràctica totalitat del catàleg complet d'obres poètiques escrites per Clavé, la qual cosa permet, com a mínim, conèixer el títol i la data de poemes que s'han perdut, b) datar aquesta obra i ordenar-la, al marge de les edicions parcials que se n'han fet, c) descartar o atribuir l'autoria de Clavé en poemes de procedència, fins ara, dubtosa, d) donar pistes que han facilitat la investigació sobre part de l'obra poètica desconeguda fins ara i, e) reconstruir la totalitat del catàleg i dels textos poètics conservats, amb independència de la seva finalitat, és a dir, obviant si eren escrits per a ser corejats o no.

Els catàlegs als quals es fa referència en aquest treball, a l'igual que els testimonis dels quals s'ha parlat més amunt, s'han trobat en fons diversos, manuscrits o impresos; solts, inserits en el capítol d'un llibre o dins d'articles de premsa; com a llistat de totes les peces exclusivament corals o com a recull de l'obra poètica, en general, fins al moment de la seva elaboració; amb voluntat d'exhaustivitat o amb intenció de referenciar les obres d'un període concret; etc. Les característiques dels catàlegs, doncs, són ben diferents i és per això que cal fer-ne una breu descripció per tal d'evidenciar quins són més extensos que els altres, quins contenen informació més rellevant, quins s'han descartat a l'hora de construir l'edició present i, també, per mostrar quina era l'evolució i el manteniment de la recepció de l'obra poètica de Clavé al llarg del segle XIX. Com en el cas dels testimonis conservats dels textos, s'ha cregut necessari acotar

l'amplitud de la cerca dels catàlegs a aquells elaborats durant el segle XIX, o més concretament fins a 1889, quan Elías de Molins va incloure en el seu *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX (Apuntes y datos)*,¹⁶⁷ un recull dels títols de totes les obres de Clavé que eren del seu coneixement.

Els llistats i catàlegs publicats posteriorment en biografies i estudis de l'obra de Clavé no s'han tingut en compte perquè reproduïxen algun dels catàlegs anteriors i no aporten cap dada rellevant i no són fruit d'una recerca curosa i exhaustiva. Així, des dels dos exemplars que es conserven manuscrits —a l'Arxiu de l'Orfeó Català i a l'Arxiu Nacional de Catalunya— fins a l'inclòs dins del diccionari d'Elías de Molins s'han tingut en compte un total de vuit catàlegs: els dos manuscrits conservats en els arxius esmentats, i els publicats dins del número 365 de l'«Eco de Euterpe» —de 13 de juny de 1869—, en el número 26 de la «Gaceta universal de agricultura, industria, artes, avisos y noticias» —de 28 de setembre de 1862—, en el *Catálogo de piezas coreadas de José Anselmo Clavé* de l'Asociación Euterpense —d'octubre de 1872—, el publicat per Josep Roca i Roca i Eduard Vidal i Valenciano en el número 419 de l'«Eco de Euterpe» —poc després de la mort de Clavé, el 24 de setembre de 1874—, l'inclòs com a apèndix per Apelles Mestres en el llibre *Clavé. Sa vida y sas obras* —publicat el 1876—, i l'esmentat d'Elías de Molins —de 1889.

1.2.1. El catàleg manuscrit conservat a l'Arxiu de l'Orfeó Català

En una de les caixes conservades en el Fons Josep Anselm Clavé de l'Arxiu de l'Orfeó Català, en la qual s'han trobat documents de procedència molt diversa, hi ha tres fulls solts que contenen l'esborrany d'un llistat de partitures elaborat per Clavé. La cal·ligrafia indica que aquests tres fulls, que no estan datats, ni porten cap títol, ni estan signats, van ser escrits pel mateix Clavé, el qual va recollir, amb finalitat administrativa, el conjunt dels títols de les peces de les quals posseïa alguna còpia per a ser venuda. Tot i que manca la referència cronològica del moment de la seva elaboració es pot deduir que el document va ser escrit en primera instància després de l'abril de 1869, atès que el llistat escrit amb ploma acaba amb *La revolución*, i que continua amb uns afegitons amb llapis i ploma en cadascuna de les tres pàgines, amb els títols d'obres posteriors, com la serenata *Pel juny, la falç al puny*.

¹⁶⁷ Antonio Elías de Molins, *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, Impr. Fidel Giró / Impr. de Calzada, Barcelona, 1889-1895.

El catàleg CPMAOC recull vuitanta-cinc títols de peces destinades a ser interpretades per una agrupació musical —com són el *Vals* o la *Polka* per a cobla, probablement de 1846, de les quals es desconeix si hi havia lletra— o per ser cantades per un cor —sempre que tinguessin acompanyament instrumental—. No s’hi inclouen, doncs, els títols de les obres destinades a veus soles —com és el cas del vals-jota a cors *Veladas de Aragón* o l’idil·li a veus soles *La queixa d’amor*—,¹⁶⁸ ni els títols dels poemes no musicats, ni els publicats a CH, ni els poemes de circumstàncies o els fragments de sarsueles que altres catàlegs sí recullen.

A banda d’aquesta informació, que considerarem la més important per a la recerca que ens ocupa, CPMAOC aporta altres dades com la numeració atribuïda pel mateix Clavé a cadascun dels títols recollits,¹⁶⁹ la descripció del tipus de partitura corresponent a cada peça i, finalment, el preu de cadascuna d’elles. Així, per exemple, d’aquest catàleg es desprèn que *Horas de solaz* era la composició número quaranta-dos i que n’existien partitures per a veus, a un preu de 4 pessetes, i per a gran orquestra, a 11 pessetes.

Es pot afirmar, per tant, que el catàleg manuscrit de peces de l’Arxiu de l’Orfeó Català és un document destinat a l’organització, la gestió particular i la venda del material musical que Josep Anselm Clavé tenia en possessió i que, en còpies manuscrites, es posava a disposició de les societats corals i al públic en general, al preu indicat.

1.2.2. El catàleg manuscrit conservat al l’Arxiu Nacional de Catalunya

Entre la documentació personal del Fons Josep Anselm Clavé que es conserva a l’Arxiu Nacional de Catalunya hi ha el segon catàleg manuscrit d’obres del fundador de les societats corals.¹⁷⁰ Es tracta de vint-i-vuit fulls manuscrits, dins d’un volum relligat que té dues parts, cadascuna de les quals és encapçalada per un títol o llegenda: «*Partichellas de coros de las piezas de mi composición que se hallan en los cajones de la libreria*» i «*Copias de las partes de coro y orquesta de las piezas de mi composición que se hallan en las carteras guardadas en el armario de madera pintada*». La

¹⁶⁸ Aquelles peces per a veus soles que sí s’inclouen a CPMAOC són part de l’afegitó posterior, la major part escrit als marges amb llapis.

¹⁶⁹ D’aquesta numeració se’n parlarà més detingudament després de la descripció de cadascun dels catàlegs.

¹⁷⁰ Aquest catàleg de composicions poètico-musicals, manuscrit i conservat a l’Arxiu Nacional de Catalunya s’ha anomenat amb l’abreviatura CPMANC.

informació que inclou és referida només a les peces destinades a ser cantades pels cors, amb la particularitat que tan sols hi apareixen aquelles de les quals el mateix Clavé en tenia còpia en els calaixos de la seva llibreria i el seu armari. Així, aquella relació manuscrita d'obres obviava l'obra poètica que era independent de l'obra coral i també exclouia aquells títols que en el moment d'elaborar el catàleg no formaven part del fons de còpies que l'autor tenia en possessió. Tot sembla indicar que Josep Anselm Clavé es preocupava d'arxivar, catalogar i numerar cadascuna de les seves obres, i que era gelós dels manuscrits i de les còpies que se'n feien. Aquesta voluntat de control de la pròpia obra el va conduir, com s'estudiarà més endavant, a fer un seguiment minuciós dels canals de publicació de les seves produccions, de les vies de cobrament de drets d'autor i del manteniment de la lletra i la música de les seves obres per evitar possibles perversions posteriors. Aquesta dèria per l'ordenació, relacionada precisament amb les partícules que es referencien en aquest catàleg i que es guardaven en els calaixos i armaris de la seva llibreria, va fer que en una carta enviada des de Madrid el 28 d'agost de 1867, Clavé demanés a la seva dona: «*Tampoco toquéis las partituras de los cajones de la librería, pues si se me ofreciese necesitar alguna, las encontraríais fácilmente*».¹⁷¹

En aquest catàleg trobem una informació diferent a la de l'anterior, tot i que devien ser escrits en dates no massa allunyades, ja que el darrer títol recollit és *La Pasqua florida*, la qual cosa indica que, com a molt aviat, aquest testimoni va ser escrit el mes de juliol de 1868. S'hi inclouen vuitanta referències completes de les obres de Clavé, també numerades, a més de trenta-sis números corresponents a composicions corals de les quals no es dona ni tan sols el títol. Entre unes i altres, és a dir, entre les composicions de les quals es dona informació diversa —títol, gènere, etc.—, i aquelles de les quals només es conserva el número, el catàleg conté cent setze entrades. Si es té en compte que totes elles estan compreses entre el número 1 i el 157, s'apreciarà que hi ha composicions que no queden recollides de cap manera.

Com ja s'ha explicat en parlar dels testimonis, molts dels estudis que s'han fet sobre l'obra de Clavé han parlat de la destrucció d'obres, i aquesta teoria potser podria provenir del fet que algunes obres no es recullen en els catàlegs autògrafs de Clavé. La col·locació de testimonis i de catàlegs, a més de l'ordenació cronològica dels poemes en aquesta edició permeten de desmentir aquelles teories ja que arribats en aquest punt es pot apreciar: a) que les peces numerades i descrites detalladament al catàleg CPMANC

¹⁷¹ FMANC 1-700- T-40, p. 3.

eren aquelles destinades a ser cantades pels cors i de les quals Clavé en tenia còpia en el moment de fer la catalogació, b) que les peces de les quals a CPMANC només es dona el número corresponen a peces corals de les quals no se'n tenia còpia perquè, segurament, eren obres que havien anat perdent popularitat entre el públic;¹⁷² i c) que aquelles obres que ni apareixen en aquest catàleg i que motiven salts, per exemple, del número 36 al 40, o del 91 al 93, corresponen a composicions musicals per a ser cantades a solo o, com a molt, a duo.¹⁷³

Les referències que es donen completes en aquest catàleg contenen, darrera del número i del títol una descripció que varia segons la part del catàleg a la qual ens referim. La primera de les parts de CPMANC —l'escrita en les set primeres pàgines—, després del número i el títol de l'obra, conté les dades de les partícels dels cors escrits per Clavé amb el gènere musical al qual pertany la peça, el nombre de veus per a les quals era escrita, el tipus de paper que contenia les còpies, i el nombre de pàgines que tenia cadascuna amb l'especificació de la quantitat de plec i quartilles a què equivalia. Així, per exemple, en la primera de les referències del document es pot llegir: «36. *La fiesta de Flora. Rigodón pastoril coreado* = 4 voces = papel de 12 lin. = 14 pajinas [sic] – 2 pliegos»; o la darrera: «157. *La Pasqua florida. Caramellas catal. Á voces solas* = 4 y 6 voces = papel de 12 lin. = 24 paj. – 3 pl. 2 cuart.»

En canvi, la segona part de CPMANC, referida a les parts de cor i orquestra de les composicions claverianes, conté, a més del número, el títol i el gènere, el detall de les còpies existents corresponents a cadascuna de les veus del cor i dels instruments de l'orquestra. En aquest catàleg, com que es tracta de l'inventari de les peces copiades que es destinaven a ser venudes al públic, en alguns casos s'hi pot trobar també el preu de venda i, fins i tot, les anotacions referides a la rebaixa d'aquest preu. Per exemple, de la contradansa *La mariposa* llegim: «núm. 100. *La mariposa. Contradanza coreada. Coro: 3 cop. de 1^{os} Ten = 2 de 2^{os} id. Y 3 de bajos a ½. Orquesta: Violín pr. ½ = 2 1^{os} Violin. = 2 2^{os} id. = 2 baj. = Ftⁿ = Ft^a = 2 Clar. 1 ob. 2 corn. = 2 tromp. 3 tromb. = cimbas = bomb. = tamb. A 1/4».*

¹⁷² De fet, la majoria de peces que estan dins d'aquest grup són escrites abans de 1859 i, per tant, són les més allunyades cronològicament del moment d'elaboració del catàleg. És lògic, doncs, que les obres que s'interpretaven més sovint en el moment de preparar el catàleg fossin les més tardanes, i que la demanda de les partitures més antigues fos menor, motiu pel qual no se'n tenien còpies preparades.

¹⁷³ Aquesta darrera constatació referida a les peces no referenciades de cap manera —ni amb el número— a CPMANC només ha estat possible gràcies a la reconstrucció del catàleg complet i el buidat de la informació continguda en tots els testimonis.

Així, tot i que CPMANC —a l'igual que CPMAOC— és un document de treball i d'organització personal de la feina de Josep Anselm Clavé, aporta una informació valuosíssima sobre la forma de catalogar les obres per part del mateix autor, sobre la seva ordenació cronològica, sobre la vigència de determinades peces al final dels anys seixanta i, en general, complementa la resta de catàlegs —tots ells parcials, com ja s'ha dit— permetent, d'aquesta manera, reconstruir el conjunt de peces corals escrites pel fundador de les societats corals a Catalunya.

1.2.3. El catàleg de peces corals publicades a l'«Eco de Euterpe» per Josep Anselm Clavé

El 13 de juny de 1869, dins del vuitè lliurament de la sèrie d'articles escrits per Josep Anselm Clavé a l'«Eco de Euterpe» titulats *Las sociedades corales en España*,¹⁷⁴ es va fer públic un altre llistat parcial d'obres del fundador dels cors d'Euterpe.¹⁷⁵ En aquella història de les societats corals que Clavé va anar publicant des de juliol de 1867 fins a l'agost de 1870 —i que ja havia publicat parcialment amb anterioritat dins d'«El Metrónomo» el 1863—, un dels objectius principals, com s'explica en la part de la tesi referida a aquesta publicació, era argumentar i defensar la primícia de la creació dels cors de veus masculines a Espanya davant dels intents d'altres músics, com els germans Tolosa, d'atribuir-se aquell mèrit.

El clima crispat entre els germans Tolosa i Josep Anselm Clavé, que va arribar als tribunals com també s'explica en una altra part d'aquest treball,¹⁷⁶ va comportar una sèrie d'articles en defensa d'un argumentari i d'una trajectòria gràcies als quals es pot resseguir l'evolució de les societats corals d'aquells primers anys, després de la seva creació. Per a Clavé, el més important era demostrar que des del mes de febrer de 1845, amb la creació de La Aurora, ell havia estat al capdavant de la primera societat coral d'Espanya, i per tal d'argumentar aquesta demostració es va valdre de la descripció minuciosa dels detalls d'aquells primers anys. En el vuitè lliurament d'aquesta història de les societats corals, Josep Anselm Clavé va incorporar a la defensa de la seva tesi l'enumeració de totes i cadascuna de les societats corals que s'havien anat formant per

¹⁷⁴ Josep Anselm Clavé, *Las sociedades corales en España. Su fundación.- Su objeto.- Sus progresos.- Su influencia.- Sus triunfos. VIII*, EdE XI, 365 (13/06/1869), pp. 57-59.

¹⁷⁵ S'ha utilitzat l'abreviatura CPEdE per referir-nos a aquest catàleg de peces poètico-musicals publicades en el número 365 de l'«Eco de Euterpe».

¹⁷⁶ Vegeu l'apartat 10.5.2. d'aquest treball.

tot el territori català i el llistat d'obres corals que des del principi, el 1845, havia anat escrivint per a ser cantades pels seus cors, fins a 1854.

No és gratuït ni casual que, en el transcurs de la narració de la història de les societats corals, el seu autor s'aturés en arribar l'any 1854 per tal de facilitar el llistat de títols de les obres escrites fins al moment. Segons Clavé, «*en la madrugada del 21 de junio se presentó por primera vez en público el Orfeón Barcelonés, obsequiando con una serenata a su maestro y fundador D. Juan Tolosa*»,¹⁷⁷ argument que ja demostrava la posterioritat cronològica de la creació de l'Orfeón. Malgrat això, per acabar de fonamentar la seva versió, Clavé va incloure la relació de concerts que La Fraternidad havia fet amb anterioritat a l'estiu de 1854 i el llistat de títols de les peces corals escrites per ell fins aquell any, de manera que feia encara més evident que la seva trajectòria com a director de les societats corals s'havia iniciat molt abans del naixement de l'Orfeó Barcelonès. Diu Clavé:

Por lo que respecta á los trabajos y adelantos de la primera sociedad coral de España, La Fraternidad (Euterpe), en 1854, consignaremos que siguió cantando con aplauso en los bailes que se daban las tardes de los días festivos en el salón entoldado de los Campos Elíseos, y que verificó algunas excursiones á los pueblos comarcanos, celebrando con lisonjero éxito los siguientes conciertos vocales é instrumentales y bailes coreados:

En Badalona el 17 de enero, en Sarriá el 23 del mismo, en el Masnou los días 25, 26, 27 y 28 de febrero, en Tiana el 24 de junio y en el *Círco* de dicho Masnou los días 29 y 30 de junio y 1º de julio, atrayendo a una inmensa concurrencia de las vecinas poblaciones. [...]

El repertorio de música coral de que disponían las sociedades á fines de 1854 ascendía á cuarenta y una piezas, que hube de escribir expresamente, por carecerse en España de composiciones adecuadas á la índole de los coros populares y al alcance de la limitada inteligencia musical de los obreros-cantores.¹⁷⁸

A continuació, el llistat d'obres apareixia classificat segons el gènere musical, de tal manera que es reportaven totes les peces per a cor escrites des de maig de 1847 amb la estudiantina *La tuna* fins a la varsoviana *A la luz de la luna*, escrita l'octubre de 1854. Un total de quaranta-un títols apareixen agrupats sota les denominacions següents: «*11 coros para concierto, con acompañamiento de orquesta*», «*1 coro a voces solas*», «*7 vales coreados*», «*2 rigodones*», «*2 galops*», «*6 contradanzas*», «*4 schotisch*», «*2 polkas*», «*2 varsovianas*», «*2 estudiantinas*» i «*2 jotas*», els quals s'han fet constar en el *Catàleg complet de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé*.

¹⁷⁷ Josep Anselm Clavé, *Op. Cit.*, p. 58.

¹⁷⁸ *Ibid.*

En aquest llistat, que s'ha considerat com un catàleg més, només apareixen els títols de les obres corresponents a cadascun dels epígrafs referits al gènere musical; no s'especifica ni la data ni cap altra dada rellevant, i tampoc s'hi inclouen les obres que Clavé va escriure en els anys previs a 1855 i que eren destinades a ser cantades a duo o a *solo*, ni els poemes no musicats. Aquesta volguda parcialitat, sumada al fet que tots i cadascun dels títols de les composicions poètico-musicals compilades per Clavé a CPEDe van ser incorporades fil per randa en el catàleg posterior d'Apel·les Mestres — del qual es parlarà més endavant—, ha comportat que s'hagi reproduït en el *Catàleg complet de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé* la informació aportada per aquest testimoni però que no s'hi faci referència ni en les notes a peu ni en l'aparat de variants de l'edició de l'obra poètica completa.

1.2.4. El catàleg d'obres musicals de Josep Anselm Clavé publicat a la «Gaceta Universal»

El 28 de setembre de 1862 es va publicar el número 26 de la «Gaceta Universal de agricultura, industria, artes, avisos y noticias», de la qual era editor i impressor Valentín Domènech. Aquell número del setmanari estava dedicat a les societats corals de Catalunya amb motiu de la celebració, entre el 27 i el 29 de setembre, del primer Gran Festival d'Euterpe que resultaria un èxit i que es repetiria en anys posteriors. L'editorial d'aquell número, escrit per Agustín Urgellés-de-Tovar, lloava la tasca de Josep Anselm Clavé, la constància i l'esforç dels treballadors que conformaven les societats corals —«*representantes de todas las industrias de nuestra provincia*»¹⁷⁹ i aplaudia la iniciativa de celebrar un concurs d'aquelles característiques. Aquella manifestació pública era vista com un gran avenç per a la ciutat de Barcelona, «*la primera población de España que dé á conocer cuanto vale la clase obrera considerada como merece, é instruída como tiene derecho a serlo*», i a continuació es reclamava la necessitat de la implicació institucional. Una implicació que Clavé tampoc es cansaria de reclamar i que hauria suposat l'acceptació per part de l'ajuntament i dels representants territorials de l'estat a Catalunya que les societats corals no eren una font de conflictes socials sinó més aviat el contrari, la garantia del manteniment de la diferència de classes, de manera organitzada i continguda:

¹⁷⁹ Agustín Urgellés-de-Tovar, *Concurso de las sociedades corales de Cataluña, primero en España, en los días 27, 28 y 29 de setiembre de 1862*, dins «Gaceta Universal», 26 (28/09/1862), p. 218.

Los resultados de tantos esfuerzos, nadie mejor que el gobierno y autoridades pueden apreciarlos, y así como este año el muy digno Sr. D. Mariano Soriano Fuertes ha llevado la iniciativa ofreciendo el primer premio en el concurso de las Sociedades Corales, es de esperar que en lo sucesivo, se apresurará nuestro gobierno á ser el primero en otorgar recompensas, y desde ahora, no lo dudamos, las autoridades todas serán las verdaderas protectoras de tales certámenes.¹⁸⁰

A banda d'aquest editorial, en aquell número s'hi va publicar un important article del Dr. Giné i Partagàs, també recollit a l'«Eco de Euterpe»¹⁸¹ i «El Metrónomo»,¹⁸² sobre «*las cualidades higiénicas de los conciertos vocales e instrumentales que se celebran en los jardines de Euterpe*». En aquell treball es continuava lloant la tasca de Clavé i ressaltant la importància dels cors des d'un punt de vista científic, fins al punt d'afirmar «*que la afición al canto debe ser considerada como un signo de cultura en los pueblos, y como un medio poderoso para fomentar el desarrollo de esos delicados sentimientos, que son, si así cabe decirlo, el estibo más robusto sobre que descansa el edificio del contrato social*».¹⁸³ Així, per a les classes benestants, la controlada expansió dels sentiments dels treballadors era una garantia de perpetuació d'aquell pacte social que, partint del contractualisme de Hobbes i de Locke acabava recordant la teoria rousseauiana segons la qual totes les parts implicades, conscients de les seves limitacions i necessitats, arribaven al consentiment voluntari d'un tipus determinat de relacions de poder.

Aquests dos articles, que tenen un valor importantíssim pel fet que permeten conèixer quina era la recepció de la obra cultural de Clavé en els sectors benestants de la societat catalana, anaven acompanyats, en el mateix número, del poema *Un saludo*, dedicat *alle Società Corali Catalane* pel seu autor, Guido Corsini, i d'un recull final titulat *Obras líricas* que no està signat i que es pot considerar com el quart catàleg —per ordre cronològic— de les obres de Josep Anselm Clavé. Com a capçalera del llistat es pot llegir el següent:

Creemos que será leído con el máximo interés la notable colección de todas las obras musicales compuestas por el Sr. Don José Anselmo Clavé hasta la fecha, las que ascienden al número de ciento cuarenta y una; todas recibidas con general aplauso.¹⁸⁴

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ EdE V, 206 (12/08/1863).

¹⁸² EM I, 32 (16/08/1863).

¹⁸³ Joan Giné i Partagàs, *De las cualidades hgiénicas de los conciertosvocales e instrumentales que se celebran en los jardines de Euterpe*, dins de «Gaceta universal», 26 (28/09/1862), p. 218.

¹⁸⁴ *Obras líricas*, «Gaceta Universal», 26 (28/09/1862), p. 224.

Ha estat impossible determinar amb total seguretat qui va preparar aquell catàleg d'obres de Clavé amb els títols de les cent quaranta-una obres, la descripció del gènere musical o de ball a què pertanyien i la data d'escriptura de totes i cadascuna d'elles, però per l'alt grau de detall i per la seva exhaustivitat es pot pensar que algú molt proper a Clavé —com una de les seves filles, que col·laboraven habitualment en la gestió i l'administració dels cors i de l'obra claveriana—, o potser ell mateix, va preparar aquest llistat d'«*obras musicales*» per a la «Gaceta Universal».

D'entrada, aquest catàleg presenta una sèrie de particularitats que el diferencien dels que s'han descrit fins ara, la més evident de les quals és que cap de les obres de les quals es parla va precedida del número de catalogació que Clavé sí que incorporava en els seus llistats manuscrits. Això és degut al fet que els títols de CPGU¹⁸⁵ es refereixen a les obres musicals, en sentit ampli, i no només a les peces corals. Així, a diferència de CPMAOC, CPMANC, CPEdE i també d'altres catàlegs dels quals es parlarà a continuació, com CPCC, CPVR i CPAM, aquest llistat incorporava totes les obres musicals de Josep Anselm Clavé des de gener de 1846 fins al moment de la publicació, independentment de si estaven destinades a ser cantades pels cors o no. Això vol dir que, a més dels títols i les dates de les obres cantades per la societat coral La Fraternidad, primer, i Euterpe, després, es recullen les obres musicades per a una veu sola —com la romança per a tenor *Melancolia*— o per a un duo —com *La luz de la luna* o *El falso halago*. Algunes d'aquestes obres, sobretot dels primers anys de producció, no s'han conservat en cap testimoni imprès ni tampoc s'havien recollit fins llavors en cap altre catàleg, però s'han pogut localitzar i recuperar en aquesta edició gràcies a la conservació de manuscrits al Fons Josep Anselm Clavé de l'Arxiu Nacional de Catalunya. Això reforça la hipòtesi que aquest llistat aparegut a la «Gaceta Universal» va ser elaborat, si no per Clavé, per algú del seu cercle de confiança més proper; tant proper que fins i tot tenia accés a la seva producció que conservava inèdita i que s'havia interpretat públicament en poques ocasions.

Aquest registre minuciós de les obres musicals resulta de gran ajuda, per motius molt diversos, per a l'objectiu de reconstruir el *Catàleg complet de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé*. En primer lloc, CPGU aclareix la datació exacta de moltes obres de les quals es tenia el títol, i fins i tot la lletra, però es desconeixia el moment de la

¹⁸⁵ S'utilitzarà aquesta abreviatura —CPGU— per referir el catàleg publicat en el número 26 de la «Gaceta Universal de agricultura, industria, artes, avisos y noticias», publicat el 28 de setembre de 1862.

seva escriptura. Per exemple, podem saber la data de creació de la majoria de poemes publicats a el «El cantor de las hermosas», des de *Inspiración*—de gener de 1846— fins a *Goces del alma* —de setembre de 1849. A banda que, indirectament, podem sospitar que els poemes publicats a CH però que no apareixen en aquest catàleg eren composicions poètiques sense música —com *La ingratitud*, *Infidelidad* o *La existencia*, entre altres.¹⁸⁶

En segon lloc, també gràcies al recull publicat a la «Gaceta Universal» es pot arribar a determinar quin era el gènere de moltes de les obres primerenques de Josep Anselm Clavé. És a dir, certificar, entre d'altres, que *El postrer adiós* era una cançó a dues veus o que *Tu mirada* era un bolero per a ser cantat, també, a dues veus.

En tercer lloc, es deixa constància de l'existència d'algunes obres escrites entre 1846 i 1862 que no s'han conservat i de les quals cap altre testimoni parla. És el cas de *A Baco*, *A Anita* o *Recelos*, de les quals no en sabríem res —ni tan sols que existien— si no fos perquè se'n parla a CPGU.

En quart lloc, aquest llistat d'obres publicat a la «Gaceta Universal» enriqueix la resta de catàlegs amb la incorporació de títols de composicions poètico-musicals —no tingudes en compte en els altres reculls— que corresponen a fragments de peces teatrals, sarsueles o *juguets lírico-còmicos* l'autoria de la lletra i la música de les quals també era de Clavé. Aquestes obres corresponen a fragments de l'obra lírica en un acte *Paco Mandria y Sacabuches*, que va estrenar el 1852 a la Barceloneta;¹⁸⁷ de *Tó fue groma*, de 1852; de parts d'un divertiment amb escenes de costums andaluses titulat *Una zambra en Alfarache*, de 1852; una escena cantada pels dos protagonistes —un dels quals era el mateix Clavé—¹⁸⁸ de *Junto a su puerta*, de 1853; i diferents parts cantades de la sarsuela *L'aplec del remei*, de 1858.

I, finalment, l'inventari d'obres publicat a la «Gaceta Universal», per la seva voluntat d'aplegar el conjunt de l'obra musical, incorpora els títols de tres peces de les quals Clavé devia ser autor de la música però no pas de la lletra. En el cas de *El chufero*, com es pot comprovar en el número 10 d'«El cantor de las hermosas», la lletra era de B. C. i la música de Clavé. En el cas de *La vigília de Nadal*, publicada en el número 11 de

¹⁸⁶ Aquests poemes que molt probablement no eren musicats, pel fet de no quedar recollits a CPGU, són de datació incerta.

¹⁸⁷ Vegeu Josep Maria Poblet, *Op. Cit.*, p. 76.

¹⁸⁸ En el manuscrit conservat en el Fons Clavé de l'Arxiu Nacional de Catalunya —ANC1-700-T-361— els protagonistes responen al nom de Clavé i Fèlix que, com explica Josep Maria Poblet en la seva bigrafia, es tractava de Fèlix Capellades, amb qui també havien interpretat conjuntament *Paco Mandria y Sacabuches*.

CH, i de *Mi flor querida*, apareguda en el número 27 de la mateixa publicació, la demostració no és tan clara però tot condueix a pensar que Clavé només hi estava implicat en el vessant musical.

En definitiva, doncs, es pot dir que el catàleg publicat en la contraportada del número 26 de la «Gaceta Universal» resulta ser un document valuosíssim per la seva exhaustivitat quasi completa i perquè, a més, posa de manifest com l'any 1862 —quan la gran expansió de les societats corals ja estava començada però encara no s'havia arribat a l'èxit absolut dels grans festivals posteriors— ja existia la necessitat de llistar i fer memòria d'aquella «*notable colección*» d'obres escrites per Josep Anselm Clavé. Segurament, l'elevat nombre de composicions i el ritme d'escriptura des de 1846 fins a 1862 van fer necessari un recull d'aquestes característiques en què es mostrés clarament com era d'extensa, ja en la primera meitat de la dècada dels seixanta, l'obra poètica del fundador de les societats corals catalanes.

1.2.5. El *Catálogo de la piezas coreadas de José Anselmo Clavé de 1872*

El mes d'octubre de 1872 es va publicar a la Impremta Ramírez de Barcelona el *Catálogo de las piezas coreadas de José Anselmo Clavé, cuyas copias manuscritas se hallan de venta en su casa habitación, calle Xuclá, núm. 15, piso 4^o*.¹⁸⁹ Es tracta d'un catàleg amb finalitats comercials, imprès com a plec i dividit en quatre apartats: un primer que conté les «*piezas coreadas, con acompañamiento de orquesta*», un segon amb les «*piezas coreadas con acompañamiento de banda militar sola o de orquesta y banda combinadas*», una tercera part amb «*piezas a voces solas*» i una darrera, també de peces per a veus soles, però amb aquelles que estaven «*reservadas exclusivamente para uso de las sociedades corales euterpenses*». Cadascuna d'aquestes parts conté una columna amb el número atribuït a cada peça, una altra columna amb el gènere de les composicions que es relacionen, una tercera columna amb el títol i una part final amb els preus de cadascuna de les partitures, amb el desglossament del cost de la part vocal i de cadascuna de les parts instrumentals, en cas d'haver-n'hi. Així, gràcies a aquest catàleg sabem que a final de 1872 es podien adquirir còpies de partitures des de 4 pessetes, com era el cas de la part vocal de molts cors amb acompanyament d'orquestra,

¹⁸⁹ S'utilitzarà l'abreviatura CPCC per a esmentar aquest catàleg, un exemplar del qual es conserva al fons de reserva de la Biblioteca Nacional de Catalunya, amb el topogràfic M. 3688/2.

fins a 70 pessetes en el cas de la partitura de la part coral i gran orquestra i banda combinades de *La revolución*.

En total, es tracta de vuitanta-nou peces escrites per a ser corejades que equivalen, en gran mesura i amb poques omissions, als títols que es recullen en els dos catàlegs manuscrits dels quals ja s'ha parlat. Val a dir que en cap cas hi ha contradicció, ni en la numeració, ni en els títols, ni en el tipus de peça, entre els llistats existents. La novetat d'aquest catàleg, a banda de recollir la informació relativa al preu de venda de les còpies manuscrites, és que l'agrupació de les obres en les quatre tipologies esmentades fa evident unes particularitats que, d'altra manera, serien més difícils de visualitzar. En aquest sentit, s'evidencia que la majoria de peces corejades amb acompanyament d'orquestra —cinquanta-quatre de seixanta-nou— corresponen a composicions poètico-musicals per a ser ballades; que la meitat de les peces corejades amb acompanyament de banda militar tenen lletra catalana; que de les quinze peces per a veus soles nou tenen la lletra escrita en català i que la majoria d'aquestes són idil·lis o pastorel·les —com *Les flors de maig*, *La queixa d'amor* o *Lo somni d'una verge*—; i que les darreres obres reservades exclusivament a les societats corals d'Euterpe —un total de quatre— estaven totes escrites íntegrament en català i eren les de redacció més tardana: *La brema*, *Los xiquets de Valls*, *Pasqua florida* i *Pel juny la falç al puny*.

Aquest catàleg, publicat a les darreries de la vida de Clavé, quan la seva activitat cultural s'havia vist reduïda a mínims com a conseqüència de la seva implicació política, posa en evidència el que quasi tots els biògrafs comenten en relació amb la delicada situació econòmica de Clavé i la seva família. No és estrany, doncs, que a principi dels setanta es publicués aquest catàleg per tornar a difondre el seu llegat entre els ciutadans de Barcelona i de les poblacions on hi havia algun cor, i per aconseguir de treure profit dels drets d'autor corresponents a les obres que s'interpretaven arreu del territori. Van en aquesta mateixa direcció les advertències finals incorporades al plec, on es recorda que «*la reproducción de copias, el traspaso y la ejecución de las composiciones de Clavé, sin especial permiso de éste, serán perseguidas ante los Tribunales con arreglo á los derechos que concede á los autores la ley de 10 de Junio de 1847 y reales órdenes aclaratorias de la misma*».

1.2.6. El catàleg de Vidal i Valenciano i Roca i Roca: *Los tesoros de Clavé*

Encara a la dècada dels setanta es va publicar un altre llistat de les obres de Clavé en les pàgines de l'«Eco de Euterpe», el programa de mà que es repartia en els jardins del Passeig de Gràcia on actuava el cor dirigit per Clavé. Eduard Vidal i Valenciano i Josep Roca i Roca, com a continuadors més immediats de la tasca cultural de Clavé en aquesta publicació, van escriure una biografia del poeta i músic barceloní que van començar a publicar tres mesos després de la seva mort, el 3 de maig de 1874. Aquesta biografia, que va aparèixer entre els números 408 i 418 de l'«Eco de Euterpe» —això és, entre els mesos de maig i setembre de 1874—, i la història de les societats corals que Clavé havia escrit anys abans per a la mateixa publicació serien els punts de referència per a moltes de les biografies aparegudes amb posterioritat, juntament amb l'escripta per Apel·les Mestres.

Després de narrar els fets més destacats de la vida personal i professional de Clavé, Roca i Roca i Vidal i Valenciano van afegir un capítol més als onze lliuraments que conformaven la biografia. En aquest afegitó publicat en el número 419, del 24 de setembre, es materialitzava parcialment el que ells mateixos s'havien compromès a fer en la biografia: dur a terme un estudi del conjunt de les obres escrites per Clavé. Aquest treball, amb una perspectiva global de l'obra escrita del fundador dels cors d'Euterpe mai no s'arribà a dur a terme i Roca i Vidal van declinar el compromís amb els següents arguments exposats a l'article titulat *El tesoro de Clavé*:

En la sucinta biografía que trazamos del malogrado maestro, prometimos dar una idea de sus numerosas composiciones; pero este trabajo es tan importante en si y tan limitado el espacio de que podemos disponer, que desde luego abandonamos á personas más competentes un estudio que requeriría un voluminoso libro y nos concretamos á una modesta reseña de las valiosas joyas que nos ha legado.¹⁹⁰

Aquesta «*ressenya*» a la qual fan referència era, de fet, un llistat d'obres que en aquest treball s'ha considerat com un catàleg més de les obres de Clavé.¹⁹¹ En aquest cas, Roca i Vidal es limiten, en primera instància, a parlar d'«obres», sense cap altra especificació, però en analitzar el contingut s'aprecia a simple vista que es referien a les obres escrites per a ser cantades, és a dir, a composicions poètico-musicals. Parlen

¹⁹⁰ EdE XVI, 419 (24/09/1874), p. 122.

¹⁹¹ Utilitzarem l'abreviatura CPVR per referir-nos a aquest catàleg de peces musicals elaborat per Vidal i Valenciano i Roca i Roca.

també d'una obra primerenca, de menys qualitat, que el mateix Clavé va desestimar de difondre, però fins i tot en aquest cas sembla que es continuen referint a les obres destinades a ser cantades per una agrupació coral, i no a altres manifestacions estrictament literàries:

Sus obras ascienden a 161; pero Clavé ha conservado de ellas solo 90, sepultando las restantes 71 en el olvido, pues si para él tenían preciosa estima, en cuanto marcaban los primeros pasos de su carrera, celoso del nombre que había conquistado, tal vez las juzgó indignas de parangonaras con la que en sus últimos años le captaron la admiración de nuestro pueblo.¹⁹²

En aquest treball publicat a l'«Eco de Euterpe» es parlava per primera vegada d'un total de cent seixanta-una peces, una xifra que es va perpetuar al llarg de la tradició d'estudis claverians i que recolzava en les dades publicades pel mateix Clavé en el catàleg CPCC de 1872 al qual calia afegir-hi, només, una sola composició, *Goigs i planys*, que encara no s'havia escrit en el moment de redactar-lo. Per tant, es pot afirmar que CPVR és un calc del contingut del catàleg comercial de 1872, amb la particularitat que no hi consten els números atribuïts a cada obra i que s'agrupen en tres grups les 90 peces que es diu que es conserven: «*piezas de bailes; coros y aperturas de baile, acompañadas todas de orquesta , y algunas de orquesta y banda; y en piezas á voces solas*».¹⁹³ Tampoc es dóna cap referència de la data d'escriptura però, en canvi, en cadascun dels tres grups s'ordenen els títols en funció del gènere musical o de ball.

En el *Catàleg complet de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé* s'ha inclòs tota la informació d'aquest testimoni però, en canvi, no s'ha tingut en compte en elaborar l'aparat crític de l'edició de l'*Obra poètica completa*. Com que el catàleg CPAM, del qual es parlarà tot seguit, inclou la informació continguda a CPEDÉ més la que es publica a CPVR, s'ha cregut oportú no referenciar en les notes a peu de pàgina aquests dos darrers catàlegs i sí esmentar el catàleg proposat per Apel·les Mestres (CPAM).

Els breus comentaris que fan Vidal i Roca després del llistat d'obres insisteixen en la importància del conjunt de totes les obres, des de la menys pretensiosa fins a la més exitosa, i destaquen per damunt de les altres els cors descriptius, «*exuberantes de verdad y de belleza*». Aquesta limitació al reconeixement de les composicions corals per damunt de la resta va anar produint, amb el pas dels anys i amb la repetició constant en la majoria de publicacions referides a Clavé, que l'interès i el coneixement de les seves obres s'anessin focalitzant en les peces corals musicades i es deixés cada cop més de

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*

banda la possibilitat de reconstruir, i per tant de conèixer, la totalitat de la producció lírica de Clavé: la musicada per a qualsevol tipus d'intèrpret —ja fossin duos, cors o solos— i també la no musicada.

1.2.7. El *Catàlech de las pessas corejadas que quedan consignadas en la llibreta manuscrita d'en Joseph Anselm Clavé, elaborat per Apel·les Mestres*

El 1876, dos anys més tard de la mort de Clavé, un altre dels seus amics i col·laboradors més propers —Apel·les Mestres— va publicar la seva primera biografia en forma de volum independent. Fins llavors, a banda de les notes necrològiques que s'havien publicat des de febrer de 1874 i de les notícies que apareixien en la premsa cada vegada que li arribava l'èxit, tan sols el mateix Clavé i, després de la seva mort Vidal i Roca havien escrit sobre la vida i l'obra del fundador de les societats corals. Aquests treballs, però, havien aparegut en diferents lliuraments dins de les publicacions vinculades al mateix Clavé: l'«Eco de Euterpe» i «El Metrónomo», però el llibre d'Apel·les Mestres, amb la doble voluntat de lloar Clavé i de deixar testimoni escrit de la descripció i l'anàlisi del conjunt de la seva obra, va aparèixer com un volum autònom, desvinculat de les publicacions claverianes i de les impremtes on aquestes es tiraven. *Clavé, sa vida y sas obras* es va publicar a l'«Establiment Tipogràfic de Espasa germans y Salvat» del «carrer de les corts, 119» de Barcelona.

En un apèndix que complementa les seixanta pàgines de biografia, Mestres va incloure un catàleg de peces —només les corejades— que segons diu s'havia extret d'una llibreta manuscrita del mateix Clavé que fins a dia d'avui ha resultat ser introbable.¹⁹⁴ Aquest catàleg, malgrat que ha estat el més reproduït, el més difós i el més acceptat, no aporta dades diferents a les incloses en la majoria dels catàlegs anteriors. De fet, se suposa que l'acceptació d'aquest catàleg com a pràcticament canònic es va produir gràcies al fet d'haver aparegut com a part d'un llibre i no com a llistat en una publicació periòdica, i també perquè Mestres era reconegut com un dels deixebles literaris de Clavé més avantatjats i propers. Malgrat la importància que s'ha donat a CPAM i a la legitimitat que comporta el fet de reproduir un manuscrit del mateix Clavé, cal no perdre de vista que el resultat final d'aquest catàleg no és altra cosa, com ja s'ha dit més amunt, que la suma de dos dels catàlegs anteriors: el publicat

¹⁹⁴ S'utilitzarà l'abreviatura CPAM per esmentar aquest catàleg de peces de Clavé elaborat per Apel·les Mestres.

l'«Eco de Euterpe» pel mateix Clavé i el publicat per Roca i Roca i Vidal i Valenciano —que al seu torn era, quasi, una còpia de CPCC—. És per aquest motiu que en el *Catàleg complet de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé* s'han tingut en compte tots i cadascun dels catàlegs analitzats, però que en les referències a peu de pàgina de cada poema editat s'han suprimit les referències a CPEdE i a CPVR perquè CPAM ja els incloua.

La col·lació dels diferents catàlegs permet de veure que els títols continguts en la llibreta manuscrita de la qual parteix Apel·les Mestres es corresponen amb els del catàleg comercial (CPCC) i amb els publicats per Vidal i Roca (CPVR), amb la particularitat que s'hi afegixen aquells títols que no apareixen en aquests dos darrers catàlegs però sí, en canvi, a CPEdE. La suma de tot aquest material que es va anar registrant en diferents catàlegs des de 1854, i que segurament Clavé devia tenir manuscrit en la llibreta de què parla Mestres, arriba al nombre total de cent-sis peces corejades. D'aquestes, n'hi ha setze que no s'han conservat, segons Mestres, i que corresponen a les que formen part de CPEdE però no de CPCC ni de CPVR.

Aquestes obres de les quals només es coneix el títol, Mestres les assenyala amb un asterisc¹⁹⁵ i diu, per primera vegada, que «*l'Autor mateix las havia destruhidas*».¹⁹⁶ Així, entre els noranta títols d'obres conegudes, els setze títols d'obres amb contingut destruït i les cinquanta-cinc obres «*que ni'l títul han deixat per memòria*»¹⁹⁷ s'arriba al total de 161 peces corals de què parla Mestres.

Veiem, doncs, que allà on Vidal i Roca afirmaven que Clavé havia «*sepultado en el olvido*» setanta-una peces, per a Apel·les Mestres ja hi havia hagut la consumació de la destrucció. Aquest detall pot semblar insignificant però segurament la idea de la destrucció de part de l'obra de Clavé va anar fent forat i va desistir molts potencials investigadors, estudiosos i biògrafs d'encetar una tasca de recuperació com la que es pretén en aquest treball.¹⁹⁸ No cal dir, és clar, que si hom va quedar convençut de la «teoria de la destrucció», encara va resultar més difícil, des d'aquell moment, plantejar-se l'existència d'una obra poètica primerenca desvinculada de la part musical.

¹⁹⁵ Si féssim cas dels asteriscos, hi hauria 91 peces conegudes i 15 de perdudes però en realitat Mestres va oblidar d'assenyalar com a perduda la contradansa *A las bellas*, de la qual donava notícia a CPEdE i no era recollida per CPCC o CPVJ.

¹⁹⁶ Apel·les Mestres, *Clavé, sa vida y sas obras*, Establiment tiogràfic de Espasa germans y Salvat, Carrer de les corts, 229, barcelona, 1876, p. 61.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ I que, de fet, ja va començar a fer l'autor del volum titulat *Canciones y coros populares. Poesías de José Anselmo Clavé* (CCP).

La novetat, aquesta sí, que aporta el catàleg de Mestres és que incorpora totes les dades conegudes i al seu abast en un sol llistat ordenat cronològicament, que, de fet, era com numerava Clavé les seves obres. D'aquesta manera, cadascuna de les referències de CPAM, inclou: el número de catàleg que li donà Clavé, el títol de cada peça, la «classe» o gènere i la data de la seva escriptura. De fet, aquestes són les dades que també s'han procurat recollir en el *Catàleg complet de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé*.

1.2.8. El catàleg de *Composiciones del Sr. Clavé* preparat per Antonio Elías de Molins

Dins del *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX (Apuntes y datos)* d'Antonio Elías de Molins, publicat el 1889, hi ha una entrada dedicada a Clavé en la qual es resumeix la seva vida i la importància de la seva obra. Les sis pàgines que es dediquen al poeta i músic acaben amb un llistat de *Composiciones de Clavé* en el qual es recullen els títols de les obres corals, per ordre cronològic, seguits del seu gènere musical o de ball.¹⁹⁹

En una nota, Elías de Molins aclareix que «*Además de las que indicamos en este catálogo, escribió el Sr. Clavé otras, que había destruido, y se conocen por su título y otras que ni el título queda*»,²⁰⁰ la qual cosa indica, d'entrada, que es refermava la teoria de Mestres exposada tretze anys abans. I no només això, sinó que la comparació de tots els catàlegs permet afirmar amb rotunditat que Elías de Molins va reproduir, fil per randa, el mateix catàleg preparat per Clavé, amb la particularitat que va eliminar la majoria de les peces que a CPAM apareixien amb asterisc,²⁰¹ és a dir, aquelles de les quals Mestres només en coneixia el títol i, en canvi, va afegir-hi fins a vint-i-quatre obres més. Deia Elías que «*segun nota que ha tenido la amabilidad de comunicarme la distinguida compositora doña Áurea Clavé, se han encontrado recientemente las siguientes piezas de música de su señor padre*».²⁰² La majoria d'aquests títol nous no havien estat incorporats en molts dels catàlegs anteriors perquè es tractava de peces per a un solista, per a duos o, simplement, melodies, les quals, és clar, no s'adeien amb

¹⁹⁹ L'abreviatura utilitzada per a aquest catàleg és CPEM.

²⁰⁰ Antonio Elías de Molins, *Op. Cit.*, p. 458-459.

²⁰¹ Excepte *La estrella matutina*, *Las rosas de abril* i *La flor de mayo*, *La azucena*, l'himne *Un victor a las bellas* i *Al baile*, que les conserva.

²⁰² Antonio Elías de Molins, *Op. Cit.*, p. 459.

l'especificitat dels llistats que havien pretès recollir, només, el conjunt de les obres poètico-musicals destinades a ser cantades per un cor, és a dir, per tres o més veus.²⁰³

Quasi tots els títols nous —respecte de CPAM— que Elías de Molins afegeix gràcies a la gentilesa d'Àurea Rosa Clavé, són identificables, però n'hi ha alguns que, d'entrada, plantegen certs dubtes sobre la fidelitat de l'autoria que la filla del director d'Euterpe semblava garantir. Es tracta, per exemple, de *La inconstancia*, que en el número 12 d'«El cantor de las hermosas» és anònim; o *Sueños de gloria*, que en el número 15 de CH està signat per A. Martí; o *Un beso de amor*, *Tristes recuerdos* o *La serenata*, de les quals no es té notícia en cap altre testimoni. El fet que entre aquests títols nous hi hagi *El chufero* —de la qual Clavé segurament només va escriure la música, com s'ha demostrat anteriorment— i altres melodies, cançons, romances, etc., sense lletra, fa pensar que molt probablement la part musical d'aquestes obres, tinguessin o no lletra d'altri, si que era escrita per Clavé.

En el *Catàleg complet de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé*, com que la intenció és ser el màxim d'exhaustiu possible, s'incorporen aquests títols de les suposades peces musicals al costat de les peces corals. L'impediment principal que presenta CPEM, però, és la no datació de les obres, la qual cosa impossibilita inserir les obres que no s'esmenten en cap altre catàleg o testimoni en el lloc que cronològicament els correspondria.

²⁰³ En el catàleg complet s'ha introduït el títol d'aquestes peces i s'ha assenyalat amb un doble asterisc.

2. Estudi de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé

2.1. Proposta de catalogació i establiment del *Catàleg complet de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé*

Un dels objectius d'aquesta tesi és la fixació dels textos poètics de Josep Anselm Clavé en una edició crítica que sigui exhaustiva i que posi en ordre la ingent quantitat de material existent en fons i en testimonis que, com s'ha demostrat fins aquí, són molts i molt diversos. En alguns poemes la informació —títol, datació, text, música, etc.— és completa des dels testimonis més primerencs, però en d'altres aquestes dades estan disperses en testimonis diferents i també en catàlegs, els quals, malgrat ser llistats de títols, algunes vegades aporten informació valuosa, com pot ser la confirmació de l'autoria, la datació, un subtítol, etc. És per tot això que s'ha cregut necessari elaborar, abans de l'edició dels textos poètics, el *Catàleg complet de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé* amb la intenció que esdevingui canònic i que reculli, de manera sintètica, la informació fonamental relativa a l'escriptura, la publicació i la conservació de cadascun dels poemes inclosos en l'esmentada edició de l'obra poètica. Per tant, el catàleg complet que s'ha confegit i que es troba a continuació recull, per primera vegada en un sol document, la totalitat dels títols d'obres que s'ha pogut demostrar que van ser escrits per Clavé i que han deixat algun tipus de rastre al llarg de la tradició de publicacions i d'estudis claverians.

Aquest catàleg complet té tres parts diferenciades: una primera on, a més del títol, el gènere i la data, s'hi inclou la numeració original —quan en té d'atribuïda per part de Clavé—, la nova numeració usada en l'edició, la indicació de si és una obra catalana o castellana, i la confirmació, o no, de la conservació del text complet. En la segona part es relacionen els testimonis on s'han conservat aquests poemes, i en el cas de tractar-se de publicacions periòdiques, el número en què han van aparèixer; i una tercera part referida als catàlegs i llistats d'obres que contenen algun tipus d'informació útil i no sempre present en els testimonis suara esmentats, com per exemple el títol o la data d'escriptura.

Pel que s'ha dit fins ara s'ha pogut apreciar que des de ben aviat es va difondre la idea que la totalitat de les obres de Clavé —anomenades així, de manera genèrica— eren unes centseixanta-una, de les quals tan sols se n'havien conservat una norantena

després de la destrucció de la resta per part del mateix autor. Aquesta informació, qui sap si fomentada pel mateix Clavé amb la voluntat de reservar-se per a la privacitat els poemes de joventut, els de menor qualitat, els de caire personal i els políticament compromesos, va anar-se consolidant amb el pas del temps i molts dels estudiosos de les obres de Clavé la van creure certa. Calia, doncs, comprovar la validesa d'aquesta teoria mitjançant el buidat exhaustiu de tots els fons documentals, edicions, catàlegs, etc., i la reconstrucció del catàleg complet ha permès desmentir les informacions relatives a la conservació de l'obra poètica de Clavé tot recuperant dues-centes vint-i-set peces de les quals manca el text a, tan sols, trenta-una.²⁰⁴

La reconstrucció del catàleg complet a partir de la col·lació des testimonis existents —ja siguin edicions, poemes solts en publicacions periòdiques, poemes manuscrits inèdits o tan sols títols i dates apareguts en catàlegs de procedència diversa— ha permès, en primer lloc, compilar en un únic document la totalitat de la informació externa dels poemes: numeració, títol, gènere, data, publicacions on es conserva el text i altres catàlegs que esmenten la seva existència; i, en segon lloc, fonamentar la tria i l'ordenació definitives de l'edició de l'*Obra poètica completa de Josep Anselm Clavé*.

A més de totes aquestes dades, disposades en forma de taula per a la seva ràpida consulta, s'ha afegit una columna inicial que atorga un número romà a cadascun dels poemes que s'han inclòs en aquest catàleg. Aquest número serà el que identificarà en l'estudi present cadascun dels poemes, ja que ni en els manuscrits de les obres ni en els catàlegs confeigits pel mateix Clavé, no tots els poemes estaven numerats,²⁰⁵ la qual cosa podia afegir confusió a l'hora de citar-los. La nova numeració, que obeeix a un criteri estrictament cronològic, pretén unificar en un sol llistat la totalitat de peces escrites pel fundador de les societats corals, independentment de la seva naturalesa. Així, malgrat que Clavé no va numerar, entre d'altres, ni els poemes de caire personal, ni gran part dels poemes i les cançons publicats a «El cantor de las hermosas», ni alguns dels poemes de caire polític, ni els inclosos en el llibre sobre el carnaval de 1860, s'ha cregut oportú incloure'ls en la nova numeració a fi d'oferir, d'entrada, un mateix tracte per a totes les obres i, alhora, per fixar una ordenació que fins ara era variable.

²⁰⁴ És probable, però no s'ha pogut demostrar amb total seguretat, que alguna d'aquestes trenta-una peces fos tan sols una composició musical sense lletra.

²⁰⁵ En el catàleg complet, a més de la nova numeració en romans, s'ha indicat també la numeració original de Josep Anselm Clavé.

L'edició crítica dels poemes que es desprèn de la reconstrucció del catàleg complet conté, en nota, l'esment dels testimonis que conserven el text i dels catàlegs parcials que esmenten el títol o la data del poema. Malgrat això, s'ha cregut útil relacionar també tots i cadascun d'aquests testimonis en el catàleg complet. A més, l'aparat crític d'aquesta edició ha obviat les variants d'alguns testimonis que van ser recollits i ampliat en d'altres cronològicament posteriors, per la qual cosa se n'ha volgut deixar constància, com a mínim, en el catàleg complet. Per exemple, l'elaborat per Apel·les Mestres, com ja s'ha dit, és la suma de CPEDe (preparat pel mateix Clavé i publicat a l'«Eco de Euterpe») i CPVR (el confegit per Vidal i Roca), per la qual cosa, aquest dos darrers ja no s'esmenten mai en l'aparat de variants. En el catàleg complet, però, justament per la voluntat d'exhaustivitat i de fixació de tota la tradició, s'assenyala el contingut de tots i cadascun dels testimonis, inclosos aquells que, per una simple qüestió d'operativitat i per evitar reiteracions, no s'han tingut en compte en l'aparat de variants de l'edició crítica.²⁰⁶

L'estudi i la reconstrucció del catàleg complet d'obres poètiques de Clavé ha permès de comprovar la seva obsessió per l'ordenació i la conservació, més que evidents en els llistats manuscrits i numerats de títols i en les caixes de partitures originals o de còpies de partícels conservades, fonamentalment, a l'AHFCC o a AOC. Malgrat aquesta exhaustivitat, existeix un desencaix entre la numeració trobada en el catàlegs controlats per Clavé i la realitat de les obres escrites, motivat en gran part per un seguit de circumstàncies que tot seguit s'expliquen i que evidencien un reconeixement, un tracte preferent i una voluntat per part de Clavé, de promoure públicament —no únicament però sí especialment— les obres escrites per a ser cantades. Per comprendre, doncs, la rellevància que donava el mateix autor a les seves obres és important mantenir en aquest catàleg final una columna que reculli la numeració original de Clavé, ja que això mostra, per exemple, que no acostumava a numerar les obres escrites per a ser cantades a *solo* —com per exemple *A ella* o *Lo cor i l'enteniment*—²⁰⁷, les obres de caire estrictament íntim i personal —*A Blanca*, *Un sí*, *Dulce recuerdo*, etc.—²⁰⁸, els poemes per encàrrec o de circumstàncies,²⁰⁹ o aquells que

²⁰⁶ Fins i tot en el cas de CPAM s'han mantingut els asteriscos originals d'Apel·les Mestres que indicaven aquelles obres que es creien desaparegudes i de les quals només es coneixia el títol. També a CPEM s'han assenyalat —amb un doble asterisc— els poemes que Elies de Molins va afegir al seu catàleg inicial gràcies a la col·laboració d'Àurea Rosa Clavé, la qual va comunicar-li que havia trobat els manuscrits —alguns introbables per a nosaltres— d'algunes obres inèdites del seu pare.

²⁰⁷ Poemes LXI i CCVI.

²⁰⁸ Poemes XII, XVI i XVII.

havien estat escrits expressament per a formar part d'altres obres col·lectives, dramàtiques, etc. —com és el cas dels poemes inclosos a *El carnaval de Barcelona en 1860* i els fragments de *L'aplec del Remei*.²¹⁰

El catàleg complet que serveix de base per a l'ordenació cronològica dels poemes inclosos en l'edició posterior ajuda, en molts casos però no en tots, a intuir quina devia ser la numeració no conservada d'alguns d'ells. Així, entre XII i XXI, la numeració és correlativa, entre 4 i 8, quan no es tenen en compte els poemes que no eren escrits per a ser cantats —*A Blanca, La ausència, etc.*— i la melodia —*La cuna i el ataúd*—; o entre XXII i XXVII, on els poemes *A una ingrata, La luz de la luna, La aurora* i *El postrer adiós* sembla lògic que anessin numerats amb els números 10 a 13; o encara entre XXXVIII i XLIX on, dels deu poemes recuperats sembla lògic que només tinguessin numeració els subtitulats com a *Alborada* i *Barcarola*, és a dir, els dos destinats a ser cantats.

Finalment, la reconstrucció del *Catàleg complet de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé* i el seu estudi posterior ajuda a comprendre els motius pels quals algunes obres no s'han conservat en cap dels fons documentals consultats: en alguns casos, quan Clavé es disposava a escriure alguna nova composició, prenia com a punt de partida o com a fonament una obra anterior que considerava millorable o ampliable. Quan això succeïa Clavé no conservava el poema inicial i, a més, no corregia la numeració del catàleg per causa d'aquesta reescriptura. Així, s'atribuïa una nova numeració al poema reescrit i desapareixia el text del poema original sense que això comportés la utilització del primer número per a una altra obra. Un exemple aclaridor d'aquesta pràctica és la desaparició del primer poema escrit en català per Clavé, el març de 1854 i titulat *Les costes del Montserrat*: l'abril de 1856 va escriure *A Montserrat*, per al qual devia aprofitar, segurament, la lletra de la primera composició en què es parla de «*les costes famoses / del bell Montserrat*». Del catàleg es desprèn que el primer poema era el número 75 i que no s'ha conservat, mentre que a *A Montserrat* se li va atorgar el número 91 i va ser publicat i reeditat en ocasions diverses. Altres pràctiques relatives a la reescriptura de poemes es comenten en parlar de l'obra de contingut polític.

En definitiva, doncs, el *Catàleg complet de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé* pretén recollir de forma clara i sintètica la totalitat de la informació relativa als

²⁰⁹ Com *A un preceptor en sus días, A un superior en Navidad, Los oficiales pintores a su maestro en Navidad, El vigilante nocturno...*, poemes LX, LXXVI, LXXVII i LXVIII, respectivament.

²¹⁰ Vegeu els poemes compresos entre els números CLXVI i CLXXXIV, i entre CXLIX i CLIII.

poemes escrits pel fundador de les societats corals. Amb aquesta finalitat s'han inclòs tots els poemes —tant catalans com castellans— destinats a ser cantats i també els destinats només a la lectura, els de caire públic però també els personals, amb independència de si se n'ha conservat la lletra, la numeració o la datació o qualsevol altra dada rellevant.

CATÀLEG COMPLET DE L'OBRA POÈTICA DE JOSEP ANSELM CLAVÉ - III

NUMERACIÓ OP/CIAC	NUMERACIÓ J. A. CLAVE	OBRA CATALANA	OBRA CONSERVADA	TÍTOL	SUBTÍTOL	DATA	FMANC	FMAOC	CH	CPJAC	ECP	FdE	FdE	EM	ECB	ADR	EPOC	COC	M-3681	M-3688/3	CCP	Aires	EMPC	CPMAOC	CPMANC	CPPEIE (1854)	CPGU (1862)	CPCC (1872)	CPVA (1874)	CPAM (1876)	CPEM (1889)	
TESTIMONIS I FONTS TEXTUALS																						CATÀLEGS D'OBRES CLAVERIANES										
CLV	115	✓	✓	La casita blanca	Polka coreada	Gener de 1859	✓							✓ (n. 21 (31/05/1863))			✓ (n. 18)						✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
CLVI	116	✓	✓	Proserpina	Galop infernal a coros	Febrer de 1859	✓							✓ (n. 34 (30/08/1863))			✓ (n. 49)							✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
CLVII				¡Sátiros y bacantes!		Març de 1859																			✓	✓	✓	✓	✓	✓		
CLVIII		✓	✓	A Barcelona	Coro	Març de 1859																			✓	✓	✓	✓	✓	✓		
CLIX	118	✓	✓	El lenguaje de las flores	Serenata a voces solas	Juny de 1859	✓							✓ (n. 20 (24/05/1863))			✓ (n. 6)	✓					✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
CLX		✓	✓	Les Vespres Catalanes		23 de juny de 1859								✓ (n. 10 (24/06/1859))			✓ (n. 22 (07/06/1863))															
CLXI		✓	✓	La bonaventura	Balada catalana	28 de juny de 1859								✓ (n. 19 (17/05/1863))			✓ (n. 1)						✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
CLXII	119	✓	✓	La nina dels ulls blaus	Idil·li	Juliol de 1859	✓							✓ (n. 19 (17/05/1863))			✓ (n. 1)						✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
CLXIII	120	✓	✓	Lo pom de flors	Pastorel·la catalana corejada	Juliol de 1859	✓							✓ (n. 27 (12/07/1863))			✓ (n. 8)	✓					✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
CLXIV	121	✓	✓	Aurea Rosa	Contradanza coreada	Agost de 1859	✓							✓ (n. 28 (19/07/1863))			✓ (n. 31)						✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
CLXV	122	✓	✓	Cap al tard	Pastorel·la a veus soles	Agost de 1859	✓							✓ (n. 30 (02/08/1863))			✓ (n. 12)	✓					✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
CLXVI		✓	✓	A una niña vellosa		1860							✓ (n. 284 (20/07/1865))																			
CLXVII		✓	✓	Dedicatòria	Soneto	1860																										
CLXVIII		✓	✓	Paso a las máscaras	Danza fantástica	1860																										
CLXIX		✓	✓	Los bailes públicos de máscaras		1860																										
CLXX		✓	✓	La víspera de año nuevo		1860																										
CLXXI		✓	✓	La generalidad de mascaritas...		1860																										
CLXXII		✓	✓	Una beldad de A. Foleo	Soneto-caricatura	1860							✓ (n. 55 (27/06/1860))																			
CLXXIII		✓	✓	Baile de máscaras del Olimpo		1860																										
CLXXIV		✓	✓	Baile de máscaras del Liceo		1860																										
CLXXV		✓	✓	Baile de máscaras de la Sociedad Nereida		1860																										
CLXXVI		✓	✓	Baile de máscaras de la Sociedad del Pireo		1860																										
CLXXVII		✓	✓	Baile de máscaras de la Joya Barcelonesa y el Artesano Barcelonés		1860																										
CLXXVIII		✓	✓	Baile de máscaras de la Sociedad del Ateneo		1860																										
CLXXIX		✓	✓	Salvo error u omisión...		1860																										
CLXXX		✓	✓	La víspera de la Candelaria		1860																										
CLXXXI		✓	✓	Hora al Liceo		1860																										
CLXXXII		✓	✓	La algazara y el bullicio...		1860																										
CLXXXIII		✓	✓	Bailes de máscaras		1860																										
CLXXXIV		✓	✓	Traspié	Escenas de carnaval	Febrer de 1860							✓ (n. 68 (04/08/1860))	✓ (n. 6 (15/02/1863))	✓																	
CLXXXV		✓	✓	A Barcelona		21 de febrer de 1860																										
CLXXXVI	123	✓	✓	¡Honra a los bravos!	Coro militar	Febrer de 1860	✓																									
CLXXXVII		✓	✓	La máscara		Març de 1860								✓ (n. 76 (29/08/1860))	✓ (n. 6 (15/02/1863))	✓																
CLXXXVIII	124	✓	✓	La nit de Pasqua	Caramelles catalanes	Març de 1860	✓ (part.)							✓ (n. 138 (21/04/1862))																		
CLXXXIX	125	✓	✓	Los néis dels almogàvers	Rigodons catalans corejats	Abril de 1860	✓ (part.)							✓ (n. 36 (20/09/1863))			✓ (n. 36)															
CXC		✓	✓	Als voluntaris catalans lo dia de sa arribada		Maig de 1860	✓																									
CXCI	126	✓	✓	Tula	Americana coreada	Maig de 1860	✓ (part.)							✓ (n. 46 (08/12/1863))			✓ (n. 44)															
CXCII	127	✓	✓	Lo somni d'una verge	Pastorel·la catalana a veus soles	Juny de 1860	✓							✓ (n. 45 (29/11/1863))			✓ (n. 15)															
CXCIII	128	✓	✓	La caceria	Coro	Juliol de 1860	✓							✓ (n. 46 (08/12/1863))																		
CXCIV	129	✓	✓	La guañabana	Americana coreada	Juliol de 1860	✓							✓ (n. 49 (25/12/1863))																		
CXCV	130	✓	✓	La toia de la núvia	Epitalami pastoril a veus soles	Setembre de 1860	✓							✓ (n. 48 (20/12/1863))																		
CXCVI	131	✓	✓	La violeta	Redova corejada	Març de 1861	✓							✓ (n. 54 (31/01/1864))			✓ (n. 9)															
CXCVII	132	✓	✓	Un suspiro	Schotisch coreado	Abril de 1861	✓							✓ (n. 52 (17/01/1864))			✓ (n. 39)															
CXCVIII	133	✓	✓	La guajira	Americana coreada	Maig de 1861	✓							✓ (n. 51 (10/01/1864))			✓ (n. 50)															
CXCIX	134	✓	✓	Las galas del Cinca	Jota coreada	Maig de 1861	✓							✓ (n. 51 (10/01/1864))			✓ (n. 27)															
CC		✓	✓	Un record		3 de juny de 1861							✓ (n. 99 (16/06/1861))																			
CCI	135	✓	✓	De bon matí	Albada a veus soles	Juny de 1861	✓							✓ (n. 50 (03/01/1864))			✓ (n. 47)															
CCII	136	✓	✓	Los pescadors	Barcarola catalana	Setembre de 1861	✓							✓ (n. 53 (24/01/1864))			✓ (n. 25)															
CCIII	137	✓	✓	La gratitud	Himne a grans cors	Octubre de 1861	✓							✓ (n. 134 (05/10/1861))	✓ (n. 54 (31/01/1864))		✓ (n. 45)															
CCIV	138	✓	✓	La instrucción popular	Coro para centros instructivos de obreros	Novembre de 1861	✓							✓ (n. 642 (25/07/1900))			✓ (n. 35)															
CCV		✓	✓	A la virtud	Himne català a veus soles	Novembre de 1861																										
CCVI		✓	✓	Lo cor i l'entiment	Cançó a solo	Desembre de 1861																										
CCVII	140	✓	✓	La mascarita	Americana coreada	Febrer de 1862	✓							✓ (n. 56 (14/02/1864))			✓ (n. 59)															
CCVIII	141	✓	✓	La brema	Cor català	Juliol de 1862	✓							✓ (n. 55 (07/02/1864))			✓ (n. 56)															
CCIX	142	✓	✓	La danza campestre	Polka coreada	Gener de 1863	✓																									

* Poemes que Apel·les Mestres considerava desapareguts.

** Poemes que Elies de Molins incorpora al seu catàleg gràcies a la informació rebuda per part d'Àurea Rosa Clavé.

2.2. Proposta de periodització de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé

Després d'editar l'obra poètica de Josep Anselm Clavé i de prendre consciència de la seva magnitud, sembla lògic establir una periodització que es desprengui de la lectura i la interpretació dels textos, i que ha de facilitar la seva explicació. Aquesta periodització obeeix a la identificació d'un conjunt de «valors i normes» comunes —dit amb paraules de René Wellek—²¹¹ en el conjunt d'una part de la producció poètica analitzada. En el cas que ens ocupa cadascun dels quatre períodes establerts es correspon amb una secció cronològica però, com es demostrarà a continuació, no es tracta ni de blocs estancs totalment diferenciats els uns dels altres, ni de segmentacions efectuades a partir de fets històrics o culturals desvinculats de la poesia i del projecte cultural de Clavé. S'ha procurat que cadascuna de les etapes creatives a les quals es fa referència obeeixi sempre a un canvi en la tipologia de les obres estudiades: els temes, l'estil, els gèneres, el suport físic, etc. En els resultats s'ha observat, però, que en la majoria de casos les dates establertes com a inici i final dels períodes es corresponen amb moments significatius, per motius diversos, de la vida de Clavé o dels canvis en les agrupacions musicals que va fundar i dirigir.

2.2.1. La poesia de 1845 a 1849

El darrer dels capítols de la biografia de Clavé que Vidal i Valenciano i Roca i Roca van començar a publicar a les pàgines de l'«Eco de Euterpe» just cinc setmanes després de la mort del seu mestre es titula *El tesoro de Clavé* i, com ja s'ha explicat anteriorment, conté un dels llistats de títols que s'han utilitzat en l'elaboració del *Catàleg complet de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé*. Com a encapçalament del recull elaborat per Vidal i Roca es poden llegir unes precisions sobre la necessitat i la utilitat de l'estudi de l'obra completa de Josep Anselm Clavé, entesa aquesta obra completa com el conjunt de composicions en les quals s'han d'incloure, fins i tot, aquelles que no van ser recollides per l'autor en els seus catàlegs manuscrits perquè no

²¹¹ Vegeu René Wellek, *Periods and Movements in Literary History*, dins *English Institute Annual 1940*, Columbia University Press, New York, 1941, pp. 73-93.

estaven destinades a ser cantades pels cors o perquè van ser rebutjades per la seva qualitat. Llegim en aquest treball:

Sus obras conocidas ascienden a 161; pero Clavé ha conservado de ellas solo 90, sepultando las restantes 71 en el olvido, pues si para él tenían preciosa estima, en cuanto marcaban los primeros pasos de su carrera, celoso del nombre que había conquistado, tal vez las juzgó indignas de parangonarlas con las que en sus últimos años le captaron la admiración de nuestro pueblo. Curioso sería no obstante para el que se propusiera escribir un estudio de este singular artista, que todo se lo debe a si mismo, poder indicar los progresos de su larga carrera, y nada le serviría tanto, sin duda, como esas modestas composiciones, primeras flores de su estío, si no tan brillantes como las que produjo en sus últimos tiempos, llenas de rica espontaneidad, de fresca inspiración, aurora de sus radiantes triunfos musicales.²¹²

El primer dels períodes establerts, amb l'estudi de l'obra primerenca escrita entre 1845 i 1849, no pretén altra cosa que el que ja demanaven Vidal i Roca el 1874. És a dir, que després de recuperar els textos que la totalitat dels estudiosos de Clavé creien perduts o destruïts, sembla del tot lògic fer-ne una lectura i una anàlisi encaminada a detectar-ne, al marge de la seva qualitat, el lligam o la influència en la seva producció posterior. Només tenint en compte la totalitat de l'obra, des del primer vers fins a l'últim, es pot reconstruir el procés de formació, de maduració i d'èxit de l'obra de Josep Anselm Clavé, i per això s'ha pres com a objecte d'anàlisi d'aquest capítol els poemes escrits des de l'any 1845 fins a 1849. És en aquest interval de temps en el qual es concentren la majoria de poemes inèdits —dels qual es conserven manuscrits en els fons descrits més amunt— o que van ser publicats en forma de plec solt, com a fulls volanders, o com a plec integrant de la col·lecció «El cantor de las hermosas». En definitiva, els quaranta vuit poemes que integren aquest primer grup són, segurament, els de més difícil recuperació i datació, i tenen la particularitat que s'han conservat en els suports més fàcilment sotmesos a possibles desaparicions o destruccions. No obstant aquesta classificació, que tan sols obeeix al criteri imposat pel suport material dels poemes, l'estudi procurarà establir els lligams i l'evolució lògica entre les obres d'aquest període i les posteriors, la majoria de les quals, sigui dit de passada, a partir de 1850 van ser majoritàriament concebudes per a ser cantades per un cor amb diferents veus masculines.

²¹² Eduard Vidal i Valenciano i Josep Roca i Roca, *El tesoro de Clavé*, XVI, 419 (24/09/1874), p. 122.

2.2.2. La poesia de 1850 a 1857

La motivació principal per establir aquest període cronològic com a significatiu en l'evolució de la poesia de Josep Anselm Clavé, no és altra que la constatació d'unes particularitats que permeten posar en relació aquesta poesia amb la tipologia i les característiques de la societat coral La Fraternidad, creada el 1850 i dirigida pel mateix Clavé fins a 1857. La transformació de l'agrupació filharmònica La Aurora en una societat coral va tenir unes conseqüències força directes en la producció literària de Clavé, i els subtils canvis que des d'aquell moment reorientaven els objectius finals del seu projecte van comportar, com es veurà més avall, que la seva producció escrita — tant la musical com la literària— se'n veiés afectada.

Els diversos estudis que s'han publicat sobre la vida de Josep Anselm Clavé i els treballs que s'han ocupat de reconstruir la història i la trajectòria de les societats corals han fet sempre esment de la importància que va tenir el naixement de La Fraternidad pel fet que seria la precursora de l'exitosa Sociedad Coral Euterpe. En canvi, però, una lectura atenta dels escrits de Clavé fan necessària una reflexió sobre aspectes tan importants com la pèrdua progressiva del caràcter itinerant de la formació, l'establiment en uns espais fixos d'esbarjo, l'especialització —també progressiva però mai total— en els balls corejats i l'èxit del caràcter fraternal d'aquells concerts i balls. Tots aquests canvis van influir, de manera directa, en la producció poètica, la qual cosa serà demostrat en l'anàlisi de la forma i els temes tractats en el capítol corresponent a les obres escrites entre 1850 i 1857, moment en què La Fraternidad es va convertir en la societat coral Euterpe.

2.2.3. La poesia de 1857 a 1867

La producció poètica posterior a la deportació política de Josep Anselm Clavé i a la fundació, el 1857, de la societat coral Euterpe va veure's modificada respecte a la producció anterior de manera significativa. Progressivament, els temes tractats, la llengua utilitzada i la diversitat formal de les seves composicions, entre d'altres, van fer de la dècada compresa entre 1857 i 1867 el que es podria anomenar «dècada daurada» de la trajectòria literària i musical de Josep Anselm Clavé, tant per la popularitat que va anar guanyant el seu projecte com per la qualitat, el ressò i la difusió escrita de la seva obra.

De 1857 fins a 1860, els canvis en l'agrupació coral, a més de comportar una nova organització interna, van propiciar l'esclat de la producció idil·lica i pastoral, en consonància amb el to classicitzant, adoptat per distanciar-se del caràcter obrerista que alguns sectors socials volien veure en La Fraternidad. Aquesta opció per l'idil·li, com es prova de demostrar més endavant va influir de manera determinant en el tractament de la natura i l'adopció de tècniques descriptives de caire més realista. I de 1860 fins a 1867, moment en què Clavé va ser novament deportat, la llengua catalana va erigir-se com a principal, per primera vegada, en la trajectòria poètica de Clavé, gràcies a la implicació de les societats corals claverianes, especialment la d'Euterpe, en celebracions populars com les caramelles, els carnivals, la celebració de captes o els concerts oferts en honor als voluntaris de la guerra d'Àfrica. És també en aquest període de temps que es va començar a aplegar part de l'obra poètica en els quaderns titulats *Flores de estío* —els quals van conformar, finalment, un volum de setanta-sis peces—, i es va arribar al grau màxim de popularitat amb la celebració dels grans festivals al Passeig de Gràcia, la publicació de l'«Eco de Euterpe» i «El Metrónomo», les actuacions de les societats corals a Montserrat, Madrid i Saragossa, etc. Tot plegat, com no podria ser d'altra manera va fer que les poesies de Clavé d'aquest moment incrementessin encara més la proximitat entre els temes tractats, la llengua utilitzada i el seu públic potencial.

2.2.4. La poesia de 1867 a 1874

La darrera deportació de Clavé a Madrid i el posterior empresonament al Saladero és un altre dels moments significatius de la seva vida i que, atès que va tenir unes conseqüències provades en l'evolució de la poesia claveriana, s'ha establert com a punt de partida del darrer dels períodes d'aquesta obra poètica, que abasta la producció poètica entre 1867 i la seva mort.

La darrera part d'aquest treball posa de manifest la gran qualitat de les obres escrites per Clavé en aquell període de maduresa creativa. Tot i la disminució quantitativa de la producció poètica durant aquells anys, la complicada situació econòmica de la família Clavé-Bosch, les primeres manifestacions de la malaltia i les decepcions polítiques després de la proclamació de la Primera República, la poesia de Josep Anselm Clavé va continuar creixent qualitativament, amb la culminació de la incorporació de les tradicions, els costums i el treball obrer com a temes poètics vàlids

per a la renovació de la tradició poètica catalana, i l'escriptura de poemes amb contingut polític, ja lliure de sospites i persecucions.

2.3. Anàlisi de l'obra poètica de J. A. Clavé de cada període

Ateses les característiques formals, temàtiques, estètiques, lingüístiques, etc. sembla oportú procedir a l'estudi de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé partint de cadascun dels períodes que s'acaben de descriure.

2.4. Els inicis poètics de Josep Anselm Clavé (1845-1849)

L'estudi de les fonts que s'han descrit en un capítol anterior han permès documentar l'inici de l'activitat poètica de Josep Anselm Clavé en l'any 1845, el mateix any —segons tots els indicis— que es va fundar la societat La Aurora. És desconegut si van existir temptatives anteriors,²¹³ però el que sí es pot afirmar és que el primer poema conservat pel mateix Clavé entre els manuscrits que actualment es conserven al Fons Clavé de l'Arxiu Nacional de Catalunya porta la data del 14 de març de 1845 i es titula *Satisfacció*. Aquest primer poema, un sonet dedicat a la «*idolatrada joven*» que havia acollit amb generositat uns versos anteriors, va anar seguit, el mateix any, per dos poemes més —*Declaración enigmática* i *De noche*— que a banda de ser importants pel fet de suposar l'inici de la producció poètica del fundador de les societats corals, ho són per dos aspectes més que tenen a veure amb diferents passatges de la seva vida que han restat sense esclarir fins ara i sobre els quals els biògrafs successius havien anat repetint dades més o menys incorrectes.

En primer lloc, em refereixo a la datació d'aquests tres primers poemes com a prova que l'empresonament de Josep Anselm Clavé a la Ciutadella va esdevenir-se amb posterioritat a la fundació de La Aurora «*a principios de 1845 [quan] varios amigos, trabajadores de profesión [...] me invitaron á estender las bases y ponerme al frente de*

²¹³ Apel·les Mestres, a *Clavé, sa vida i sas obras* (p. 10) diu que:

En Clavé als 14 anys [...] no tenia més instrucció que la rudimentària que pot traure d'un col·legi de primeres lletres; no obsant y tocava yá la guitarra y —diguemho tot— provava de fer versos.

una modesta sociedad».²¹⁴ Si *Satisfacción* es va escriure el 14 de març de 1845 en unes condicions que no fan pensar en cap tipus de reclusió, el poema *Declaración enigmática* va ser escrit a final de maig del mateix any en el calabós subterrani de la Porta dels Socors de la Ciutadella. Així, la suposició a l'entorn d'una possible concepció i gènesi de les societats corals durant aquell temps d'empresonament sembla del tot errònia i justificada, tan sols, per la voluntat de mitificació d'alguns dels primers estudiosos del projecte claverià. Més aproximat, en canvi, és el que Roca i Roca i Vidal i Valenciano deien de l'escriptura de poemes, en la seva primera biografia: «*Allí escribió sus primeros ensayos poéticos, que aunque en su forma se resienten de falta de experiencia, rebosan melancolía y sentimiento y revelan ya el alma de un poeta*».²¹⁵

En segon lloc, aquests tres primers poemes certifiquen l'impacte que va ocasionar sobre un jove Clavé el trencament de la relació amorosa que mantenia amb una jove de la costa barcelonina en aquells anys quaranta. El primer a esmentar, de passada, la relació que Josep Anselm Clavé va mantenir amb aquella noia va ser Emilio Castelar en el seu treball *Los coros catalanes*, publicat a l'«Eco de Euterpe» el 16 de juliol de 1869, lloc en el qual, després de les lloances a la bellesa de la costa barcelonina —«*una de las regiones más hermosas de la tierra*»— recordava que «*en uno de aquellos pueblos, cuyo nombre ahora no recuerdo, el poeta tuvo el nido de sus primeros amores. Las vísperas de las fiestas, iba allí a pie desde Barcelona, después de catorce horas de trabajo*».²¹⁶ Vidal i Valenciano i Roca i Roca, en la biografia de 1874 només s'hi refereixen tot remetent a aquestes mateixes paraules de Castelar, però ja des de *Clavé. Sa vida i sas obras* d'Apel·les Mestres la confusió de dades va anar en augment. Aquells primers versos de Clavé eren per a Mestres —i més endavant també per a Domènech Guansé— fruit d'aquell amor viscut pels voltants dels catorze anys, la qual cosa és incorrecta si tenim en compte la datació de 1845. Com també són del tot incorrectes les identificacions que alguns han volgut establir entre aquella jove i la Elvira que va donar títol a una de les primeres cançons que van gaudir de l'èxit i el reconeixement per part del públic barceloní.

²¹⁴ Josep Anselm Clavé, *Las sociedades corales en España. Su fundación.- Su objeto.- Sus progresos.- Su influencia.- Sus triunfos*, EdE IX, 348 (12/08/1867), p. 89.

²¹⁵ Eduard Vidal i Valenciano i Josep Roca i Roca, *José Anselmo Clavé*, EdE XVI, 409 (14/05/1874), p. 83.

²¹⁶ Emilio Castelar, *Los coros catalanes*, EdE XI, 368 (16/07/1869), p. 70.

Resulta impossible saber si és cert el que esmenta Josep Lleonart²¹⁷ sobre l'analfabetisme d'aquella noia, la qual va ser instruïda, finalment, pel mateix Clavé durant les seves hores de festeig. Però el que sí aclareixen els poemes *Declaración enigmática* i *La noche* juntament amb una de les cartes conservades a l'ANC és que la noia pretesa pel jove poeta i músic es deia Anita. Apel·les Metres en parlar dels darrers temps de la vida de Clavé, explica que quan aquest ja havia abandonat les seves ocupacions polítiques a Tarragona per causa de l'afecció cardíaca que el conduiria a la mort, va rebre una carta d'aquella noia que molts anys enrere havia estat la seva estimada:

Durant lo temps que desempeñá'l càrrech de Gobernador, sa antiga estimada, son primer amor, tan allunyada d'ell, li escrigué demanantli justicia per una amiga séva mestra d'un poble, que per causa d'un retràs que sufria en las pagas, se trovava sumida en la miseria. La súplica fou atesa ab la més estricta puntualitat, y la petició d'En Clavé escoltada; y cuan pochi dias avants de sa mort En Clavé va estrényer entre sas mans la carta en què sa may olvidada amiga li regraciava sa delicada atenció, exclamà conmogut:

—¡Fins la *noya*'s recorda de mi per despedirsen!...²¹⁸

En aquesta carta d'agraïment, conservada en el Fons Clavé de l'ANC, s'hi poden llegir algunes afirmacions que remetent a la relació mantinguda²¹⁹ i permet considerar com a fruit de l'experiència personal el contingut amorós dels poemes *Declaración enigmática*, *La noche*, *Inspiración*, *¡Mi amor!*, *La ausencia*, *Dulce recuerdo*, *A Anita* i

²¹⁷ Josep Lleonart, *Op. Cit.*, p. 13, 14:

Als darrers temps de torner, i ara, músic incipient, tractava amb una noia de la Costa, que anava a veure a peu cada nit de dissabte. La noia no sabia llegir ni escriure, i la flor del festeig consistia en les lliçons que ell li donava, tan ben aprofitades, que la noia es graduà de mestra més endavant. Un altre pretendent s'interposà, i Clavé s'indignà molt en sospitar que era l'interès dels pares, i la passivitat d'ella —que això li dolia encara més— el que venia a trencar les seves il·lusions.

²¹⁸ Apel·les Metres, *Op. Cit.*, p. 49. El passatge també és recollit per Domènec Guansé, *Op. Cit.*, p. 110.

²¹⁹ Fons Clavé ANC1-700-T-148:

[...] Mi corazón arde de amor á la patria y á la humanidad del modo que tu me enseñaste, pero veo que [la política] es inútil pues hay mucha perversidad y son cosas que ya no sirven mas que para nombrarlas los que quieren hacer su Agosto.

Yo tengo muy buena salud, y estoy en una posición regular[,] tengo buen esposo[,] tengo una suegra y cuñados[,] tengo que accontentar á todos, puedes pensar que no tengo de tener voluntad propia sino hacer siempre á gusto de todos. Tengo á mi hijo en la Farmacia del Doctor Andreu en cual está en el laboratorio, y tengo sentimiento de decirte que después de ocho años de carrera se ha dejado de estudiar[;] puedes contar que mi sentimiento es muy grande. Ésta es mi situación, creo que será tu gusto el saber como me encuentro.

Delirio. En tots ells apareix el nom d'Anita²²⁰ i fins i tot en el cas de *Declaración enigmática* com a llegenda de l'epigrama que revela el cognom de la noia estimada:

Adoro un astro yo cuya luz pura
No tiene igual en la celeste esfera;
Imagen del sol bello en su hermosura,
Tan fresca cual la rosa en primavera.
Astro que osé mirar yo, cara a cara,
Gozándome en su vista encantadora;
¿Acaso me atreví?... Con fuerza rara
Sentí en mi pecho llama abrazadora....
Tal vez, de amor mi mente ora delira....
¡Oh!, ¡sí!..., ¡de amor al astro que me inspira!²²¹

Al marge de les consideracions biogràfiques i dels aclariments que permeten de fer aquests poemes inicials de la carrera artística de Clavé, cal posar de manifest, ja d'entrada, que com va fer públic el doctor Joaquim Molas en les jornades «Un altre Clavé» celebrades l'any 1999,²²² l'obra primerenca de Clavé, a part de la qual ens referim en aquest apartat, es caracteritza en la seva pràctica totalitat per la temàtica amorosa i per la utilització d'una llengua —castellana, és clar— artificiosa, farcida d'adjectivacions pomposes i amb una sintaxi al servei d'una versificació, un estrofisme i una rima cenyits a les convencions del moment. Són ben pocs els comentaris d'aquells amics i primers biògrafs que podrien haver conegut de primera mà l'existència o l'èxit d'aquests poemes i cançons, però tant Vidal i Roca com Mestres es limiten a destacar la finalitat amb la qual van ser escrits aquells que acompanyats de música es cantaven en tavernes amb la finalitat de: «sustituir la inmunda música de café, usada hasta entonces» i «desviar también la afición que tenía el vulgo hacia los asquerosos romances de ciego, que relatando escenas criminales o chavacanos y absurdos incidentes, le encenegaban en el mal gusto y endurecían sus sentimientos».²²³ O bé es destaca que: «la música d'En Clavé entrà en los cafès, pe'ls quals se dedicar a

²²⁰ Com es pot comprovar en la present l'edició, en els poemes *La ausencia* i *Inspiración*, el nom d'Anita que es troba en els manuscrits es va substituir en l'edició de «El cantor de las hermosas», per Amelia i Elvira, respectivament.

²²¹ OPCJAC II, vv. 1-10.

²²² Les actes d'aquestes jornades resten inèdites.

²²³ Eduard Vidal i Valeciano i Josep Roca i Roca, *José Anselmo Clavé*, EdE XVI, 410 (25/05/1874), p. 86.

*compondre arietas, duos y finalment alguns coros, en la execució dels quals ell mateix desempenyava un paper de primer ordre».*²²⁴

Ni els uns ni l'altre, així com deixen ben palès el coneixement de les primeres obres musicals, no expliquen res, evidentment, dels poemes de caire íntim i personal que ara s'han pogut fer públics per primera vegada, però tampoc d'aquells dels quals es desconeix la música, si és que en van tenir mai, destinats potser a una difusió, en primera instància, al marge de l'oralitat. El fet que desconeguem si algunes d'aquestes obres que no porten cap subtítol —en el qual s'indicaria si són cançons, boleros, himnes, etc.— eren cantades amb músiques manllevades del cançoner popular o simplement estaven destinades a ser llegides individualment no permet establir una classificació clara. És evident que excepte la dècima escrita amb motiu d'un aniversari —*A los felices días de D^a Rosalía Molist*—, el cor *El carnaval* i la estudiantina titulada *La tuna*, tots els poemes escrits en l'interval comprès entre 1845 i 1849 són de temàtica amorosa i podria dir-se que són els que més es corresponen, tot i que segurament ni ell mateix els coneixia, al que Rubió i Balaguer va afirmar del conjunt de l'obra de Clavé:

Les poesies d'En Clavé, tant les escrites en català com en castellà, sonen com si el romanticisme no hagués existit. Són filles del bucolisme castellà del segle XVIII i també del nostre Fontanella al segle XVII, i semblen acolorides pel record del cançoner popular del segle XVIII.²²⁵

És innegable, com ja intuïa Rubió, que el conjunt de l'obra poètica claveriana resulta inclassificable si només tenim en compte els paràmetres tradicionals de classificació de la història de la literatura catalana culta, atès que en cap cas responen plenament als pressupòsits de la il·lustració —si bé en alguns aspectes com l'ambientació arcàdica o el llenguatge amanerat s'hi podrien apropar—, ni tampoc als patrons exclusivament romàntics. Amb l'intent d'aclarir les particularitats de la poesia de Clavé es podria caure en la temptació d'usar, com a definidor d'alguns aspectes formals i temàtics de la seva obra, el terme preromàntic, el qual va adquirir la seva màxima significació en l'obra *Le préromantisme* de Paul Van Tieghem.²²⁶ Però és justament a partir de les crítiques abocades sobre aquesta denominació que cal plantejar la via d'anàlisi d'aquesta literatura que, en els intersticis del canvi de mentalitat

²²⁴ Apel·les Mestres, *Op. Cit.*, p. 14.

²²⁵ Jordi Rubió i Balaguer, «La Renaixença», dins *Il·lustració i Renaixença*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, p. 155.

²²⁶ Paul Van Tieghem, *Le préromantisme*, 4 vols. Rieder, Paris, 1924.

vuitcentista, va jugar un paper molt més important del que s'ha suposat fins ara. És a dir, que si es té en compte que la classificació de Van Tieghem, al llarg del segle XX ha estat bandejada per alguns crítics pel fet de definir una pràctica estètica i artística a partir del que va esdevenir posteriorment —o dit d'una altra manera, a partir de les seves conseqüències finals—, cal valorar seriosament si té massa sentit d'aplicar el qualificatiu de —tardanament— preromàntica a la poesia primerenca de Clavé. Guillem Díaz-Plaja en el seu treball *Pre-Romanticisme i Pre-Renaixença*, publicat el 1934 a les pàgines de la «Revista de Catalunya»,²²⁷ assumia les possibilitats del terme usat per Van Tieghem i parlava d'un «*Romanticisme avant la lettre*»²²⁸ que caracteritzava la literatura catalana del segle XVIII i que era detectable des de la *Gramàtica i apologia de la llengua catalhana* de Ballot fins a les pàgines de «El Brusi», entre d'altres. Així, tot i tenir en compte aquesta possible «*atmòsfera preparatòria*» en la cultura catalana de final del segle XVIII i principi del XIX, sembla més lògic i fructífer plantejar el sentit de l'obra primerenca de Clavé no només com a precedent de l'eclosió del Romanticisme i la Renaixença posteriors sinó, sobretot, com a continuació i transformació d'unes manifestacions literàries anteriors. D'aquesta manera es podrà contribuir a l'estudi d'una petita part de la tradició literària a Catalunya tot justificant els canvis i les influències en clau d'evolució progressiva —utilitzant la terminologia comtiana— de les idees.

Una altra consideració important a l'hora d'endinsar-nos en l'obra poètica de Clavé —i en aquest cas no em refereixo estrictament a l'obra primerenca—, té molt a veure amb aquests precedents dels quals parlava fa un moment. La tradició en la qual cal inscriure les cançons, els romanços, els himnes o els boleros escrits per Clavé té més a veure, originàriament, amb el curs de la tradició literària popular dels segles XVIII i XIX que no pas amb l'evolució de la pràctica poètica culta. Això no vol dir, com es veurà més endavant, que l'ideari liberal i progressista que va caracteritzar part de la literatura i la intel·lectualitat catalana del XIX no afectés de ple la trajectòria artística de Clavé, però en els fonaments de la seva obra és innegable que els orígens populars són més que evidents. Hi ha raons diverses que poden fer-nos entendre el decantament pel gènere popular per part de Clavé, però n'hi ha dues que són determinants i que cal prendre en consideració de manera especial: a) la formació del mateix Josep Anselm

²²⁷ Guillem Díaz-Plaja, *Pre-Romanticisme i Pre-Renaixença*, dins «Revista de Catalunya», 77, abril 1934, p. 21-33.

²²⁸ *Ibid.*, p. 27.

Clavé i b) la voluntat d'incidir en la formació d'un sector de ciutadans el més ampli possible.

Sobre la formació del mateix Clavé no es poden fer afirmacions a partir de l'anàlisi primària de documents personals, com podrien ser els manuals usats durant els anys d'infantesa i adolescència o les confessions autobiogràfiques. No existeixen o no s'han conservat aquests tipus de testimonis, per la qual cosa ens hem de remetre a les referències indirectes que hi fan els estudiosos que s'han referit a l'obra de Josep Anselm Clavé. De fet, aquest aspecte relacionat amb la formació del fundador de les societats corals va ocasionar en el seu moment una altra de les absurdes mitificacions que, aquesta sí, ja va quedar resolta al llarg del segle XX. Em refereixo a les afirmacions d'alguns amics de Clavé en les quals es parlava de la seva manca de formació i de l'autodidactisme, tant musical com literari. El bon treball crític exercit, sobretot per Caballé i Clos i recollit posteriorment per Domènec Guansé van permetre d'aclarir que «*los biógrafos de José Anselmo Clavé, sin duda para más glorificarle, con táctica a mi juicio equivocada, [...] parecen empeñados en subrayar la nota de que “la penuria económica de la familia” [...] impidió dar instrucción al futuro gran músico poeta durante su niñez y adolescencia*».²²⁹ Guansé i Poblet recullen les dades aportades per les fonts més properes i fiables —Eduard Vidal i Valenciano, *Apel·les Metres*, entre d'altres— i expliquen que Agnès Camps i Camps, la mare de Josep Anselm, era una dona de família acomodada, amb una formació molt més extensa que la de la majoria de dones de la Barcelona del moment, que parlava francès i que tocava el clavecí.²³⁰

Al marge, però, d'aquestes consideracions familiars que ben segur van influir de manera important en la formació del jove Clavé, per tal de determinar què devien llegir i aprendre els infants de la primera meitat del segle XIX caldria estudiar molt més a fons les preceptives i els manuals usats en les escoles barcelonines de l'època, la qual cosa ens allunyaria força de l'objecte d'estudi d'aquesta tesi. Malgrat això, cal prendre en consideració, ni que sigui per entendre la realitat cultural i social del moment, que fins a mitjan segle XIX no es pot parlar de la consolidació d'una estructura educativa elemental. Els cercles liberals van tenir molt d'interès a reflexionar sobre la instrucció pública²³¹ i, per primera vegada, en la constitució de 1812 s'hi dedica un capítol

²²⁹ Tomàs Caballé i Clos, *Op. Cit.*, p. 27-28.

²³⁰ Vegeu Domènec Guansé, *Op. Cit.*, p. 9-11 i Josep Maria Poblet, *Op. Cit.*, p. 23.

²³¹ Com assenyala Jordi Monés a *El pensament escolar a Catalunya, 1760-1845*, Societat Catalana de Pedagogia (Filial de l'Institut d'Estudis Catalans), Barcelona, 2009, no tant per una voluntat filantròpica

exclusiu. El poeta Manuel José Quintana va ser l'encarregat de redactar l'«*Informe para proponer los medios de proceder al arreglo de los diversos ramos de instrucción pública*», el qual no va arribar mai a aplicar-se plenament atès que l'arribada de Ferran VII, el 1814, va fer retornar el control de l'ensenyament a mans de l'Església. Fins al Trienni Liberal no es reprendria la implantació d'aquell reglament, el qual tampoc es desenvoluparia plenament perquè la reacció absolutista de 1823 ho va impedir. Tot plegat indica de quina manera estaven de desemparades les institucions educatives fins aquells moments, les quals, en funció de la ventada política i ideològica que envestia el país, feien canvis substancials en els plantejaments pedagògics. D'aquesta manera, després del l'anomenat «*Pla Quintana*» va succeir-lo el «*Pla Calomarde*», de 1824 — encarregat d'extirpar el pensament liberal de les escoles i universitats i fer èmfasi en els aspectes relacionats amb la religió catòlica—, el «*Plan y Reglamento de Escuelas de Primeras Letras del Reino*», de 1825 o el «*Plan General de Instrucción Pública*» del duc de Rivas, de 1836, on es regulava per primera vegada l'existència de tres graus educatius, l'existència de centres públics i privats, i el caràcter gratuït per a les famílies molt pobres, entre d'altres aspectes. No seria fins al 1857 que moltes d'aquestes regulacions es van fondre en la famosa «*Ley Moyano*», però que no afectaria ja als infants que, com Clavé, havien nascut entre els anys vint i quaranta.²³²

Hem de pensar, doncs, que la formació escolar de Clavé, complementada sens dubte per la instrucció en el si de la família o en alguna altra institució, com podria ser una acadèmia on s'impartissin coneixements musicals o artístics, van exercir un mestratge que d'alguna manera o altra va influir en les seves obres. Pel fet de tractar-se d'una educació que en el seu àmbit formal va veure's estroncada quan tenia tot just catorze anys —prou prolongada, però, en comparació amb la immensa majoria de barcelonins de l'època— i coneixent la precarietat del sistema educatiu primari, sembla lògic pensar que en primera instància el seu interès artístic no devia ser massa erudit sinó, ben al contrari, proper als cercles populars de recepció cultural.

Quant als aspectes literaris, controlats ideològicament per tal d'impedir la circulació d'idees liberals, cal dir que en aquell moment la preceptiva era entesa com «*la suma del conjunto de reglas provenientes de la Poética y Retórica tradicionales,*

sinó per la necessitat de formar mínimament a aquells que havien de garantir el correcte funcionament de les fàbriques que sustentaven els interessos econòmics.

²³² Vegeu Carmen García, *Génesis del sistema educativo liberal en España : del "Informe" Quintana a la "Ley Moyano", 1813-1857*, Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones, Oviedo, 1994.; i Jordi Ginebra, *Llengua, gramàtica i ensenyament en el tombant del segle XVIII al XIX*, dins «*Randa*», núm. 31, 1992, p. 65-79.

aplicadas a la enseñanza».²³³ És a dir, que a banda de tenir en compte que les preceptives del XIX integraven retòrica i poètica en la sistematització de l'ensenyament d'unes regles per a escriure amb correcció, s'ha de partir de la base que eren pocs els erudits que s'enfrontaven a la lectura directa de textos teòrics i molts els que n'aprenien les beceroles per mitjà de fonts secundàries adaptades en els manuals per a la formació primària del poble. Tot plegat, doncs, fa pensar que si Clavé va llegir mai un tractat de poètica o de retòrica devia ser amb posterioritat a la seva etapa escolar i molt probablement, com es comentarà en parlar de la seva obra de maduresa, si aquesta lectura va existir mai devia ser el tractat més conegut i a l'abast dels lectors cultes de la primera meitat del segle XIX: *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, de Ignacio de Luzán.

Per altra banda, i al marge dels aspectes estrictament formatius, la relació i la dedicació de l'obra poètica i cultural de Clavé amb les manifestacions més populars de la cultura tenen a veure també amb la seva vinculació amb cercles liberals i republicans des de ben a l'inici de la seva trajectòria personal. En una altra part d'aquesta tesi²³⁴ es parla de la primerenca relació de Clavé, juntament amb Monturiol, amb els cercles cabetians barcelonins i amb les idees del socialisme utòpic que començaven a tenir èxit entre alguns progressistes destacats d'aquella Barcelona tan sotmesa al control militar i a l'ofegament antihigiènic que imposava la muralla. Des d'aquell incipient utopisme fins a les darreres responsabilitats polítiques de Clavé com a Governador Civil de Castelló de la Plana i Delegat del Govern a Tarragona, devia moure el seu ànim la necessitat de transformar una societat en la qual el món obrer de mitjan segle XIX destinava, segons Ildefons Cerdà,²³⁵ la meitat dels seus ingressos a l'alimentació de la família i l'altra meitat a la higiene, la contribució en societats d'auxilis mutus o la preparació de casaments, entre altres. En cap cas, però, es dedicava part dels ingressos a la instrucció, i si es té en compte que la majoria d'institucions que en tenien cura no oferien serveis gratuïts si no era en casos d'extrema necessitat, podem imaginar de quina manera es perpetuava l'analfabetisme i la ignorància entre la població treballadora.

²³³ Felipe González Alcázar, *Procesos de la poética clasicista: los tratados de preceptiva españoles del siglo XIX*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Murcia, 2005, p. 31.

²³⁴ Vegeu apartat 6.1.

²³⁵ Ildefons Cerdà, «Monografía estadística de la clase obrera de Barcelona en 1856», dins *Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona*, Ed. Facsímil de la primera edición de 1866, Instituto de estudios Fiscales, Madrid, 1968-1971.

És per això que el projecte de Clavé, des dels seus inicis, s'apropa i progressa enmig dels canals de difusió artística que arribaven a la gent treballadora, entre els quals s'han de considerar els romancers i els plecs solts en què va començar a publicar les seves obres. La manera de garantir un consum més o menys massiu, com també perseguiria més tard amb la publicació de l'«Eco de Euterpe» i «El Metrónomo», va ser vehiculat per mitjà de la utilització del tipus de publicacions més populars del moment. Roca i Vidal i Valenciano eren bons coneixedors no només de l'obra de Clavé sinó també de la dèria que tenia per ocupar un espai públic i, si es vol, simbòlic, el qual li garantiria popularitat i credibilitat entre sectors amplis de població. És per això que en la seva biografia no dubten a afirmar que «*adoptando, pues, la misma forma é iguales condiciones que dichos romances* [referint-se als romanços vulgars i obscens], *publicó con extraordinario éxito gran número de hojas con el título de El cantor de las hermosas*». ²³⁶ La utilització del verb «adoptar» no s'ha de considerar gens gratuïta, ja que porta implícita una connotació de voluntarisme i d'anàlisi previ gens menyspreables. Clavé, conscient que l'únic contacte que podien tenir els treballadors de les fàbriques del pla de Barcelona amb l'art era a través de la música que escoltaven als cafès i la literatura de canya i cordill que llegien o que es feien llegir, *adapta*, accepta conscientment aquesta realitat i s'hi capbussa amb la finalitat de capgirar-la i donar-li una altra funció que anés més enllà del simple entreteniment.

L'extrema popularitat de què van gaudir les societats corals a Catalunya, el particularisme que s'ha volgut abocar sobre el fenomen de la Renaixença cultural catalana i, segurament també, el desconeixement d'altres tradicions culturals properes, han fomentat la idea que el projecte cultural i regenerador de la classe popular catalana impulsat per Josep Anselm Clavé és únic i inigualable. És cert que alguns aspectes d'aquell èxit són difícilment destriables de la realitat social catalana i de la personalitat voluntariosa, treballadora i infatigable de Clavé, però també cal acceptar que els seus plantejaments i els seus dubtes en l'àmbit de la literatura no diferien substancialment dels que es donaven en cultures properes. Així, tot posant en pràctica les idees de Rubió i de Molas ²³⁷ segons les quals cal avançar cap uns estudis literaris i culturals que permetin evidenciar les confluències entre la tradició literària catalana i la d'altres països, podem afirmar que els plantejaments —no pas les actuacions posteriors— que

²³⁶ Eduard Vidal i Valenciano i Josep Roca i Roca, *José Anselmo Clavé*, EdE XVI, 410 (25/05/1874), p. 86.

²³⁷ Em refereixo a treballs com *Il·lustració i Renaixença* o *Antologia de la poesia neoclàssica i preromàntica*, de Rubió i Balaguer i Joaquim Molas respectivament.

Clavé va haver de fer-se el 1846, altres escriptors i intel·lectuals, com Meléndez Valdés, també van veure's amb l'obligació de resoldre'ls en un context força semblant. El 1821, en els seus *Discursos forenses*, Meléndez posava de manifest que els romanços populars castellans que «*corren impresos, y se cantan y escuchan con indecible aplauso por el pueblo ignorante*» eren «*reliquias vergonzosas de nuestra antigua germanía, y abortos mas bien que producciones de la necesidad famélica y la más crasa ignorancia*» que tractaven obertament temes immorals com:

Vidas mal forjadas de forajidos y ladrones, con escandalosas resistencias á la justicia y sus ministros, violencias y raptos de doncellas, crueles asesinatos, desacatos de templos, y otras tales maldades, que aunque contadas groseramente y sin entusiasmo ni aliño, creídas cual suelen serlo del ignorante vulgo, encienden las imaginaciones débiles para quererlas imitar, y han llevado al suplicio á muchos infelices. O son historietas groseras de milagros supuestos y vanas devociones, condenados y almas aparecidas, que dañando la razón desde la misma infancia con falsas é injuriosas ideas de o mas santo de la religión y sus misterios, de sus piadosas prácticas y la verdadera piedad, la hacen el resto de la vida supersticiosa y crédula. O presentan en fin narraciones y cuentos indecentes, que ofenden á una el recato y la decencia pública, corrompen el espíritu y el corazón.²³⁸

Cal entendre, doncs, els poemes de Clavé d'aquells primers anys com el fruit d'una reflexió similar —si no igual— a la de Meléndez Valdés, després de veure i apreciar «*el repugnante espectáculo de inmundos cafetines, guarida de meretrices y tahures, que con el infame cebo de lascivos cantares sabían atraer á los incautos á un insondable abismo de degradación y de miseria*».²³⁹ De fet, el mateix Clavé reconeixia en el seu treball *Las sociedades corales en España* que altres també s'havien adonat de la necessitat d'oferir un oci diferent a la classe obrera, però que cap d'ells no havia dut a terme cap actuació concreta: «*El sentimiento que me impulsara á intentar una reforma de tal naturaleza estaba en el ánimo de todos, sin que nadie acertase á realizarla*».²⁴⁰ És molt probable que la diferència entre l'èxit del seu projecte i la poca rellevància d'altres propostes radiqui en aspectes que *a priori* podrien semblar insignificants però que amb la perspectiva dels anys i la comparació dels documents que expliquen els procediments d'actuació relacionats amb aquest tipus de *cantares* es pot afirmar que van ser fonamentals. Si tornem a prendre el testimoni de Clavé i els *discursos* de Meléndez com a mostra de la preocupació per la formació i l'educació dels obrers, ens adonem

²³⁸ Juan Meléndez Valdés, *Discursos forenses*, Imprenta Real, Madrid, 1821, p. 171.

²³⁹ Josep Anselm Clavé, *Las sociedades corales en España. II*, EM I, 3 (25/01/1863), p. 1-3.

²⁴⁰ *Ibid.*

que en els dos casos es veu la necessitat de «*servir de alguna utilidad á la clase obrera*»²⁴¹ i d'ajudar al poble analfabet «*tan digno de atención por su paciencia y su miseria*».²⁴² Però la gran diferència entre la proposta de Clavé i la d'altres com Meléndez Valdés té el seu fonament en el fet que el primer diu que «*me fijé en aquellos cantos, tan en boga entre las gentes del pueblo, é intenté lo que creyóse un imposible... Su reforma*»,²⁴³ mentre que el segon reflexionava sobre la naturalesa dels cants populars i la seva necessitat moral de canvi en un document titulat «*Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de las jácaras y romances vulgares por dañosos á las costumbres públicas, y de sustituirles otras canciones verdaderamente nacionales que unan la enseñanza y el recreo*».²⁴⁴ És a dir, que en el moment que Clavé va plantejar-se de *reformar* aquells cants populars amb la voluntat horaciana de delectar i ensenyar, altres ja havien provat infructuosament d'arribar a la mateixa fi per mitjà de la substitució per «*nombres ilustres*», «*acciones grandes*», «*ejemplos de más insignes de virtudes civiles y guerreras*», «*amor heróico de la patria*», etc., que «*por inadvertencia desonocen*».²⁴⁵

Sembla provat, doncs, que l'èxit primordial de la proposta musical i poètica de Clavé va derivar-se de la voluntat de desterrar els cants indecents per mitjà de la transformació del mateix gènere i no pas per la seva voluntat de prohibició o substitució. Així, essent coneixedor del clima i de la gent que es relacionaven en aquells espais d'esbarjo, i fins comptant amb els auguris més desencoratjadors i també amb les col·laboracions més impensades,²⁴⁶ va usar algunes de les poesies escrites durant el captiveri per a:

componer sobre ellas unas sencillas cantinelas á una ó á dos voces, que aunque de escasísimo valor, artísticamente consideradas, entrañaban un sentimiento de ternura que conmovía el ánimo y hacía humedecer los párpados de hombres endurecidos por la fatiga:

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² Juan Meléndez Valdés, *Op. Cit.*, p. 172.

²⁴³ Josep Anselm Clavé, *Op. Cit.*, p. 2.

²⁴⁴ Juan Meléndez Valdés, *Op. Cit.*, p. 167.

²⁴⁵ *Íd.*, p. 176.

²⁴⁶ Josep Anselm Clavé, *Op. Cit.*, p. 2:

Uno de aquellos propagadores del mal gusto en las canciones populares, un pobre hombre que desde 1817, —época en que se estableció el canto en los cafetines de Barcelona—, por no contar con otros medios de subsistencia, se veía condenado á componer y ejecutar indignas *coplas* y *boleros*, poderoso incentivo de los brutales instintos de ciertos desgraciados, me confió la inutilidad de los esfuerzos para sustituir con un repertorio digno el altamente ofensivo á la moral y á la decencia [...]. Indiquéle francamente mi propósito y aguijoneando mi amor propio, llevado de una mirada que reconocí laudable, me retó á que intentase lo que él creía una quimera, ofreciéndome, sin embargo, su cooperación más decidida.

composiciones que con general aplauso contribuyeron poderosamente a operar una instantánea revolución en *el canto de café*.²⁴⁷

Els poemes que, ordenats cronològicament, es troben al principi de l'edició que aquí es presenta, obeeixen, doncs, a la voluntat d'oferir una alternativa cultural als obrers de la Barcelona dels anys quaranta, tot modificant profundament el contingut de les peces poètico-musicals que se'ls oferia però conservant uns mateixos gèneres, un mateix suport de difusió —els plec solts i els fulls volanders—, i una llengua que es començaria a imposar parcialment en la literatura popular.

Els dos primers aspectes, el gènere popular i la seva forma de difusió, van íntimament lligats en tant que constitueixen el nucli del que podríem anomenar la cultura de masses de la primera meitat del segle XIX. Els romanços, les cançons, les albaides, les trobes, les cobles..., de tradició oral conviuen, com ha indicat Francisco Mendoza,²⁴⁸ en simbiosi amb la literatura de canya i cordill, fins al punt que, molt probablement, es retroalimentaven. En el cas de Clavé sabem, pel seu propi testimoni, que les composicions que va començar a cantar a mitjan dècada dels quaranta no provenien de la tradició oral sinó que ell mateix les havia escrit amb la intenció d'esdevenir populars i conegudes de cor pel màxim nombre de persones possible. Aquesta voluntat de convertir-se en autor de masses és evident si es té en compte que la literatura més difosa entre sectors populars de la societat barcelonina i catalana era la que es venia en forma de full volander, plec solt o fulletó de cordill²⁴⁹ pels carrers i tavernes, en tipografies, en impremtes o fins i tot en llibreries.

L'obra primerenca de Clavé, a banda de la que va restar inèdita i que s'ha pogut recuperar en aquesta edició, va néixer, doncs, amb una evident voluntat d'incidència i de difusió popular. Però a més d'això, l'estudi concret dels testimonis que s'han conservat ha demostrat que el procés i l'evolució efectuats per Clavé al llarg d'aquests primers anys en què es va servir dels plec per esdevenir conegut en entorns fins llavors

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ Francisco Mendoza Díaz-Maroto, *Panorama crítico de la literatura de cordel española*, Ollero & Ramo editores, Madrid, 2000, p. 19.

²⁴⁹ Francisco Mendoza, *Op. Cit.*, p. 27-28, defineix breument però de manera més que clara les diferències entre aquestes modalitats d'impresos:

- 1) *hoja volante*: una hoja, generalmente en 4º, impresa por una sola cara o por las dos; [...]
- 2) *pliego suelto*: un pliego de papel doblado una o dos veces, esto es, dos o cuatro hojas en 4º, aunque también pueden ser dos en tamaño folio, ocho en 8º...; los más modernos, como los folletos, llevan a veces grapa.
- 3) *folleto de cordel*: más de un pliego, generalmente en 4º, hasta un máximo de ¿24 hojas=48 páginas? Cosidas más o menos toscamente [...].

hostils, sembla resseguir tots i cadascun dels estadis que el mateix gènere i suport li oferien. Aquest procés evolutiu s'inicia amb la publicació de «El cantor de las hermosas», en el qual van començar a aparèixer poemes signats tan sols amb les inicials, però que poc a poc van esdevenir obres amb signatura completa. Pot semblar una anècdota, però alguns estudiosos afirmen que el pas de l'anonimat a la publicació amb autoria d'aquests plecs populars és allò que permet canviar la concepció i la percepció d'aquestes obres, que passen de ser considerades *subliteratura* a ser anomenades *plecs literaris*.²⁵⁰ Més endavant, els «Cantos populares de José Anselmo Clavé, puestos en música por él mismo» i el «Cancionero del pueblo. Colección de cantares españoles. Música y poesía de José Anselmo Clavé» no tan sols van deixar enrere el pseudo-anonimat sinó que, a més d'incloure obres signades, es convertien en col·leccions exclusives de peces de Clavé, com el títol mateix indicava. Es pot considerar, per tant que, deixant enrere l'oralitat inicial d'aquells poemes musicats, els plecs feien assolir una nova categoria a les peces, atès que la impressió els atorgava perdurabilitat més enllà del cant públic o privat. Però la particularitat d'aquestes obres encara anava més enllà, ja que els plecs, l'edició dels quals era iniciativa de Clavé, si bé per qüestió segurament econòmica estaven impresos sobre paper de poca qualitat, tant la tipografia com els gravats que els il·lustraven tenien una qualitat i una adequació no sempre presents en les publicacions d'aquestes característiques, en les quals, moltes vegades, els tipus estaven gastats, hi havia moltes errates, o els gravats no s'adequaven del tot al text perquè eren reaprofitats. En aquest sentit, la iniciativa de Clavé va contribuir a millorar la qualitat general del material resultant.

És també determinant en aquesta voluntat de dignificar el gènere popular i la seva difusió el fet que la publicació dels plecs promoguts per Clavé estiguessin numerats i facilitessin la seva conservació final en forma de col·lecció que es podia relligar i utilitzar com un volum. Com diu Serge Dillaz a *Diffusion et propagation chansonnières au XIXe siècle*:

En passant de la feuille volante au volume relié, la chanson, indéniablement, acquiert alors ses lettres de noblesse. Le contenant, en la circonstance, produisant une incidence directe sur le contenu. Avec la continuité, l'auditeur —devenu momentanément lecteur— place implicitement son livre dans une optique littéraire où la notion d'œuvre se substitue à la fugacité.²⁵¹

²⁵⁰ *Íd.*, p. 77.

²⁵¹ Serge Dillaz, *Diffusion et propagation chansonnières au XIXe siècle*, dins «Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle», XXIII, n° 80, 1993, p. 57-66.

Així, tota la utilització que va fer Clavé de la forma més popular de difusió de textos literaris del moment va ser conduïda de manera implícita cap a una dignificació i un ennobliment del gènere. L'èxit de la fórmula va fer que, anys més tard —a final de 1858— Clavé publicés, també en forma de quaderns, amb molta més qualitat i amb unes composicions cada vegada més treballades, les seves famoses *Flores de estío*: la culminació màxima de la dignificació dels gèneres i les formes de difusió populars.

Aquesta voluntat de prestigiar la cançó i la literatura popular en els seus aspectes més externs i formals també va tenir un correlat en els continguts i en la llengua utilitzada en la majoria d'aquells poemes escrits entre 1845 i 1850. Per tant, si es té en compte en quins termes parlen Jorge Urrutia i José María de Cossío sobre l'evolució de la literatura popular i del romancer espanyol s'observa que tot el que hi diuen és aplicable a la literatura popular produïda a Catalunya ja que constaten la seva gran popularitat —«*estos poemas serán muy leídos y muy escuchados*»²⁵² y la seva degradació —«*en aquellos días habían perdido la brújula de su destino, y los romances que andaban en manos del pueblo en lugar de llenar un fin patriótico, artístico o educativo, al envilecerse con temas inmorales o desafortunados, servían más para la corrupción del gusto y de las costumbres*».²⁵³ De totes maneres, i malgrat aquestes coincidències ja constatades amb les consideracions de Meléndez Valdés, l'especificitat de l'obra de Clavé pel que fa al tractament dels temes va obrir una via totalment nova i va deixar enrere les propostes espanyoles de retornar el cançoner a l'exaltació dels homes honorables de la pàtria, la descripció de fets explícitament morals o, fins i tot, la narració de vides de sants com a exemple de conducta irrepreensible. Ben al contrari d'aquestes propostes, que com ja s'ha vist anaven acompanyades de la voluntat de prohibició de tot allò que no hi estigués en consonància, Josep Anselm Clavé va optar per escriure poemes d'amor a la seva estimada, romances i cançons amoroses de caire sentimental que pretenien exercir un efecte entenedidor entre l'auditori i guanyar terreny, no pas en un espai buit deixat per les obres que alguns volien prohibir, sinó mitjançant el contrast temàtic entre els poemes jocosos, satírics o eròtics i els que ell escrivia. De fet, en aquesta edició de l'obra poètica de Clavé s'ha descartat *El terné de l'araval* pel fet que en cap testimoni l'autoria queda clara, perquè és una obra escrita en

²⁵² Jorge Urrutia, «Introducción» a *Poesía española del siglo XIX*, Càtedra, Madrid, 2003, p. 33.

²⁵³ José María de Cossío, «Introducción» a *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1960, p. 127.

castellà en un moment en què tot el que escrivia era en català²⁵⁴ i, més encara, perquè el contingut era oposat a aquesta voluntat educativa. Malgrat que aquest títol consti entre els atribuïts a Clavé en les pàgines de «La Gaceta Universal», tot sembla indicar que no es poden atribuir a Clavé versos com: «*Faig les conquestes a cosses; / — Quines mosses!— / L'una caso i l'altra planto, / però a totes les encanto / bé per força o de bon grat*», o bé «*A una el guerxo donant fondo... /— Quin arondo!—, / treu el xuri i em diu: “—Entra!” / Vaya un gat! / Li vaig fer un trauet al ventre / que mai més ha atximullat*».

La llengua utilitzada en tots els poemes d'aquesta època, com ja s'ha dit, va ser el castellà, la qual cosa va haver de ser justificat per Apel·les Mestres en la biografia de Clavé publicada el 1876. Amb la perspectiva dels anys, i amb el coneixement de l'evolució que va ocasionar en el terreny lingüístic l'èxit de la Renaixença era necessari aclarir que «*aquellas sencillas composicions [van ser] escrites generalment en castellà —ya que'l renaixement de la literatura catalana pot dir-se que no havia comensat encare*».²⁵⁵ Aquest aclariment s'ha d'entendre en el context en què es va publicar, però no acaba de convèncer en una anàlisi que, com s'ha dit més amunt, pretén estudiar i comprendre l'obra de Clavé en la tradició literària en la qual s'inscriu i no pas com a simple precedent aïllat de la Renaixença que havia de venir. És a dir, que si concebem l'obra de Clavé de manera unitària, sense una evolució interna, i si justifiquem els seus usos lingüístics en funció del triomf progressiu de la Renaixença en la segona meitat del segle XIX, ens pot satisfer la justificació de Mestres, però en canvi si ens preguntem per la situació de la llengua catalana en la primera meitat del segle XIX, quan Clavé comença a escriure, i pels usos que se'n feia en el context popular en el qual ell es movia —sobretot en aquells primers anys— ens adonarem que allò especialment significatiu és, justament, que usés el castellà en les seves obres.

En els darrers anys, l'estudi de la situació i els usos de la llengua catalana al llarg dels segles XVIII i XIX permet de comptar amb una informació valuosa que cal tenir en compte si es vol comprendre la singularitat de l'obra de Clavé sense caure en generalitzacions o en tòpics.²⁵⁶ Ja des del segle XVI, s'inicià la suplantació de la llengua catalana en els seus usos públics i en l'expressió culta, literària i no literària. Diuen

²⁵⁴ Com s'explica a continuació, es fa difícil pensar que Clavé utilitzés tan aviat el català en les seves obres.

²⁵⁵ Apel·les Mestres, *Op. Cit.*, p. 14.

²⁵⁶ Em refereixo als treballs que, entre altres, han dut a terme Pep Valsalobre, Jordi Ginebra, Francesc Bernat, Josep Maria Fradera, Pere Anguera, Joan Lluís Marfany, Albert Rossich, Albert Rafanell o Josep Martines.

Ferrando i Nicolàs²⁵⁷ que de mica en mica, «*tret dels àmbits de la paraliteratura, l'adoctrinament religiós, el memorialisme o alguns illots de l'administració eclesiàstica, el conjunt dels usos escrits es materialitzaven en castellà*». Aquesta *paraliteratura* no era altra que la literatura popular, difosa pels mateixos canals que Clavé va utilitzar en aquelles seves primeres publicacions, que mantenia el català com a llengua d'ús comú en les manifestacions menys cultes —i no per això menys vives— de la cultura del poble. L'entorn diglòssic que s'havia anat consolidant al llarg dels segles va restringir l'ús social del català però, malgrat això, es va mantenir com la llengua de convivència més usada entre les classes mitjanes i populars de tot el domini lingüístic i la literatura popular va perdurar també en català per la necessitat de proximitat imprescindible entre autor, obra i lector. En canvi, la substitució del català pel castellà en determinats entorns, no ja aristocràtics sinó també petitburgesos, va convertir-se en símbol i exponent, per a alguns, de progrés social. Aquesta mateixa vinculació entre llengua castellana, modernitat i progrés l'assenyala Jordi Ginebra a propòsit de l'obra de Josep Güell i Mercader i de l'«Eco del Centro de Lectura» de Reus:

A mitjan segle XIX l'idioma que dominava a Catalunya en el món de l'alta política, de l'alta cultura i de les relacions professionals més formals era el castellà. I era sobretot, l'idioma del progrés i de la modernitat.²⁵⁸

Dit això, si mirem d'entendre l'obra primerenca de Clavé des del seu context i no abocant-hi el pes de la tradició posterior, la pregunta lògica que cal fer i la qüestió que cal provar de justificar, no és pas —com feia Mestres— per què Clavé no va escriure en català, sinó quin és el motiu pel qual no va continuar fent-ho, atès que la majoria de manifestacions públiques de la cultura popular a la Barcelona del moment s'havien mantingut, fins llavors i de manera ininterrompuda, en llengua catalana. ¿Com és que Clavé, amb la seva dèria per arribar a l'auditori més ampli i al màxim de lectors no va continuar escrivint i cantant en català, com hauria estat lògic pel tipus de públic, des del principi de la seva trajectòria? Molt probablement, la resposta a aquest qüestió la podem trobar en la ideologia de fons del projecte que Clavé encetava pels anys quaranta i la influència que va exercir sobre el seu pensament la mentalitat burgesa liberal. Aquests pressupòsits liberals, amb la voluntat de promoure la igualtat entre tots els

²⁵⁷ Vegeu Antoni Ferrando i Miquel Nicolàs, *Història de la llengua catalana II*, Ediuoc, Barcelona, 2002, p. 36.

²⁵⁸ Jordi Ginebra, *L'ús del català: una cosa del passat? La posició de Josep Güell i Mercader*, dins *Josep Güell i Mercader: per l'amor al progrés*, Publicacions de l'Arxiu Històric Municipal de Reus, Reus, 2007, p. 19.

ciutadans, van fer que s'optés i que es promogués una llengua única dins l'estat espanyol, la castellana, com a pas previ per deixar enrere les diferències socials i de classe. Així, allò que va suposar un intent més de substitució lingüística i que es va veure avalat per les lleis d'educació de les quals s'ha parlat més amunt, també ha de ser comprès com una baula més dels progressos de la societat liberal que pretenia fomentar el canvi en tots aquells aspectes que evidenciessin la segregació de ciutadans de *primera* i ciutadans de *segona*. Joan Lluís Marfany, en el seu treball *En pro d'una revisió radical de la Renaixença* explica aquest fenomen amb una mica més de detall:

La burgesia que s'estava fent [...] estava a punt d'imposar a tota la societat catalana una diglòssia absoluta que no trobaria altra resistència entre les classes subalternes que les dificultats materials d'accés al castellà. Molt especialment, la seva ideologia liberal comportava en aquest punt un canvi fonamental: la desaparició de la diglòssia diferencial de classe, típica de l'Antic Règim [...], contrària al nou principi fonamental de la igualtat de tots els «ciutadans».²⁵⁹

Sembla justificable, doncs, que l'opció lingüística presa per Clavé a l'inici de la seva carrera obeís a la voluntat de contribuir a la desaparició de les diferències de classe,²⁶⁰ visibles també en el terreny de la literatura per l'ús del català per part de la classe treballadora. L'ús de la llengua castellana, quan el més lògic hauria estat mantenir una producció tradicionalment escrita en català, segurament pretenia, entre altres coses, facilitar a un nombre elevat de lectors l'accés a produccions artístiques castellanes adaptades als seus usos amb la finalitat de trencar una primera barrera, ben simbòlica si es vol, entre classes socials allunyades.²⁶¹ Així, la contribució a la desaparició de la diglòssia, vista com una victòria dels pressupòsits liberals, venia a sumar-se a la voluntat d'oferir al poble un entreteniment moralment millor per la via de la reforma del gènere dels romanços i les cançons, i, a més, els continguts se situaven en un terreny equidistant, com es veurà a continuació, lluny de la immoralitat però també lluny de la moralització directa proposada per alguns poetes espanyols. L'obra de Clavé es pot considerar per molts diversos motius una obra de frontera, de confluència, de

²⁵⁹ Joan Lluís Marfany, «En pro d'una revisió radical de la Renaixença», dins *Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història. Vol II*, Universitat de Barcelona, 2003, p. 640.

²⁶⁰ Amb el pas dels anys, la radicalitat política de Josep Anselm Clavé es va anar moderant i aquesta voluntat d'eliminar l'existència de classes es va anar reconduint cap a un republicanisme federalista que, si bé no va oblidar mai el rerefons igualitari, mai s'expressà amb la mateixa claredat que s'evidencia en els anys quaranta i primers cinquanta.

²⁶¹ S'ha de tenir en compte, com recorda Marfany en el treball que s'acaba d'esmentar (p. 640), que per a la classe dominant «era justificat adreçar-se en català als inferiors socials no sols perquè no entenien el castellà, sinó perquè ja els estava bé que no l'entenguessin». I Clavé, amb la seva opció d'usar la llengua castellana contribuïa a trencar aquesta voluntat dels sectors socials econòmicament avantatjats.

límit, i en el cas concret de l'opció lingüística exemplifica i posa de manifest la gran influència i el profund procés de substitució que la llengua catalana va patir també durant el segle XIX a favor de la castellana. Tant és així que el procediment de dignificació del gènere més popular de la literatura catalana no només passava per la transformació formal i el canvi temàtic, sinó que per a Clavé va requerir, en primera instància, l'adopció de la llengua castellana, la qual esdevenia el vehicle que permetia eliminar la diglòssia —símbol d'un règim pseudofeudal— i, alhora, elevava el valor literari de la producció poètico-musical. En aquest sentit, és clar, la diglòssia odiada pels liberals espanyols i catalans prerenaixencistes només es podia resoldre mitjançant la seva desaparició a favor del castellà.²⁶²

Per l'especificitat que s'acaba d'exposar, com ja s'ha dit en la introducció, és necessari estudiar la totalitat de l'obra de Clavé amb independència de la llengua vehicular utilitzada. Josep Maria Fradera, a *Cultura nacional en una societat dividida*²⁶³ diu, emparant-se en el concepte de *tradició selectiva* encunyat per Raymond Williams: «no entenc per Renaixença tota mena de literatura en català de 1833, 1841 o 1859 ençà, sinó tan sols la literatura escrita en català dins d'unes línies ideològiques bàsiques».²⁶⁴ Per a Fradera, aquesta tradició selectiva «s'anà constituint pas a pas des dels anys trenta del segle passat i [...] incloïa posicions estètiques i ideològiques no necessàriament coincidents». Al meu entendre, a aquestes diferents manifestacions estètiques i ideològiques escrites en llengua catalana cal afegir-hi, per al coneixement exhaustiu de la tradició cultural catalana, algunes obres, com la de Clavé, que malgrat ser escrites en llengua castellana són cabdals per comprendre la posterior expansió de la cultura popular en català després de l'esclat de la Renaixença.²⁶⁵ Tan sols la seva valorització i la seva inclusió en el terreny d'estudi de la filologia catalana permetrà de comprendre plenament l'origen, el procés de la transformació i la consolidació d'una literatura escrita plenament en català i al servei d'una societat pròpia a partir de la segona meitat del segle XIX i principi del XX.

A més, el fet de tenir en compte la totalitat de l'obra poètica d'un autor —en aquest cas la de Clavé—, independentment de la llengua usada, permet de comprendre-

²⁶² Vegeu, a propòsit de totes aquestes qüestions lingüístiques, Jordi Ginebra, *L'ús del català: una cosa del passat? La posició de Josep Güell i Mercader*, dins Montserrat Corretger i Xavier Ferré (eds.), *Josep Güell i Mercader: per l'amor al progrés*, Publicacions de l'Arxiu Municipal de Reus, Reus, 2007, p. 17-33.

²⁶³ Josep Maria Fradera, *Dues literatures per a una cultura*, dins *Cultura nacional en una societat dividida*, Curial, Barcelona, 1992, p. 127-173.

²⁶⁴ *Íd.*, p. 129.

²⁶⁵ En aquest sentit som força els estudiosos que preferim parlar de Renaixences.

la globalment i d'apreciar-ne els canvis i l'evolució cap a una obra totalment catalana que va esdevenir cabdal gràcies a l'èxit de què van gaudir les societats corals i a la recepció que en van fer escriptors com Apel·les Mestres, Josep Roca i Roca, Eduard Vidal i Valenciano o Dolors Monserdà, entre d'altres.

La lectura dels poemes de caire amorós escrits entre 1845 i 1850 condueix de manera quasi inevitable a buscar una explicació autobiogràfica, tant pels temes tractats com pel fet que la majoria d'estudis que s'han referit a aquestes obres han llançat hipòtesis que, com ja s'ha vist, no sempre han estat encertades. És per això que s'ha hagut de fet l'aclariment biogràfic tot creuant de les dades que s'han pogut extreure d'algunes cartes i els poemes dirigits a Ana, o Anita, com Clavé l'anomenava. En aquests poemes —*Declaración enigmática, La noche, Mi amor, Dulce recuerdo, A Anita, Delirio*— hi ha un component sentimental més que evident però amb la particularitat que el sentimentalisme que destil·len va més enllà de la convenció i de l'artifici de la resta de poemes amorosos atès que la identificació biogràfica hi és més que present. En tots aquests poemes esmentats hi ha referències directes a Ana, però l'edició crítica permet d'apreciar que en alguns altres —*Inspiración* o *La ausencia*— el nom que apareix en l'original manuscrit va ser substituït per un altre de fictici: Amelia i Elvira. Això fa pensar que les esmentades Belisa, Blanca, Elisa, Nise d'altres poemes d'aquesta primera etapa creativa podrien estar inspirades en l'experiència viscuda, però el que és més important és que en les cançons, cors, poemes, etc., que van ser publicats a «El cantor de las hermosas» o en altres llocs, el nom mai no és Ana —excepte a *¡Mi amor!* o *Delirio*— o bé perquè en el moment de fer-los públics Clavé va fer canviar el nom o perquè ja els va escriure directament amb un nom diferent. Aquesta qüestió dels noms pot semblar tenir una importància molt relativa, però si es té en compte el que diu Jorge Urrutia sobre la inexistència de poesia amorosa durant el romanticisme potser hi podem apreciar matisos i intencionalitats particulars. Diu Urrutia que:

Negar a existencia de poesía amorosa en el Romanticismo español puede parecer un error, pero creo que es fácil comprobar su verdad. Quiero decir con ello que, en la inmensa mayoría de los casos, los poemas no buscan expresar un sentimiento personal y, por lo tanto, único, con la necesidad de resolver la dificultad expresiva que ello conlleva, sino que se limitan a la afirmación de una serie de generalidades, en su mayor parte grandilocuentes y manidas, que solo permiten el mejor o menor logro de una forma poética.²⁶⁶

²⁶⁶ Jorge Urrutia, *Op. Cit.*, p. 53.

Pot semblar, doncs, que Clavé pretenia eliminar tot rastre de particularitat, de referent amorós real, no per arribar a l'extrem que esmenta Urrutia d'afirmar generalitats, però potser sí per evitar identificacions directes entre aquells que el coneixien i per comunicar una experiència amorosa que fos generalitzable i comprensible per tot un auditori poc acostumat a aquell tipus de cants.

Formalment, la majoria dels poemes escrits per Clavé durant els anys quaranta, responen a les característiques que estudiosos, com Navarro Tomàs, han considerat pròpies de la transició cap al romanticisme. La diversitat és molt gran, però començant pels sonets i acabant pels himnes, podem trobar, sempre amb una mètrica molt regular i treballada, poemes construïts en octaves i octavilles agudes o italianes.²⁶⁷

Cuando en noche serena y tranquila
puebla el aire de imágenes bellas
el rielar de brillantes estrellas
que coronan la bóveda azul,
puro disco de plata en oriente
una ostenta, más bella y luciente,
con que eclipsa a millares el brillo
derramando torrentes de luz,²⁶⁸

quintillas, sextillas i octavillas:

Ya el alba ahuyenta
la noche sombría
y anuncia tu día
risueño arrebol;
mil dichas te augura
la luz que destella,
¡oh niña!, más bella
que el disco del sol,²⁶⁹

fins i tot en octaves reials:

¿A qué tanto rigor? Borra ya, hermosa,
esas dudas que aumentan mi suplicio.
¡Una idea fatal doquier me acosa

²⁶⁷ Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Labor, Barcelona, 1991, p. 363:

Octavilla aguda.— Más usada que ninguna otra estrofa octosílaba en la lírica romántica fue la octavilla aguda, divulgada por las cantatas del periodo anterior.

²⁶⁸ OPCJAC XXII, vv. 1-8.

²⁶⁹ OPCJAC XXX, vv. 1-8.

y trastorna esa idea mi juicio!
¿Quieres mi muerte? ¡Cavaré una fosa
y te haré de mi vida el sacrificio!
¡Habla, y verás mi tronco altivo y fuerte
en un cadáver convertirse inerte!,²⁷⁰

i quartets hendecasil·làbics o alexandrins:

Vi de rizada espuma — cauce de un arroyuelo,
su margen en el suelo — cuan límpida bordó,
y entre fétidas ovas — secados sus raudales
las hebras de cristales — ¡un pantano son hoy!
De enmohecida piedra — lenta y callada brota
sólo limosa gota — que el arenal bebió,
cual bebe el labio ardiente — lágrima de amargura,
que aquí en negra tristura — ¡brotó del corazón!²⁷¹

El contingut amorós de la majoria de poemes és indiscutible i l'amanerament que reconeixen molts dels crítics de l'obra poètica posterior de Clavé ja està present en aquestes obres primerenques, tot i que d'una manera menys exagerada. Com es veurà a continuació, en parlar de la poesia escrita a partir de 1850, el vocabulari esdevindrà, utilitzant paraules que José Maria Cossío fa servir per parlar de l'obra de Carlos Rubio, més «romànticamente selecto».²⁷²

En canvi, si bé el vocabulari d'aquestes primeres peces resulta menys grandiloqüent que en obres posteriors, algunes de les particularitats que es troben en poemes escrits durant aquest període creatiu i que els diferencien clarament de les obres posteriors són la visió tràgica de l'experiència amorosa, l'ambientació ja plenament romàntica d'algunes escenes, el tractament medievalitzant de l'estimada, etc.

La visió tràgica de l'experiència amorosa del poeta, que es concreta en una identificació quasi mecànica entre la pèrdua de l'estimada i l'arribada de la mort, caracteritza i condiona de manera evident gran part de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé d'aquests seus primers anys d'escriptura. El jo poètic de la majoria de poemes farà girar entorn del seu propi sentiment i de la seva experiència —en principi particular— tota l'expressió lírica. La seva plenitud, la construcció completa de la seva

²⁷⁰ OPCJAC XLVI, vv. 9-16.

²⁷¹ OPCJAC XXIX, vv. 1-8.

²⁷² José María de Cossío, *Op. Cit.*, p. 42.

felicitat i de la seva existència, requerirà l'assoliment del reconeixement per part de l'estimada; però el rebuig, la incomprensió, l'engany o la mort impediran en la majoria de casos aquesta harmonia desitjada. El patir continu de la vida es manifesta amb la infelicitat i el dolor, entès com un càstig pel qual ha de passar el poeta i per al qual no hi ha remei:

¡Cuanto sufren los amantes
que en silencio son constantes
en amar!...
Testigo mi pobre lecho
de los ¡ayes! que a mi pecho
oyó exhalar.

¡Oh, que continuo suplicio!...
Vuelve o trastorna el juicio
tal dolor.
¡No! En la vida no hay sosiego
si se ha de ocultar el fuego
del amor.²⁷³

Gran part de l'experiència d'amor i desengany, quan no s'escenifica la trobada de manera trobadoresca —com tot seguit es comentarà—, s'esdevé en el terreny de la interioritat del jo poètic, que imagina, s'il·lusiona, embogeix i és sobrepassat pel sentiment, de tal manera que esdevé conscient del trist futur que, desesperat com a *La ausencia*, es resigna a acceptar:

Todo..., todo, mi Elvira, está presente
a mi imaginación, y dulcemente
en mi delirio loco
¡lo miro, acato, reverencio y toco!
Mas ¡ay!, son ilusiones pasajeras
cual trémulo vapor que el océano
rápido cruza y en sus ondas fieras
leve surco dejó, que oculta mano
al instante borrarla poderosa.
Así se desvanecen
de mi débil cerebro esos ensueños
que la dicha me ofrecen
y la llama voraz del pecho acrecen...

²⁷³ OPCJAC VII, vv. 131-142.

Y súbito y horrible en un momento
preséntase a mis ojos
¡un porvenir de espinas y de abrojos!²⁷⁴

Com a conseqüència d'aquest sentiment d'abandonament, una de les sortides possibles a aquest «*conflicte sense solució*», com l'anomena Gras Balaguer,²⁷⁵ és la consumació de la mort, plantejada com a metàfora de l'amor insatisfet —«*La muerte és separarme de tu lado*»—²⁷⁶ o, en els casos més tràgics, com a desig desesperat d'acabar amb el dolor. No és estrany, doncs, que a *Inspiración* el poeta esmenti aquesta mort com a límit final del seu amor:

Yo para amar nació..., mas nunca amado
de Amelia puedo ser..., ¡adverso sino!
Si ser despreciado es mi destino,
llorar debo y sufrir.
Y en vez de inspiraciones de alegría
mi bella escuchará lúgubre canto
jurándola, a pesar de mi quebranto,
amarla hasta morir.²⁷⁷

O que a *La muerte* afirmi, infeliç, que s'estima més la mort que perdre l'estimada fins a exclamar «*ven ¡oh parca inexorable!, / calma pronto mi dolor*»,²⁷⁸ o bé:

¡Yo te adoro, Belisa, te adoro...!
¡Y el adiós he de darte y perderte!
¡Oh! ¡La muerte!... ¡Mil veces la muerte
preferiera a tan crudo dolor!²⁷⁹

Tan sols en el poema titulat *Infidelidad* l'amant és qui abandona l'estimada i és per això que en aquest cas la presència de la mort apareix com una advertència i quasi com una amenaça en cas de no retornar al seu costat:

Si la amabas... en tu seno
vuela a estrecharla sereno,

²⁷⁴ OPCJAC XIV, vv. 23-38.

²⁷⁵ Menene Gras Balaguer, «El amor y la muerte», dins *El romanticismo como espíritu de modernidad*, Montsesinos, Barcelona 1983, p. 43-45.

²⁷⁶ OPCJAC XIV, v. 72.

²⁷⁷ OPCJAC IV, vv. 37-44.

²⁷⁸ OPCJAC XL, vv. 14-15.

²⁷⁹ OPCJAC XXXVIII, vv. 13-16.

con afán.
¡Por piedad! ¡No sea tarde!
Porque ya en el suyo arde
cruel volcán.

¡Y en vez de besar amante
de ternura radiante
la su faz,
de un cadáver yerto y frío,
sólo el sepulcro sombrío
besarás!²⁸⁰

Potser és en el poema *Delirio* on, amb el to greu de les octaves reials, el poeta s'apropa més a la definició metafòrica de l'existència desesperada de l'amant romàntic. En el seu deliri, el poeta posa a les mans de l'estimada la seva vida sense sentit, propera a l'anihilament tràgic, si aquesta no accepta la seva estimació:

¿Qué es ante ti mi vida? Átomo leve
que un soplo tuyo destruir lograra...
¡Tronco robusto que Aquilón no mueve
y tu voz so tus plantas le doblara!
¡Llama débil que agita el tiempo breve
y a tu capricho al punto se apagara!
¡Esto es mi vida!, a ti ya consagrada,
lánzala en el abismo de la nada.²⁸¹

Podem dir, doncs, que en força d'aquestes estrofes escrites per Clavé s'hi pot reconèixer el que Russell P. Sebold²⁸² anomena «*desconsolado sentir romántico*», el qual s'expressa mitjançant la verbalització de les emocions, però sempre amb un alt grau de teatralitat que el lector ha de saber interpretar i situar en el context cultural si no vol perdre la capacitat d'«*identificació psicològica*» amb el poeta.

En la majoria de poemes escrits fins a 1850, l'escenografia escollida per al diàleg entre els amants protagonistes o per al plany, fruit d'un desengany amorós, està caracteritzada per la foscor, la nit, els cementiris, la mort...; i aquesta nocturnitat, la necrofilia i la referència a entorns ruïnosos no són altra cosa que el correlat d'un món

²⁸⁰ OPCJAC XLII, vv. 97-102.

²⁸¹ OPCJAC XLVI, vv. 17-24.

²⁸² Russell P. Sebold, *Introducción: el desconsolado sentir romántico*, dins *Trayectoria del romanticismo español*, Crítica, Madrid, 1983, pp. 13-42.

interior, d'una ànima turmentada pel sentiment. Així, quan el poema no és una reflexió en què el jo líric expressa el seu dolor per la pèrdua de l'estimada, sinó que hi trobem alguna acció, algun diàleg, algun contacte entre els amants, aquests s'esdevenen en «*fría y negra noche entre el silencio*»²⁸³ o «*en noche serena y tranquila*».²⁸⁴ Tot sembla remetre i conduir a la foscor i la tristesa del cementiri quan es fa evident, a *A una ingrata*, que l'amor no és correspost:

Si de noche entre el misterio
a ti alcé mi débil voz,
cual en vasto cementerio
triste el eco se extinguió;
y del búho funerario
solo el canto de dolor,
llevó a mí desde el osario
soplo airado de Aquilón.²⁸⁵

La lluita entre la il·lusió i la pena, entre la mort i la vida, es traslladen constantment als versos d'aquests poemes en forma de fal·làcia patètica, en els quals l'oposició entre la nit i el dia, la llum i les ombres, el sol i la lluna, correspon plenament al contrast en l'estat d'ànim de l'amant. A *La luz de la luna* diu:

Bellísima la luna
mostró el disco de plata,
cuando a tus pies, ingrata,
¡pensé de amor morir!...
Mas ora opaca y triste
de mi penar contagio,
sus luces son presagio
de horrible porvenir.²⁸⁶

Tot aquest contrast de sentiments, testimoni del jo més íntim, és emmarcat per l'autor en un context en el qual el protagonista esdevé en moltes ocasions un trobador que implora el reconeixement de l'estimada. Aquest «*trovador amante*»,²⁸⁷ en més d'un

²⁸³ OPCJAC IV, v. 13.

²⁸⁴ OPCJAC XXII, v. 1.

²⁸⁵ OPCJAC XIII, vv.14-21.

²⁸⁶ OPCJAC XXIV, vv. 1-8.

²⁸⁷ OPCJAC III, v. 35.

dels poemes canta «*al pie de la ventana de mi amada*»,²⁸⁸ quasi sempre acompanyat de la seva inseparable lira:

Así dijo frenético el amante
y un arpegio se oyó de su instrumento
al que uniera después de un corto instante
el joven trovador su ronco acento.

— «Niña hermosa que duermes tranquila,
¡ay!, despierta un momento y atiende
a la voz del mortal que pretende,
que le admitas por tu trovador».²⁸⁹

Com no podria ser d'altra manera, en aquest context medievalitzant que amara tota l'expressió poètica, les composicions que els trobadors adrecen a l'estimada són les trobes. No és gratuït, és clar, que el subtítol de la col·lecció en la qual es van publicar molts d'aquests poemes —«El cantor de las hermosas»— fos «Trovas de amor dedicadas al bello sexo», com tampoc no ho era que en el context de la renaixent poesia catalana, després de la publicació del pròleg de Rubió i Ors de 1841 sota el pseudònim de Lo gaiter del Llobregat, apareguessin altres poetes que continuaven signant com a Tamboriner del Fluvià o Flavioler del Ter. No cal perdre de vista, a més, que la majoria d'aquests poemes escrits per Clavé són cançons destinades a ser interpretades a dues veus en les actuacions que feia ell mateix amb els seus primers companys de l'agrupació filarmònica La Aurora pels locals i carrers de Barcelona, sota els balcons i en forma de serenates que, segurament, en molts casos anaven destinades a joves conegudes pels mateixos intèrprets. El repertori és extens i tant podem trobar trobes que defugen volgudament l'enyorada alegria:

Mas ¡ay!, no en mi martirio daré al viento
cántigas de placer como algún día,
que suple amargo llanto a mi alegría
y es triste hoy mi trovar;
pues ya mis ilusorias esperanzas
lanzadas vi en el polvo del olvido,
y al peso de mi suerte así abatido
tan solo sé llorar;²⁹⁰

²⁸⁸ OPCJAC IV, v. 14.

²⁸⁹ *El cantor de Elisa*, OPCJAC XLI, vv. 29-36.

²⁹⁰ *Inspiración*, OPCJAC IV, vv. 21-28.

com d'altres que són dolces i amoroses per com han rebut a priori l'atenció de l'estimada:

De la noche las plácidas horas
tiernas niñas venid a gozar,
y en su curso, de amor seductoras,
oiréis dulces trovas vibrar;²⁹¹

o bé:

Memorias de un día
que Elisa acogió
con dulce sonrisa
mis trovas de amor...²⁹²

Aquesta estimada, és clar, rep en més d'una i en més de dues ocasions un tractament prou especial, de ressò també medievalitzant, que no és altre que el de «dueño». Al marge de tot el que s'ha dit i de la controvèrsia que ha generat entre els estudiosos de la lírica medieval la utilització del terme «midons»,²⁹³ en tots i en cadascun dels casos que Clavé posa en boca dels amants el terme masculí «dueño» per referir-se a la dona a la qual adreça la seva requesta, ho fa amb la intenció de mostrar el sotmetiment, el seu lliurament més absolut, de l'home vers la dona. El protagonista, malalt d'amor la majoria de les vegades, es considera posseït per l'estimada —o li agradaria ser considerat com una propietat d'ella—, al mateix temps que li mostra la seva abnegació amorosa més absoluta. En la primera de les ocasions en què apareix aquesta denominació, el poeta sembla veure's amb la necessitat d'aclarir qui és aquest «amo» i de seguida aclareix que «canta sencillas trovas / para su dulce dueño, / para su Anita hermosa»,²⁹⁴ però més endavant deixa que sigui el context qui aclareixi qui és, per exemple, el «Dueño hermoso de mi vida».²⁹⁵ Aquest *senyor*, que apareix reiteradament,²⁹⁶ és aquell a qui el trobador implora de ser escoltat, aquell qui pot donar consol a «las penas atroces que el pecho me oprimen»:²⁹⁷

Por esto deliro cantando risueño

²⁹¹ *Las rosas de abril*, OPCJAC XXVII, vv. 9-12.

²⁹² *Recuerdos de amor*, OPCJAC XXVIII, vv. 15-18.

²⁹³ Vegeu, per exemple, W. M. Hackett, *Le problème de midons*, dins *Mélange de Philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière (1899-1967)*, Soledí, Liège, 1971, vol I, pp. 285-294.

²⁹⁴ *La noche*, OPCJAC III, vv. 7-10.

²⁹⁵ *A Blanca*, OPCJAC XII, v. 1.

²⁹⁶ Vegeu *La ingratitud*, OPCJAC XXXIX, v. 24, o *Barcarola*, OPCJAC XLVIII, v. 23.

²⁹⁷ *Dulce recuerdo*, OPCJAC XVII, v. 11.

delicias que un día gozé con placer,
por esto te imploro, mi único dueño,
permitas que cante mis dichas de ayer.²⁹⁸

Tots aquest gust per l'escenificació romàntica arriba a l'extrem de concretar-se en una nota que el mateix Josep Anselm Clavé introdueix en la datació del poema *Melancolía*. Es tracta d'una romança que l'autor escriu «*en la soledad de unas ruinas al caer la tarde del 20 de mayo de 1848*». Aquesta simple indicació encapçala deu quartets d'alexandrins agrupats en cinc estrofes, entre les quals, una vegada més, les ruïnes, també com a símbol del pas del temps, són el preludi d'una mort inevitable:

Aquí entre las ruinas — do crece verde hiedra
junto a labrada piedra — que ornó regio salón
verde reptil hediondo — torva cabeza inhiesta
zumbando en la floresta — su silvo atronador.
¿Qué fue de aquel alcázar — que al orbe diera asombros?
¡Sólo un montón de escombros — el tiempo nos dejó!
Cual un ensueño dulce — labró mi desventura,
¡recuerdos de amargura — legando al corazón!²⁹⁹

Una lectura biogràfica de poemes com aquest conduiria, però, a interpretacions massa reduïdes —tot i que probablement encertades— atesa la vastitud i la complexitat que es desprenen dels detalls que podem anar espigolant de cadascun dels versos. Malgrat això, poemes com aquest semblen certificar el que Sebold afirma dels autors influïts per un context romàntic, els quals «*al escribir, sea el que sea el género que cultive[n], teinde[n] a desdoblarse en dramaturgo, actor y espectador y a imaginarse a sí mismo[s] como realmente viviendo las febriles emociones indicadas por las ardientes palabras que su[s] pluma[s] traza[n]*».³⁰⁰

Una altra de les característiques que es desprèn de la lectura atenta del conjunt de tota l'obra poètica de Josep Anselm Clavé és que en aquests primers anys es pot apreciar una presència més o menys regular de l'esment de la divinitat en diversos poemes. En alguns casos per anomenar l'estimada «*obra perfecta del Creador*»,³⁰¹ i en altres per mostrar que l'estimació que s'està cantant és del tot legítima i ben intencionada: «*¡No me olvides, Belisa, te ruego, / que no es crimen amarse ante*

²⁹⁸ *Íd.*, vv. 13-16.

²⁹⁹ OPCJAC XXIX, vv. 9-16.

³⁰⁰ Russell P. Sebold, *Op. Cit.*, p. 15

³⁰¹ *¡Mi amor!*. OPCJAC VII, v. 20.

Dios!»,³⁰² i que hauria de ser acollida «*cual preces que se elevan / al trono del Señor*». ³⁰³ En la majoria dels casos, però, Déu, el Creador o el Senyor és tret a col·lació per tal de verbalitzar el respecte i la confiança que li té el poeta, com succeeix a *Dulce recuerdo*:

Y a ese recuerdo cantar hoy quisiera,
pues tanto del pecho mitiga el dolor,
diciéndome siempre: —«confía y espera»—
y espero y confío... en Dios y mi amor;³⁰⁴

i la creença que l'esdevenir dels homes i les dones està a les seves mans:

[...] que constantes
se amarán hasta la muerte,
sea cual fuere la suerte
que nos depare Dios.³⁰⁵

Pot semblar que aquestes breus referències, que passarien desapercubudes si no les presentéssim agrupades, no han de tenir cap rellevància en el conjunt de tota l'obra poètica de Clavé però, com passa moltes vegades, no són tan importants pel que diuen en aquests casos concrets sinó per com desapareixen totalment després de l'any 1850. És a dir, que durant els anys quaranta les referències al Déu cristià encara es fan presents en els poemes de Clavé —ni que sigui d'una manera molt popular i, com s'ha vist, amb una intencionalitat gens apologètica— en els quals la formació rebuda i la més que probable vinculació de Clavé amb sectors cabetians de la Barcelona de mitjan segle XIX afloraven conscientment o inconscientment per incorporar al sentimentalisme propi d'aquelles composicions una dimensió espiritual que vinculava d'alguna manera l'experiència del poeta —a les mans de l'estimada— amb la de la resta de la humanitat —a les mans de Déu—. Com ja s'ha dit i cal reiterar, aquestes referències puntuals al «*creador*» prenen la importància que tenen pel fet que des de 1850 desapareix qualsevol referent immaterial i diví de la poesia de Josep Anselm Clavé.

Hi ha, en canvi, tota una colla de temes que apareixen de manera residual en les lletres escrites per Clavé durant aquests primers anys i que no estaven destinats a desaparèixer amb el pas del temps, sinó que farien fortuna en les obres de plenitud del

³⁰² *Separación*, OPCJAC XXXVIII, vv. 23-24.

³⁰³ *A mi amada*, OPCJAC XIX, vv. 15-16.

³⁰⁴ OPCJAC XVII, vv. 21-24.

³⁰⁵ *Un sí*, OPCJAC XVI, vv. 25-28.

músic i poeta barceloní. Es tracta de poemes on la preocupació social i política és clara, o d'altres en què s'opta pel to festiu i jocós de les cançons de tuna i els elements carnavalescos i, finalment, composicions amb un caràcter bucòlic i pastoral que triomfarien clarament en les dècades següents.

Com s'ha intentat demostrar fins ara, el tema amorós i sentimental és central en els poemes i les cançons escrits per Clavé des de 1845 fins a 1849. No obstant això, enmig d'alguns d'aquests poemes es poden apreciar clares referències a les lluites per les llibertats que Clavé havia encapçalat i com a conseqüència de les quals havia sofert, ja en aquelles dates, un empresonament als calabossos de la Ciutadella. L'acròstic *Declaración enigmática* està signat el 27 de maig de 1845 en un dels calabossos de l'esmentada fortalesa militar, i en el poema següent, *La noche*, tot i començar amb una primera estrofa en què es reclama l'atenció d'Anita perquè escolti les trobes del seu estimat, les advertències socials i polítiques es fan més que evidents en els versos heptasíl·labs de la segona i tercera estrofa —de les quals també es pot fer clarament una lectura biogràfica:

Detén tu curso, ¡oh noche!
No cedas, no, tus sombras
a las brillantes luces
de la risueña aurora;
que aunque en tu silencio
esbirros en mal hora
arrancan de los brazos
de su adorada esposa
al libre ciudadano,
y atentando a su honra
sepúltanle de un fuerte
en húmeda mazmorra...,
tales atrocidades,
¡oh, noche!, ¿qué me importan?
Sabrá el pueblo vengarse
ya que al pueblo provocan.

Y en tanto que se acerca
la vengativa hora,
deja que entre tinieblas
escuche la voz ronca
del trovador amante

su deidad protectora.³⁰⁶

Aquest poema no va veure mai la llum pública i va restar inèdit entre els manuscrits que Clavé va conservar fins a la seva mort. Es pot suposar que l'amenaça de venjança que s'esmenta en aquests versos, i que no hauria passat desapercebuda als ulls de cap censor del moment, va ser una de les guspies que van estimular Clavé a pensar i treballar per la construcció de la seva obra associativa i regeneradora. En els sirventesos inicials de *Inspiración*, escrits uns mesos després que *La noche* el poeta torna a atribuir el seu silenci a «*la suerte fiera / que el númen me vedó por muchos días*», una sort que potser també feia referència, de manera velada, al seu empresonament de l'any anterior. Però si bé en aquest darrer cas les referències a la privació de llibertat són indirectes, en un altre dels poemes d'aquesta època que ha estat impossible de datar amb seguretat, *El cantor de Elisa*, les paraules del trobador protagonista —també disposades sorprenentment enmig de la requesta trobadoresca— són del tot explícites i poden ser interpretades com tota una declaració d'intencions, també, per part de l'autor. Amb un estrofisme que Navarro Tomàs³⁰⁷ considera dels més usats en la poesia romàntica espanyola, els quartets hendecasil·làbics, el trobador canta a la seva estimada Elisa:

No desoigas mi súplica humilde,
que aunque el pecho no libre respira,
sólo anhelo cantar con mi lira
tu hermosura, virtud y candor.

En buen hora ambicionen serviles
el favor obtener de un magnate;
yo tan solo, demócrata vate,
ambiciono a una bella cantar.
Y do un pueblo hay que impávido luce
con las ordas del vil despotismo,
¡yo ambiciono cantar así mismo
a ese pueblo y a su libertad!³⁰⁸

³⁰⁶ OPCJAC III, vv. 15-36.

³⁰⁷ Tomás Navarro Tomás, *Op. Cit.*, p. 355:

Fue el cuarteto endecasílabo la estrofa más usada en la poesía romántica. La forma de rimas cruzadas, ABAB, predominó sobre la variante ABBA. Se aplicó a toda clase de asuntos, líricos, filosóficos, históricos o novelescos.

³⁰⁸ OPCJAC XLI, vv. 37-48.

Sembla clar, doncs, que en aquest cas la intencionalitat del poema publicat en el número 10 de «El cantor de las hermosas» ja anava més enllà de la referència autobiogràfica i posa de manifest la intenció de l'autor de cantar no només els afers amorosos sinó també la lluita per la llibertat, la democràcia i els anhels de tot un poble.

Els poemes *El carnaval* i *La tuna*, de febrer de 1846 i de maig de 1847 respectivament, també són dues peces precursors de la dedicació posterior de Josep Anselm Clavé a uns gèneres tan particulars com populars com eren els cants d'estudiantina i els cors per a celebracions de carnaval. De fet, la data de la primera d'aquestes peces coincideix amb la celebració del carnaval d'aquell any, per la qual cosa podem pensar que el cor *El carnaval* va ser una de les peces exitoses que La Aurora va interpretar pels carrers de Barcelona aquell 1846 i amb la qual va guanyar-se el reconeixement públic que va fer d'impulsor de l'obra de Clavé en aquells anys de joventut. Jaume Carbonell, en el seu estudi sobre el naixement del cant coral a Catalunya recull una crònica publicada al «Diario de Barcelona» que podria referir-se a la participació de La Aurora en aquella celebració:

Estamos en la última semana de Carnaval, y los bailes y las reuniones se suceden las unas con las otras y no han lugar a tregua ni descanso. Recorren las principales tertulias muchas y variadas comparsas, de más o menos gusto en la invención de los trajes y ejecutan diferentes cantos y algunos bailettes, y reparten, según costumbre, diferentes poesías compuestas todas ellas en honor de las hermosas.³⁰⁹

Ni en la crònica ni el mateix Carbonell fan cap afirmació sobre les peces interpretades, però el fet que es parlés del repartiment de poesies «*en honor de la hermosas*» ens pot fer pensar que *El carnaval* estava entre els poemes que es regalaven i es dedicaven a les joves assistents a la festa.

En el capítol posterior es tractarà de manera detallada la incidència del tema carnavalesc i el conreu de les estudiantines per part de Clavé, dues tipologies festives de la cançó popular que no van sorgir del no res en l'etapa creativa de maduresa de Clavé sinó que ja s'havien fet presents en la dècada dels quaranta. Al llarg dels anys cinquanta i seixanta anem trobant testimonis de peces destinades a cantar la misèria disfressada de jocositat de les estudiantines, com a *La tuna*:

Al vernos de harapos llenos,
sin zapatos ni camisa,
incita doquier la risa

³⁰⁹ «Diario de Barcelona (19(02/1846), p. 806. Extret de Jaume Carbonell, *Op.Cit.*, p. 78.

alejando el mal humor;
al son de flauta y guitarras,
mandurrias y panderetas,
suelen llover las pesetas
y tal cual vez un doblón;³¹⁰

i el capgirament de l'ordre social en els cants destinats al carnaval, que tant agradava — com s'explicarà més endavant— als sectors liberals de la societat:

La viejota setentona
se esmera, pule y aliña,
y haciendo veces de niña
más de un corazón flechó.
Mientras la linda mozueta
que va siguiendo sus huellas,
oculta sus formas bellas
debajo del dominó;³¹¹

En definitiva, doncs, fins a 1850, la poesia escrita per Josep Anselm Clavé va restar inèdita o es va fer pública en plec solts i fulls volanders que eren repartits en les actuacions informals que es feien pels carrers i places de la ciutat de Barcelona. Aquelles composicions, amarades dels tòpics propis de la literatura popular d'època romàntica, recollien amb la forma i l'estil que s'anava imposant a mitjan segle XIX les inquietuds d'un jove poeta que es debatia ja, entre la necessitat d'expressar l'experiència amorosa, la voluntat de vincular poesia i música i el desig de lluitar per la justícia social.

Ara que ja han estat esmentades i mínimament comentades les característiques principals i les especificitats de la poesia de Clavé dels anys quaranta pot resultar útil, abans d'endinsar-nos en l'obra dels cinquanta i seixanta, tornar a prendre consciència que la majoria de composicions escrites abans de 1850 o no van publicar-se mai i van quedar restringides a l'àmbit estrictament personal o van aparèixer en forma full volander o com a part d'alguns números col·leccionables de plec. Tant la seva forma com el seu contingut han de ser compresos en el context que es cantaven —aquells poemes que eren destinats a ser cantats, que no són tots—, tenint present a qui anaven adreçats, i quins eren els referents estilístics i formals que tenia la poesia popular en

³¹⁰ OPCJAC XVIII, vv. 21-28.

³¹¹ *El carnaval*, OPCJAC VI, vv. 21-28.

aquell moment. En definitiva, haurem de tenir en compte el que ja va dir Apel·les Mestres en la biografia de Clavé escrita el 1876:

Cuan En Clavé comensá á escriure y compondre vegé clarament ab sa mirada poderosa 'l públich que devia escoltar y apreciar sas obras; y com en lloch d'un públich instruit era al revés un públich á qui ell tractava de instruir, seguí en un principi la corrent que li prescrivía la época, per cert amanerada y d'un gust no mólt exquisit.³¹²

Només d'aquesta manera comprendrem el que va suposar la difusió d'aquests poemes enmig de la població barcelonina de mitjan segle XIX i, ahora, podrem comprendre el nou impuls que vindria en la dècada posterior i del qual ens disposem a parlar tot seguit.

2.5. Poesia, música i ball: l'esclat de la producció literària en l'època de La Fraternidad (1850 - 1857)

El dia 2 de febrer de 1850, després de l'èxit assolit per part de Josep Anselm Clavé al capdavant de la societat filharmònica La Aurora, es va fundar la sociedad coral La Fraternidad. Aquesta data es convertiria durant molts anys en una ensenya repetida fins a la sacietat per Clavé i pels seus seguidors perquè constituïa la prova que aquella societat coral, al contrari del que altres deien —com els germans Tolosa, fundadors d'El Orfeón Barcelonés— era la primera formada a l'estat espanyol. Tots els biògrafs han coincidit a reconèixer la veracitat d'aquesta afirmació i Jaume Carbonell, en la seva investigació sobre el naixement del cant coral a Catalunya ha resseguit la documentació que avala la certesa d'aquesta data i ha ressenyat les notícies que es tenen dels primers balls i concerts duts a terme per aquella nova agrupació. De fet, Carbonell recull les dades que el mateix Clavé va deixar impreses en els seus escrits i que indiquen que malgrat la formació es va fundar oficialment el 2 de febrer, la primera actuació pública no va ser fins al mes d'agost, en el també gairebé mític escenari —per tal com s'ha reiterat la seva importància simbòlica— del carrer sant Miquel del barri barceloní de la Barceloneta.³¹³

³¹² Apel·les Mestres, *Op. Cit.*, p. 29.

³¹³ Vegeu Jaume Carbonell, *Op. Cit.*, pp. 88-89:

14-VIII-1850: Primera actuación pública, oferint una serenata al carrer Sant Miquel, de la Barceloneta.

7-XII-1850: Serenata al carrer dels Canvis Vells, de Barcelona.

2.5.1. De la itinerància a l'establiment en els jardins del Passeig de Gràcia

La gran acceptació que havien tingut les actuacions públiques de Clavé des de 1845, així com l'èxit assolit per «El cantor de las hermosas» en la difusió de les lletres de les seves cançons, va comportar un creixent interès per part de la classe obrera en aquest tipus d'esbarjo. La troballa, dins del Fons Clavé de l'Arxiu Nacional de Catalunya, de les *Bases de La Fraternidad. Sociedad de Coros bajo la dirección de J. A. Clavé*,³¹⁴ confirmen que aquest èxit va ser tan rotund que aquella nova societat va haver de regular la intervenció dels seus membres en les actuacions públiques. Aquest document, a banda de formalitzar els drets i els deures de la Junta Directiva i dels membres de la societat, recollia algunes qüestions organitzatives que fan evident el creixement i l'interès d'un nombre elevat de ciutadans per pertànyer a la societat. No es conserven —ni tenim coneixement que existissin mai— els estatuts o les bases de la societat filharmònica La Aurora i, per tant, no podem establir una comparació que sigui definitiva, però tot fa pensar que la necessitat d'introduir torns entre els grups de cantants per a les actuacions era una novetat de la naixent societat coral, fruit de l'elevat nombre de membres associats. El primer i el quart punt d'aquell reglament deien:

—1ª. Esta sociedad se compondrá del Director y 36 coristas los cuales se dividirán en secciones primeros tenores, de barítonos y de bajos. [...]

—4ª. El Director tendrá en su poder una lista nominal de cada sección y procederá nombrando por turno los que de cada una deban asistir a una función, pudiendo el nombrado renunciar su turno, siempre que la escasez de socios disponibles no se lo impida, en cuyo caso no mediando impedimento grave deberá asistir a aquella precisamente.

Així, si bé el director es reservava el dret de convocar obligatòriament els coristes en cas de mancances de personal, sembla que l'important era establir uns torns

8-XI-1851: Primer ball fraternal, al Teatre Odeón, o Sala de Sant Agustí, amb l'orquestra de Joaquim Verdager.

11-IV-1852: Cantada de Caramelles per diferents barris de la Barceloneta.

11-VII-1852: Segon ball-concert en un espai enlletat disposat per l'adornista Jaume Caba al pati de l'antic convent de Sant Francesc —en aquell moment pati d'Enginyers—, amb l'Orquestra de Joaquim Verdager.

28-VIII-1852: Tercer ball-concert als Jardins i Font de Jesús, amb l'Orquestra de Joaquim Verdager.

I també el capítol del mateix estudi (pp. 651-680) titulat *La polèmica amb l'Orfeón Barcelonés dels germans Pere i Joan Tolosa*.

³¹⁴ Vegeu *La Fraternidad. Sociedad de coros bajo la dirección de J. A. Clavé. Bases que los abajo firmados se prometen mutuamente cumplir en todas sus partes para la mejor organización de esta Sociedad (que fue fundada el 2 de febrero de 1850)*, Fons personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-362, p. 1.

que permetessin una rotació entre tots aquells membres que, quasi segurament, devien superar amb escreix el nombre de trenta-sis necessari per dur a terme les execucions musicals dirigides per Clavé.

També es desconeix si fins al 12 d'abril de 1853, moment en què es redacten aquestes bases, hi havia hagut la necessitat d'establir tornos, o si, contràriament, aquella necessitat havia sorgit després de tres anys de funcionament. Fos com fos, però, el volum de gent aplegat entorn de la direcció de Clavé anava creixent, amb la qual cosa era lògic que la formació musical sentís cada vegada més clarament la necessitat d'establir-se en un espai estable i de redactar un reglament que ordenés el seu funcionament. No és estrany ni casual, doncs, que al marge que algunes de les pràctiques recollides en aquestes bases ja es duguessin a terme amb anterioritat, la seva confecció i redacció arribés un mes abans de la inauguració dels Jardins de la Nimfa, el 15 de maig de 1853. De fet, en el treball de Clavé *Las sociedades corales en España*, publicat a les pàgines de «El Metrónomo» ja es confirmava la voluntat de planificar, regular i impulsar l'existència dels cors, però la troballa, al Fons de l'Arxiu Nacional de Catalunya del document amb les bases a les quals ell mateix es refereix, confirmen plenament aquest «*plan preconcebido*» i posen de manifest que, segurament, Clavé no recordava, deu anys després, les dates exactes de la redacció del reglament. A *Las sociedades corales en España*, publicat per primera vegada el 1863, Clavé recordava la història viscuda i relacionava la redacció de les bases de La Fraternidad amb la celebració del primer ball corejat fraternal al final de 1851, mentre que el document original sembla estar vinculat, com s'ha dit, amb l'establiment del cor als Jardins de la Nimfa.³¹⁵

Las bases para la celebración de esta fiesta³¹⁶ especial tuve el gusto de formular, son un vivo testimonio de que la organización de La Fraternidad era el resultado de un plan preconcebido, de una idea elaborada con madurez, iniciada con decisión y llevada á cabo con la perseverancia que me caracteriza.³¹⁷

Aquest nou pas cap a la consolidació del projecte cultural de Clavé va ser important pel fet que l'establiment en un lloc fix de la ciutat facilitava un espai propi amb el qual els membres i els assistents se sentien identificats, una facilitat per confegir

³¹⁵ Es fa difícil determinar si es tracta d'un error provocat per un oblit o si Clavé va tergiversar les dades amb la finalitat d'endarrerir en el temps la redacció del reglament, tenint en compte la disputa que tenia per aquelles dates amb els germans Tolosa.

³¹⁶ Es refereix al primer ball fraternal celebrat al Teatre Odeón.

³¹⁷ Josep Anselm Clavé, *Las sociedades corales en España*, EM I, 8 (01/03/1863), p. 2.

programacions estables al marge de les vicissituds de les contractacions i lloguers temporals, i una identificació amb un espai físic del Passeig de Gràcia que esdevindria molt popular i concorregut. Però també va tenir una conseqüència directa en el tipus de producció musical i literària vinculada als cors.

En primer lloc, el catàleg d'obres escrites per Josep Anselm Clavé a partir de 1850 evidencia un abandonament progressiu del gènere de les albaides, les cançons, els romanços, etc. El fet d'haver-se convertit en una societat coral més nombrosa —i per tant menys mòbil— i abocada a l'execució d'un tipus de concerts destinats a un major nombre de públic que, a més ballava la gran majoria de les peces, va comportar un abandonament dels gèneres més vinculats a formacions petites, que actuaven pels carrers o en petits locals i que executaven un tipus de composicions no massa llargues i de fàcil comprensió i identificació per part dels oients. En segon lloc, l'estudi de la difusió i la publicació de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé mostra que és també a partir de 1850 quan es deixen d'utilitzar de manera generalitzada els plecs, i concretament «El cantor de las hermosas», per difondre les lletres de les noves composicions poètiques. Això no obstant, no va impedir que al llarg de la dècada dels cinquanta continuessin apareixent reimpressions dels números més exitosos publicats abans de 1849. De fet, com es pot comprovar en el catàleg que s'inclou en aquest estudi,³¹⁸ tan sols sabem amb seguretat que des de 1850 es van publicar a «El cantor de las hermosas» tres de les noves obres de Clavé i cap d'elles és una peça per a cor sinó que, justament, es tracta de composicions que mantenien una relació directa amb la producció musical i literària més pròpia de la primera època que s'ha analitzat: dues estudiantines —*Estudiantina*, de gener de 1850 i *La flor de las tunas*, de desembre de 1851— i una cançó sentimental —*La ausencia*, de setembre de 1850—. I en tercer lloc, la desaparició de la itinerància de la formació, amb la consegüent pèrdua de protagonisme de gèneres com els que s'acaben d'esmentar, va permetre l'inici de la transformació temàtica, encara molt subtil, des del sentimentalisme i el convencionalisme en l'ambientació ja comentats més amunt, cap a l'obertura no només temàtica sinó també, podríem dir-ne, ambiental. D'això, però, se'n parlarà més endavant.

³¹⁸ Vegeu el *Catàleg de l'obra poètica completa de Josep Anselm Clavé* (OPCJAC), a l'apartat 2.1.

2.5.2. La importància del ball i la seva finalitat fraternal

Les dates de les primeres actuacions recollides per Clavé en els articles titulats *Las sociedades corales en España*³¹⁹ i a les quals s'ha fet referència més amunt, indiquen que l'activitat pública de La Fraternidad durant aquells primers anys de la seva existència va ser minsa. Segons Carbonell, això «és explicable [en] aquests primers moments, si tenim en compte que Clavé no parava de contraure compromisos amb altres entitats corals que s'organitzaven, i en requerien la direcció». Carbonell recorda, però, que durant aquells primers anys cinquanta Clavé va estrenar l'opereta andalusa *Paco Mandria* i que va començar a escriure un tractat d'orquestració. També diu que va continuar escrivint poemes per a «El cantor de las hermosas», la qual cosa ja és més dubtosa si es té en compte la datació que s'ha pogut establir després de la reconstrucció del catàleg de les obres completes. Però el que segurament devia ocupar el màxim nombre d'hores a Josep Anselm Clavé durant aquells primers anys de La Fraternidad, era la composició de la música i l'escriptura de les lletres per a les noves peces. Cal tenir en compte que una societat coral requeria un tipus de composicions adaptades a la seva polifonia i adequades a les característiques d'aquelles d'agrupacions, però el que Clavé havia escrit fins llavors, s'adeia poc amb la particularitat d'un cor nombrós de cantants. Així, si la nova societat coral volia tenir un repertori suficient per afrontar la programació d'actuacions ajustades als costums de l'època —les quals es podien allargar, entre part coral, part ballable, descansos i audicions, fins a quatre o cinc hores—, calia bastir un repertori adequat i extens, si no es volia haver de recórrer a la compra dels drets d'execució de peces d'altres compositors. Una compra, tot sigui dit de passada, que hauria comportat una despesa no només per a la direcció dels cors sinó per a tots els membres, ja que, com es pot comprovar en les bases conservades a l'ANC, quan s'havia d'efectuar una adquisició d'aquest tipus es repartia el cost a parts iguals entre els socis.³²⁰

Sembla lògic pensar, doncs, que a banda de la molta feina que tingués Clavé dirigint altres cors o preparant el seu tractat d'orquestració, gran part del temps el va destinar a escriure les obres per a cor que li eren tan necessàries com els mateixos

³¹⁹ Vegeu els índexs de «El Metrónomo» (gener-març de 1863) i de l'«Eco de Euterpe» (entre 1867 i 1869), on es referencien els números en els quals es va publicar aquest estudi.

³²⁰ En el punt vintè d'aquest reglament (Fons Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-362, p. 2-3) es pot llegir: Cuando sea indispensablemente necesaria una pieza de otro autor, la Junta Directiva procurará su adquisición satisfaciendo su valor los socios por partes iguales y quedando también prohibido el uso de sus papeles fuera de la sociedad.

coristes. No és estrany, per tant, que entre gener de 1850 i finals de 1852 escrivís quaranta dues obres, de les quals disset ja eren clarament destinades als cors, com s'indica en el seu subtítol. Podria semblar que aquestes disset peces corejades no constitueixen ni el cinquanta per cent d'obres d'aquell període, però cal tenir en compte que la seva llargada fa que el nombre de versos —per utilitzar una altra mesura prou quantificable— és molt superior en el conjunt d'aquestes obres que en la resta de poemes de circumstàncies, cançons per a dues o tres veus, etc.

Una vegada constituïda La Fraternidad, Clavé explica que «*sus individuos se entregaron con ardor al estudio de las piezas coreadas, La fiesta en la aldea, La flor de mayo y El templo de Terpsícore, que compuse ex-profeso*», amb la finalitat d'interpretar-les el 14 d'agost i el 7 de desembre d'aquell 1850 a la Barceloneta i al Carrer de Canvis Vells.³²¹ Això vol dir, i ho demostra la reconstrucció del catàleg complet de les obres de Clavé, que en tots dos concerts van fer ús de la totalitat de peces per a cor de què disposaven, una de les quals —*El templo de Terpsícore*— havia estat acabada d'escriure el mateix mes d'agost. Tot sembla indicar, doncs, que Clavé anava treballant sobre la marxa en la composició i escriptura de les seves obres.

Des del desembre de 1850 fins a novembre de 1851 l'activitat pública de La Fraternidad va continuar essent pobra, però la feina que feia Clavé de portes endins va donar com a fruit un total de set obres escrites per al cor durant aquell període de quasi un any, les quals van permetre verificar, el dia vuit de novembre de 1851, el primer ball corejat fraternal que s'efectuava a Barcelona. Les obres que es van interpretar van ser: el rigodon *La fiesta de Flora*, el galop *La despedida*, les contradanses *Horas de solaz* i *La brisa de la noche*, el xotis *Goces del alma*, la polka *Las galas del amor* i l'himne *Irradiación*.

Arribats en aquest punt, i deixant a banda el procés i el ritme creatiu de l'obra musical i literària, cal retornar a l'anàlisi de les motivacions socials de Josep Anselm Clavé. No cal reiterar allò que la tradició d'estudis claverians ha repetit des del moment de la seva mort sobre el pes educatiu i moral de les societats corals, sobre la voluntat regeneradora d'aquelles institucions o sobre la incidència que va exercir la presència dels cors al Passeig de Gràcia sobre les formes d'oci de la ciutadania barcelonina, però sí que és necessari tenir en compte, aquí, un aspecte que va determinar la idiosincràsia dels balls corejats que oferien els cors de Clavé i, alhora, que va condicionar el tipus de

³²¹ Josep Anselm Clavé, *Op. Cit.*, p. 2.

text que acompanyava cadascuna de les obres escrites des de 1850-1851. Em refereixo al fet que La Fraternidad va néixer amb la voluntat de «*propagar el canto a mayor escala*», després de l'èxit assolit entre les classes més populars. Clavé diu:

Reflexionando acerca del éxito obtenido con mis primeros ensayos y tomando por norte la afición á la música sencilla que como por encanto se desarrolló entre la clase obrera, que se gozaba en repetirla en el hogar doméstico, en el taller, en la calle y en el campo, me sentí de repente atormentado por la idea de propagar el canto en mayor escala, agrupando a los que con tanto entusiasmo se presentaban á ella. De aquí procede la organización de la primera Sociedad Coral de España.³²²

I amb aquestes paraules sembla voler deixar clar que la voluntat inicial d'oferir als treballadors un oci més digne i un entorn de relació més agradable i menys degradant es va veure modificat a partir dels anys cinquanta per la voluntat d'ampliar l'abast de la seva incidència social, tot posant al centre del projecte, juntament amb els obrers —que ja hi havien estat fins llavors— un tipus d'obres, i també una forma d'execució de les mateixes, que fos ben acollit per un nombre major de públic. És per això que el ball de l'onze de novembre de 1851 va ser un «*ball fraternal*» adreçat al conjunt de la població, sense distincions de classe. El 1863 Clavé ho justificava de la següent manera:

Pocos ignoran que en aquella época estaba en su apogeo esa preocupación impropia del siglo en que vivimos, —y de la que conserva todavía algún resabio en ciertos sitios de recreo—, que establecía en las reuniones de baile una barrera insuperable entre las gentes de chaqueta y las gentes de levita. Se clasificaba á las personas por el corte de su traje.... lamentable ofuscación, que más de una vez fue origen de disgustos y escenas reprobables.

Pues bien; los socios de La Fraternidad, consecuentes con el lema á cuya sombra se agrupaban, intentaron desterrar tamaño absurdo. Al efecto extendimos el convite para el baile proyectado á las familias de todas clases y posiciones con las cuales nos hallábamos relacionados, dejando la elección del traje al albedrío de cada uno de los convidados.³²³

Aquesta nova fita que s'imposava Josep Anselm Clavé, comportava en primer lloc canvis en els usos socials: en el vestir, en les formes d'esbarjo, en la manera de relacionar-se, etc., i per primera vegada fora dels balls de màscares de carnaval —on sí que es diluïen les diferències de classe i ascendència social— els obrers, menestrals i part de la burgesia barcelonina posaven en pràctica allò que els ideals liberals i

³²² Josep Anselm Clavé, *Las sociedades corales en España*, EM I, 3 (26/01/1863), p. 3.

³²³ Josep Anselm Clavé, *Op. Cit.*, EM I, 8 (01/03/1863), p. 2.

republicans predicaven teòricament; però també, en segon lloc, modificava el tipus de literatura que calia oferir als concurrents als balls i concerts. Ja s'ha explicat la importància i la influència que va exercir el romancer popular en els temes, la forma — l'estrofisme, la mètrica...— i en la manera de difondre l'obra poètica inicial de Clavé. Aquesta influència venia determinada, és clar, pel tipus de públic al qual s'adreçava i per la voluntat de servir-se d'un gènere que li era proper. Tot amb la voluntat de captar l'atenció de les classes més populars i reconduir el seu gust i el seu lleure. Però aquells models estètics i literaris, i molt especialment també la manera de difondre'ls i publicar-los van anar-se fent inservibles, de manera gradual, per assolir el nou objectiu d'ampliar l'abast de la influència dels cors.

Per tant, la voluntat d'apropar l'obra coral a altres classes que no fossin l'obra —menestrals i burgesos— va comportar l'opció, transcendental per al devenir de l'obra claveriana, per un tipus d'espectacle que incloïa el ball i que, per tant, requeria d'un tipus de composicions musicals i d'unes lletres més extenses i diferenciades dels models anteriors, tant temàticament com formalment.

2.5.3. Del romancer als *cantares*

Entre el mes de febrer de 1850 i el juny de 1857, moment en què la societat coral La Fraternidad va canviar el nom pel de societat coral Euterpe, Clavé va escriure un total de vuitanta-dues obres, de les quals se n'han pogut recuperar seixanta-nou. Més d'una cinquantena de les lletres van ser escrites per a ser cantades pels cors i, especialment després de la celebració del primer ball fraternal, la pràctica totalitat de les lletres acompanyaven una melodia ballable. Aquest canvi ha estat comentat i analitzat per diversos estudiosos, com Poblet, Caballé i Clos, Carbonell, etc., des d'un punt de vista musical, social o organitzatiu, però les recerques, comentaris, articles, treballs o biografies que s'han publicat al llarg dels darrers cent trenta anys, des de la mort de Clavé, quasi no han fet referència a la implicació que la introducció dels balls va tenir en l'evolució de la seva obra poètica.³²⁴

³²⁴ No es pot dir el mateix dels canvis succeïts des del final de la dècada dels cinquanta, dels quals es parlarà més endavant, atès que han estat molts els crítics, escriptors i estudiosos que s'han referit a la transformació i millora definitiva que va experimentar l'obra poètica de Clavé en el moment que va assumir la llengua catalana com a llengua poètica pròpia i va optar per uns temes propers a la realitat quotidiana.

Malgrat aquest buit que existeix en la crítica i en l'opinió posterior a la mort de Clavé, s'ha de destacar l'aportació que va fer el crític, compositor i fundador de la societat filharmònica de Barcelona, Antoni Fargas i Soler. Aquest, en els anys en què es va iniciar l'esclat de l'obra poètica de més qualitat de Clavé, a finals dels cinquanta, ja es va adonar de la trajectòria seguida pel poeta i músic barceloní i dels canvis que havia experimentat la seva obra des dels inicis d'aquella dècada. Des del mes de setembre de 1859, Fargas i Soler va publicar a la revista «El Arte» un llarg article, lliurat per parts en diversos números, titulat *Melodías, cantos y aires populares*. En aquest erudit treball, que recollia i citava les obres de Milà i Fontanals i Piferrer, o d'altres referides als cants populars de França, el Regne Unit o Grècia, va dedicar reflexions ben argumentades a les composicions de Clavé i a la particularitat que aquestes havien adquirit des de principi de la dècada dels cinquanta. En el primer lliurament del treball, publicat dins del número 12, el dia quinze de setembre de 1859, Fargas avançava que més endavant parlaria de la utilitat dels cants populars, no només aquells que es recollien o que estaven influïts pel pes de la tradició del país, sinó els de nova composició que havien de transcendir qualsevol barrera social i arribar a tota la població:

En otro artículo probaremos á demostrar la utilidad que indudablemente redundaría al arte músico, no solo reproduciendo y propagando los antiguos cantos y aires populares, si que también el continuar cultivando en nuevas composiciones ese mismo género como un tipo peculiar del país, que contribuiría á inocular y á despertar el gusto y el sentimiento de lo bello en todas las clases de la sociedad.³²⁵

Sembla clar, doncs, que a Fargas li semblava tan necessari que es recollissin amb afany romàntic les cançons populars amb la finalitat de conservar a la manera heineana el *Wolkgeist*, l'esperit i l'ànima del poble sedimentada al llarg dels segles en aquests cants, com que s'escrivissin noves obres de caire popular que, com també era voluntat en els balls fraternals, contribuïssin al foment del gust universal i de l'agermanament cultural, per dir-ho d'alguna manera, entre les diferents classes que conformaven una societat.

Més endavant, en la segona part de l'article publicada el mes següent, Fargas ja es referia a l'obra de Josep Anselm Clavé com a exemple d'aquests nous cants populars i advertia de la necessitat dels canvis que el poeta i músic havia experimentat des que

³²⁵ Antoni Fargas i Soler, *Melodías, cantos y aires populares*. I, «El Arte», 12 (15/09/1859), p. 3. Aquest article també es va recollir a l'«Eco de Euterpe» entre els números 110 i 119, de juliol i agost de 1861.

s'havia proposat d'arribar amb els balls corejats a un sector més ampli de la població. Així, referint-se a les obres de principi dels cinquanta diu:

Pero las composiciones poético-musicales del señor Clavé, que tan agradables eran para la sociedad que frecuentaba sus bailes, no eran aun bastante propias para captarse las simpatías de un auditorio mas escogido y ejercitado a la buena música vocal; porque si bien en los muchos coros no bailables que había compuesto se echaba de ver la facilidad y espontaneidad de concebir y la abundancia de bien cadenciados motivos que encerraban; con todo, las mas de estas composiciones no descubrían un carácter particular y decidido que les diese una fisonomía propia.³²⁶

Calia, doncs, cercar noves vies per tal d'interessar tothom en aquells primers balls corejats i, en els concerts —i també balls— que més endavant s'oferirien en els Jardins de la Nimfa. En aquest context social i cultural, doncs, no és estrany que Clavé s'emmirallés en els *cantares* a l'hora de produir les seves obres, ja que aquest gènere agradava i era ben acceptat per totes les classes socials

L'estudi global i complet de l'obra poètica de Clavé, ordenada a partir de criteris cronològics, com ja s'ha explicat, i tenint en compte la seva totalitat —no només l'obra publicada dins de les *Flores de estío* com s'ha fet moltes vegades—, permet certificar allò que Fargas i Soler intuïa i alhora ajuda a demostrar que en aquells primers anys cinquanta l'obra poètica de Josep Anselm Clavé va començar a desvincular-se dels models que li oferia el romancer popular i a orientar-se cap a la tradició dels *cantares* que tan d'èxit van acabar tenint, també, en la literatura espanyola. Clavé, la trajectòria del qual sembla demostrar que era un artista ben informat del que succeïa a l'estranger i a la resta d'Espanya, va assumir la necessitat dels canvis que calia dur a terme i va adaptar, com li va convenir, allò que més li va interessar d'aquell gènere poètic que, segons José Maria de Cossío, acabarien conreant «*la totalidad de poetas que en ese tiempo componen versos y que llena por tanto una parcela no poco extensa, y muchas veces de interés muy subido, en la poesía de la época*».³²⁷

De fet, el caràcter popular ha estat vist per estudiosos tan diversos com Milà i Fontanals,³²⁸ el mateix Fargas i Soler,³²⁹ o posteriorment Jorge Urrutia³³⁰ o Ernst

³²⁶ *Ibid.*, 14 (15/10/1859), p. 4.

³²⁷ José Maria de Cossío, *Op. Cit.*, p. 457.

³²⁸ Manuel Milà i Fontanals, *Observaciones sobre la poesía popular, con muestras de cantares populares inéditos*, Imprenta de Narciso Ramírez, Barcelona, 1852, p. 17:

Contribuye al embeleso que producen las obras de este género poético, la ausencia de todo nombre de cantor, por la cual parece que sean obra de todo un pueblo, ó más bien, una propiedad natural al mismo país, no menos que los árboles y las montañas.

Fisher,³³¹ com una manifestació de l'autoria col·lectiva que feia recaure en el poble, com a entitat ideal, el caràcter aglutinador que havia permès la construcció d'aquelles obres. Entès d'aquesta manera, el poble esdevenia una unitat legitimadora dels cants, per sobre de qualsevol diferència social, que permetia que en ells s'hi sentís representat qualsevol membre d'aquell col·lectiu. Potser aquest va ser un dels arguments que, de manera conscient o inconscient, van fer apropar els poemes de Clavé als *cantares*: tot i que ell no va deixar mai de reconèixer, evidentment, l'autoria de les seves obres, potser el fet que el gènere del qual es partia —el cançoner popular— s'associés a una autoria comunitària superior a qualsevol diferència de classe va facilitar la tria d'una nova forma poètica propera per a unes composicions destinades a consolidar la fraternitat entre persones de diferent estament social però interessades, en comú, per un tipus d'esbarjo vinculat al gaudi artístic.

És simptomàtic, i alhora resulta definitiu per confirmar aquesta evolució literària, que el mateix jo poètic i els diferents protagonistes dels poemes escrits fins a 1849 es referissin a les seves estimades de manera diferent a com ho farien a partir de 1850. Així, fins a final dels quaranta, els amants adreçaven «*trovas*» a les noies a les quals es dirigien, per la qual cosa, per exemple, l'adorada i bondadosa Anita rebia del «*trovador amante*» les «*sencillas trovas*» a *La noche*:

Extiende, ¡oh negra noche!,
tus deseadas sombras;
de luto espeso velo
cubra la tierra toda;
que en tus húmedas nieblas
hay un mortal que goza,
y al son de pobre lira
canta sencillas trovas
para su dulce dueño,

³²⁹ Antoni Fargas i Soler, *Op. Cit.*, 12 (15/09/1859), p. 3:

No es extraño que aquellos cantos, que nos han sido transmitidos sin nombres de cantores, parezcan obra de todo un pueblo y propiedad natural del mismo país que los caracteriza.

³³⁰ Jorge Urrutia, *Op. Cit.*, p. 100:

Para el Romanticismo, el pueblo era una idealidad que estaba por encima de las diferencias sociales.

³³¹ Ernst Fischer, *La necesidad del arte*, Península, Barcelona, 1967, p. 74:

[...] el arte popular se contrastó con todas las demás clases de arte como fenómenos artificiales; su anonimato se consideró como una comunidad misteriosa, sin individualidad ni consciencia.

para su Anita hermosa.³³²

També polsant de nou la seva «lira adorada» i cantant el seu dolor, el protagonista de *Inspiración*,³³³ el 1846, reconeixia el seu «triste trovar», mentre que a *Las rosas de abril*³³⁴ les «niñas bellas» eren convidades a escoltar «dulces trovas». A *Recuerdos de amor* el poeta recordava:

Memorias de un día
que Elisa acogió
con dulce sonrisa
mis trovas de amor...³³⁵

I, encara, a *Melancolía*, enmig de runes cobertes d'heura i en una escena a mig camí entre el classicisme bucòlic i el romanticisme, la tristesa i el turment del poeta són magnificats pel contrast que suposa la presència i l'observació de la plaent senzillesa d'un pastor el flabiol del qual «vibra de amor trovas»:

A su pajiza choza — do ve el hogar que arde
diríjese en la tarde — del caramillo al son,
que vibra de amor trovas — entre escabrosos riscos
guiando a sus apriscos — las reses el pastor.
Y hermosa cual el lirio — su tierna Filomena
le sirve parca cena — que humilde sazónó...
Mas ¡ay!, cuanto a la vista — de su sin par ventura
recuerdo de amargura — ¡me arranca el corazón!³³⁶

En canvi, de manera simptomàtica, a partir dels anys cinquanta desapareixen per complet les trobes —així com l'ambientació medievalitzant— i es comença a parlar de *cantares*. El fet de tractar-se de poemes escrits per a ser cantats públicament, a diferència d'alguns dels escrits fins a 1849 que mai van arribar a fer-se públics, fa que sembli lògic que s'usi aquest nou terme, però per la seva presència més que destacable a partir, justament, del moment en què es comencen a programar les peces corejades per La Fraternidad fa que s'hi hagi de parlar una atenció especial. En la majoria de poemes en què s'usa la denominació «cantar» —especialment entre 1850 i 1857, però de manera més reiterada fins a 1854— el terme té un sentit autoreferencial, és a dir, que

³³² OPCJAC III, vv. 1-10

³³³ OPCJAC IV, v. 24.

³³⁴ OPCJAC XXVII, v. 1 i 12.

³³⁵ OPCJAC XXVIII, vv. 15-18.

³³⁶ OPCJAC XXIX, vv. 25-32.

s'usa per a anomenar el mateix poema que està essent cantat pel protagonista, encarnat en les veus dels coristes dirigits per Clavé.

La primera vegada que trobem l'ús del terme en l'obra de Clavé és el 1850, en un himne titulat *La flor de mayo*, i això no tindria cap més importància que el fet simbòlic de ser la primera aparició si no fos perquè aquesta es troba, justament, en la «*Invocación*» inicial del poema. En aquesta invocació també es troba el primer esment, dins de l'obra claveriana, de la musa de la música Euterpe, tan important en la trajectòria posterior dels cors,³³⁷ a la qual es demana que inspire, no ja trobes sinó cants d'amor:

Inspirad, sacra Euterpe, fiel musa,
pastoriles cantares de amor,
y las selvas repitan el eco
que bendiga de mayo a la flor.³³⁸

Potser la coincidència era casual i gens premeditada, o potser no, però el cert és que en el moment que el poeta invoca per primera vegada Euterpe també apareix un nou concepte del gènere poètic a conrear —els *cantares*— i sembla iniciar-se una etapa creativa diferent. La *Fraternidad* pretenia eixamplar la incidència social de la música en la societat barcelonina, i els balls fraternals perseguïen de promoure l'entesa amistosa i la convivència entre ciutadans de procedència social, cultural i econòmica diferent. El treball de Clavé, però, tot i tenir conseqüències en el conjunt de la societat i obligar-lo, és clar, a tenir en compte i a relacionar-se amb cercles benestants, se centrava especialment en les necessitats socials i les aspiracions culturals i econòmiques de la població obrera. Les propostes de millora i de progrés, per tant, anaven destinades sobretot a aquesta classe treballadora, però en cap cas les propostes que els ofería Clavé renunciaven a l'apropament a la cultura de les classes acomodades. Així, en comptes de proposar a les classes benestants que s'esforcessin a comprendre el cant del romancer i fer-se'l seu, el que va fer Clavé va ser adreçar-se als obrers i oferir-los la possibilitat de completar el seu coneixement de la cultura popular amb les pinzellades més indispensables d'una formació mínimament culta. És potser per això que, a partir de 1850, amb aquesta clara voluntat fraternal i culturalitzadora començava a proposar als treballadors un tipus de textos que, per una banda, serien acceptats per les classes

³³⁷ Cal tenir present que fins a l'any 1857 la societat coral de Clavé fundada a Barcelona no va adoptar el nom d'Euterpe.

³³⁸ OPCJAC LI, vv. 1-4.

benestants i que, per l'altra, permetrien que els obrers comencessin a tenir uns pocs referents culturals cultes provinents, en aquest cas, de la mitologia grega. Cal tenir en compte que, com deia Cossío, «*el cantar venía siendo un elemento incrustado y aprovechado en la poesía culta*»³³⁹ malgrat que el seu origen es trobava en el cançoner popular.

Després d'aquesta primera ocasió en què les mateixes composicions poètico-musicals interpretades públicament per La Fraternidad eren anomenades *cantares*, es van continuar utilitzant en rigodons, valsos, contradanses, galops, etc., i sempre, a diferència del que succeïa amb algunes de les turmentades trobes escrites fins a 1849, el terme «*cantar*» es presentava associat a un aspecte agradable, plaent, festiu que tant podia provenir de l'entorn natural en què s'ubicava l'escena com del tipus de relació que mantenien els protagonistes. Així, la interpretació dels cants esdevenia «*leda*» — alegre, plàcida— a *La fiesta de Flora*:

Zagalas donosas
de talle flexible,
mirada apacible
y acento infantil,
con ledos cantares
a Flora ensalcemos
y el aura aspiremos
del plácido abril.

[...]

De napeas,
faunos, drías
y amadrías:
dulce coro
con canoro
modular,
puebla alegre nuestros lares
de melódicos cantares
que a las almas dan solaz.³⁴⁰

I en d'altres poemes transmetia sentiments d'alegria, com no podia ser d'altra manera si el que es pretenia era generar un clima de concòrdia i benestar: a *A orillas del*

³³⁹ José Maria de Cossío, *Op. Cit.*, p. 457.

³⁴⁰ OPCJAC LXII, vv. 1-8 i 138-146.

Llobregat, els cants «*alegran plácidos / las ricas márgenes / del Llobregat!*».³⁴¹ El tema amorós també era un recurs prou útil per a revestir els cants de sentiments plaents:

Ledas auras que henchidas de aromas
divagáis por el valle en cien giros,
arrullando amorosos suspiros,
susurrando cantares de amor.³⁴²

L'associació d'aquest tipus de cants amb l'oblit temporal de les penes i les dificultats quotidianes era una estratègia més per aconseguir la identificació del públic. No és gratuït, doncs que en dues contradanses com *La ilusión* o *Debajo de los sauces* es convidés a deixar de banda «*los pesares*» i gaudir del repòs i l'esbarjo, de la mateixa manera com ho estaven fent els assistents als concerts i balls:

¡Ah, gocemos!, que estas horas
de delirios y solaz
nos sonríen seductoras
y es su curso hartó fugaz.
Y al rumor de los cantares
se adormezca el corazón,
dando tregua a los pesares
de la danza la ilusión.³⁴³

O bé:

De corpulentos sauces
a la abundosa sombra
sobre la verde alfombra
que Flora matizó,
dancemos, niñas bellas
y al son de los cantares
olvida sus pesares
doliente el corazón.³⁴⁴

La utilització, doncs, del recurs dels *cantares* a partir de la dècada dels cinquanta va permetre a Josep Anselm Clavé reorientar la seva producció literària, enfortir i

³⁴¹ OPCJAC LXXXI, vv. 22-23.

³⁴² *Las auras del valle*, OPCJAC LXXXII, vv. 1-4.

³⁴³ OPCJAC XC, vv. 33-40.

³⁴⁴ OPCJAC XCVIII, vv. 1-8.

eixamplar la projecció social i, alhora, incorporar en l'imaginari del poble treballador no ja un entorn idealitzat en el qual el tema amorós aconseguia esmicolar el cant de taverna i bordell, sinó que, a més —ni que fos d'una manera molt convencionalitzada i repetitiva—³⁴⁵ donava entrada a uns referents cultes que, juntament amb altres estratègies organitzatives, havien de fomentar la fraternitat entre els assistents als concerts i, alhora, havien de tenir prou èxit com per mantenir en marxa el projecte.

2.5.4. Els *cantares*: de la poesia popular a la literatura culta

L'interès que el cançoner popular va despertar entre els escriptors, folkloristes i intel·lectuals d'influència romàntica és més que evident a Catalunya i arreu d'Europa. En totes aquestes tradicions culturals es troben reculls, cançoners, romancers, etc., que van ser confeigits amb la voluntat de conservar aquelles obres, amb veu anònima, en llengua senzilla i música de fàcil interpretació, que sorgides del poble parlaven de tot tipus d'experiències viscudes per les classes més populars. La diversitat temàtica era molt extensa i ja sabem quin va ser el posicionament de Josep Anselm Clavé enfront de d'aquelles composicions considerades immorals per les qüestions que s'hi tractaven. El mateix Manuel Milà i Fontanals, uns anys més tard escrivia en la seva «*Advertencia*» al *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales*³⁴⁶ que «no todas las canciones de la presente colección convienen á toda clase de lectores», i ho feia després d'adonar-se que hi havia divergència en l'opinió dels lectors sobre la necessitat de publicar aquell recull de poesia, atès que alguns creien innecessària la incorporació de les obres poc moralitzadores mentre que altres consideraven aquest argument com un recurs propi de

³⁴⁵ Com a exemple d'això fixe-u-vos, per exemple en la similitud temàtica i lèxica de versos emprats en poemes diferents (*La fiesta de Flora*, OPCJAC LXII, vv. 138-146, i *La s bellas de la costa*, OPCJAC CV, vv. 1-8):

De napéas,
faunos, drías
y amadrías:
dulce coro
con canoro
modular,
puebla alegre nuestros lares
de melódicos cantares
que a las almas dan solaz.

Hermosas de la costa,
hurís de esas riberas,
napéas hechiceras
de un seductor vergel;
dejad que el aura hiendan,
poblando vuestros lares,
melódicos cantares
del alma expresión fiel.

³⁴⁶ Manuel Milà i Fontanals, *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales, segunda edición refundida y aumentada*, Imprenta de La Renaixensa, Barcelona, 1882.

pedants i escrupolosos lectors que no havien entès que la recopilació estava destinada a l'estudi erudit dels textos.³⁴⁷

El contacte inicial que va tenir Josep Anselm Clavé amb aquell cançoner popular, com ja s'ha vist, va esdevenir-se a les tavernes i entre la classe treballadora de la Barcelona dels anys quaranta, i la seva reacció —com la dels primers lectors que esmenta Milà— va comportar el desterrament del repertori immoral i satíric, i la popularització d'un cançoner de nova creació en el qual el tema amorós-sentimental era el protagonista. Sempre, però, en aquella primera etapa creativa dels anys quaranta els destinataris de les cançons, romanços, albaades, etc., de Clavé eren els mateixos treballadors a qui havia de redimir per mitjà d'aquell nou repertori poètico-musical.

Arribats els anys cinquanta, tal com s'ha explicat més amunt, Josep Anselm Clavé va voler treure més profit de l'èxit assolit entre els treballadors i va començar a organitzar balls corejats fraternals per fomentar el contacte entre la classe obrera i la classe mitjana barcelonina. Aquest nou pas comportava necessàriament un replantejament en les formes i els temes a tractar en les noves obres ja que, a més d'interessar la població treballadora, havien de ser atractius per a la petita i mitjana burgesia. Antoni Fargas i Soler, en el treball ja esmentat —*Cantos, melodías y aires populares*— constatava que, a banda de la importància d'aquells autors i aquelles obres que recollien el cançoner popular, era necessari, ja a final de la dècada dels cinquanta, reconèixer la influència que havia exercit aquell cançoner popular en l'escriptura dels nous *cantares* amb la voluntat de generar un «*género más elevado*»:

[...] ya hemos indicado que su transmisión y conservación [*dels cants populars*] puede influir directamente en el provecho del mismo arte, en aplicaciones de un género más elevado; pues que los compositores más celebres han sacado gran partido de los aires populares con aplicarlos á sus obras dramáticas.³⁴⁸

És indubtable que Clavé va ser un d'aquells autors que va completar la feina dels folkloristes i estudiosos que havien dedicat tots els esforços a recollir la literatura i la cançó popular, i va deixar-se influir per aquesta a l'hora d'escriure les seves

³⁴⁷ *Íd.*, p. VII:

Así varios colectores de esta suerte de poesía, comenzando por el de las baladas fronterizas de Escocia y terminando por algunos de los más recientes, dejan fácilmente adivinar que les duele la índole poco moralizadora de muchas de las poesías publicadas; y si bien otros juzgan inoportuno en esta materia cualquier escrúpulo ó reparo, que califican de afectación, pedantería ó solecismo, fundándose en que no se trata de enseñanza ética sino de documentación literaria, destinada al uso de personas eruditas y provecetas.

³⁴⁸ Antoni Fargas i Soler, *Op. Cit.*, 14 (15/10/1859), p. 2.

composicions des de l'inici de la dècada dels cinquanta. A partir dels anys cinquanta, doncs, la utilització del terme «*cantar*» per anomenar les poesies castellanques de Clavé augmenta de manera considerable i això fa pensar que el mateix autor era plenament conscient del canvi que estava introduint en la concepció i en la finalitat d'aquelles noves obres en les quals s'havien de començar a tractar temes que acontentessin un sector més ampli de la població. No es pot determinar quin era el grau de coneixement que tenia Clavé d'altres escriptors espanyols que, també per aquells anys, començaven a escriure les pròpies creacions poètiques després d'haver-se interessat per la literatura popular. Cap dels testimonis escrits que s'han conservat —cartes, altres documents manuscrits, etc.— dóna pistes segures en aquest sentit. Però malgrat això, la lectura atenta de les obres i de les publicacions dirigides per Clavé —especialment l'«Eco de Euterpe» de principi dels seixanta— indiquen que més tard o més d'hora, va conèixer i va llegir les obres de Ventura Ruiz Aguilera, Ramon de Campoamor, Augusto Ferran, Antonio de Trueba o Melcior de Palau,³⁴⁹ tots ells autors d'obres poètiques inspirades en els «*cantares populares*».

De fet, és al llarg de la primera meitat de la dècada dels cinquanta quan trobem les úniques evidències positives que fan referència a l'interès de Clavé de recollir la tradició popular, els cants, les llegendes, els costums, amb la finalitat de convertir-los, una vegada refets, en obra poètica pròpia. Aquestes evidències documentals es troben en el Fons Josep Anselm Clavé de l'Arxiu Nacional de Catalunya, en el qual es conserven un seguit de cartes adreçades a Isabel, la seva dona— en les quals es relaten —amb buits deguts a la pèrdua d'alguna de les epístoles— els fets i les impressions viscuts per Josep Anselm Clavé i una colla d'amics durant el mes de setembre de 1852, en el transcurs d'una excursió «*pintoresca*» que els va dur de Barcelona a Figueres després de travessar la Catalunya central a peu i de fer actuacions musicals en els pobles on s'anaven hostatjant. És interessant llegir l'encapçalament, escrit a Vic, a aquest seguit de cartes que Clavé va adreçar a la seva muller:

Vich, 4 de setiembre de 1852.

Querida Isabel: harás sabedor al Padre y á Titó de que seguimos sin novedad, y que tenemos mucho apetito y fortaleza para trepar por las montañas haciendo 6 o 7 horas cada día sin que los pies se resientan de ello. Antonet no puede llevar las alpargatas, pero con los zapatos que nos llevamos de esa escarpamos las rocas y para los pueblos para descansar los pies usamos unos zapatos de los que llaman de lona con lo que siempre andamos a gusto. El relato breve que sigue a esta carta os dará una idea aunque pequeña de lo mucho que nos place haber emprendido una

³⁴⁹ Vegeu les entrades a aquests escriptors en els índexs de l'«Eco de Euterpe».

excursió tan pintoresca. Yo voy tomando nota de todo, porque los bellos paisajes que se presentan á nuestra vista, los cuentos y tradiciones que recojo de los sencillos campesinos y las costumbres de algunas de las poblaciones en que paramos, todo presta á escribir un cuaderno de poesías curiosas, en particular para los que unidos recorreremos tantas preciosidades. Así, mi idea es anotar todo lo que sea digno de dar mayor realce á las mismas, y no será mas de que conserves para cuando vuelva la relación que sigue, que esta tarde he escrito, y las demás que te envíe, 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. No des a leer esta relación á nadie más que a los de casa, ó de casa la Sra. Tuyas, cosa indispensable para que te la lean, por la sencilla razón de que escribiendo con precipitación he notado que lo que viene escrito detrás de esta carta, y esta carta misma, no llevan lo que se llama sustancia, por algunas descripciones torpemente hechas. Al leer lo escrito antes de esta carta quería borrar mucho, pero no he de andar con cumplidos en esto con tal de que otros no lo lean. [...]³⁵⁰

La darrera part d'aquella excursió de la qual tenim constància és del 14 de setembre de 1852, però segons es diu en la primera, escrita des de Vic, «*todo lo más que estaremos fuera de esa seran de 20 á 22 días*». Així, Clavé i deu joves més, amb unes poques pertinences i amb els seus instruments, van sortir de Barcelona el primer de setembre d'aquell any amb la voluntat de conèixer de primera mà els pobles en els quals eren acollits per amics, coneguts o membres d'alguna de les societats corals que havien anat naixent al llarg i l'ample de la geografia catalana. La capçalera de les anotacions que acompanyaven la carta citada indica que es tracta d'una «*Breve relación de lo ocurrido los cuatro primeros días de nuestra salida de Barcelona para Núria*», amb la qual cosa podem arribar a saber que un dels objectius era arribar a aquest santuari. Per les cartes conservades, o van modificar la ruta prevista o entre les cartes perdudes hi hauria la narració de l'ascens a Núria, cosa improbable si es té en compte el calendari seguit i que s'ha pogut reconstruir a partir de les cartes, fins ara desconegudes, que va enviar Josep Anselm a Isabel i a Titó, la seva dona i el seu germà:

Dimecres, 1 de setembre: Barcelona (Portal Nou) — Sant Martí de Provençals
— Sant Andreu — Ripollet — Barberà — Sabadell — Terrassa.

Dijous, 2 de setembre: Terrassa — San Pere — Sant Julià — Font de Ribatallada
— Serra de Can Palau (Castellar del Vallès) — Can Guixé (Sentmenat)
— Caldes de Montbui.

Divendres, 3 de setembre: Caldes de Montbui — Can Traver — Riells del Fai —
Sant Miquel del Fai — Centelles.

³⁵⁰ Carta conservada en el Fons Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-1 de l'Arxiu Nacional de Catalunya.

Dissabte, 4 de setembre: Centelles — Els hostalets de Balenyà — Tona — Vic.
 Diumenge, 5 de setembre: ? [*s'explica en una carta perduda que, segons indica el mateix Clavé, va ser enviada des d'Olot*].
 Dilluns, 6 de setembre: ? — dormen a Ripoll.
 Dimarts, 7 de setembre: Ripoll — Campdevàrol — ?
 Dimecres, 8 de setembre: Ribes de Freser — ?
 Dijous, 9 de setembre: Vilallonga de Ter — Llanars — Camprodon — La ral — Sant Pau de Segúries — Olot.
 Divendres, 10 de setembre: Olot.
 Dissabte, 11 de setembre – Dilluns, 13 de setembre: ?
 Dijous, 12 de setembre: Figueres.

Com deia el mateix Clavé, en algunes de les cartes hi va adjuntar apunts i versos que la seva dona havia de conservar amb la finalitat de refer-los o posar-los en net quan arribés a Barcelona. Aquestes són precisament les cartes que no s'han conservat perquè les devia utilitzar com a material en brut per a redactar les seves obres, i després les devia destruir. De les possibles coincidències o influències d'aquesta excursió en la seva obra poètica se'n parlarà més endavant, però el que sí que queda clar en els textos conservats és que Clavé recollia sistemàticament, com si es tractés d'un predecessor de l'Associació Catalana d'Excursions Científiques fundada el 1876, tot allò relatiu al trajecte i el paisatge, però també els costums, cançons, poemes o històries que li explicaven la gent que anaven trobant i que, segons diu, després utilitzava, no per a reproduir-los literalment sinó per a refer-los en la pròpia obra. A la font de Ribatallada diu que *«voy tomando mis anotaciones para escribir a su tiempo en verso cuanto de notable haya ocurrido en esta excursión»*,³⁵¹ i continua amb una descripció detallada de la font i els seus voltants; i després de passar per Sant Miquel del Fai escriu a Isabel que *«te contaré algunas tradiciones y cuentos que por aquí me he hecho contar á los campesinos. Los tengo anotados para ponerlos en verso»*.³⁵² També de camí cap a Vic, *«el posadero que ha venido [...] con nosotros guiando su carro me ha contado algunos casos que también tengo anotados y me ha enseñado la posada de Bulló que es donde prendieron no sé cuantos años atrás al célebre bandido llamado “El serrallé”*

³⁵¹ Carta de Josep Anselm Clavé a la seva dona Isabel: Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-1, p. 4.

³⁵² *Íd.*, p. 6.

contándome algo de este hecho».³⁵³ Fins i tot, el dia 6 de setembre, abans d'arribar a Ripoll, aixoplugat en una cabana de pastor on van haver d'aturar-se a causa d'una forta tempesta, escriu que «*compuse los versos que copiaba en otra carta de Olot*»;³⁵⁴ i encara en aquella mateixa carta donava notícia de la impressió que li havia causat l'estat en què es trobava la població de Ripoll després de la destrucció, els saquejos i els incendis ocorreguts en l'atac del comandant carlí Charles d'Espagnac, el 1839, i anunciava el projecte d'un llibre que, pel que sembla, mai no va arribar a escriure:

Antes de salir tuve la ocasión de ver algunas de la ruinas, vestigios del asolador incendio con que las huestes de Carlos se vengaron de la heroica defensa de los Nacionales de dicha población. Tomé algún apunte, pero se me ha ofrecido en Barcelona una detallada narración y algunos episodios interesantes, de los que me aprovecharé para adornar mi libro en proyecto.³⁵⁵

Aquests testimonis permeten de conèixer amb una mica més de detall el que devia ser un dels primers, si no el primer, viatge llarg que Clavé feia per Catalunya i que amb els anys repetiria, en diferents poblacions i amb acompanyants diversos, amb la finalitat de visitar les societats corals que van escampar-se per tot el territori. En aquella primera ocasió l'objectiu prioritari era el coneixement de les tradicions populars, així com els costums i els treballs dels habitants dels pobles pels quals van anar passant. Aquelles tradicions, cançons, històries, etc., no s'han conservat com a testimonis folklòrics sinó que van ser reelaborats per Clavé en els seus poemes des dels anys cinquanta, moment en què els *cantares* castellans, com ja s'ha dit, pretenien recollir la tradició popular i elevar-la, enriquir-la i oferir-la no només com una forma de distracció a les classes populars sinó també com un mitjà que fes confluïr la cultura popular i la culta.

José Maria de Cossío destaca que en la literatura espanyola els *cantares* van seguir tres direccions ben marcades i corresponents, cadascuna d'elles, amb l'obra de tres dels poetes esmentats abans: Ferrán, Campoamor i Ruiz Aguilera. Segons Cossío, «*en Ferrán predomina la tendencia sentimental y vaga, junto con una inteligente asimilación de lo popular andaluz*», en l'obra de Campoamor «*predomina, como en el resto de su obra, el prurito que llamaba filosófico, y que no era incongruente con la vocación sentenciosa del pueblo testificada por tantas coplas suyas y refranes*», y Ruiz

³⁵³ *Íd.*, p. 7.

³⁵⁴ Carta de Josep Anselm Clavé a Isabel: Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-2, p. 1/3. Es refereix a una carta enviada des d'Olot que no s'ha conservat.

³⁵⁵ *Ibid.*

Aguilera «*tiene más a la vista los cantares populares, pero el hecho de no ser andaluz le hace seguir distinto camino de el de Ferrán*». ³⁵⁶ I és innegable que cadascuna d'aquestes tendències —cal dir que en menor mesura la de Campoamor— van trobar també cabuda en l'obra de Josep Anselm Clavé al llarg de la seva producció poètica. ³⁵⁷ Si ens fixem en les qüestions purament externes, sense entrar encara en la concreció dels seus poemes podem veure, d'entrada, que així com els poemes escrits fins a 1850 es van publicar majoritàriament a «El cantor de las hermosas», una publicació que duia per subtítol «Trovas de amor dedicadas al bello sexo por unos aficionados», a partir d'aquella data —i al marge que després de 1858 es tornessin a publicar dins de les *Flores de estío*— alguns dels poemes van aparèixer en publicacions periòdiques amb els títols significatius de «Cantos populares de José Anselmo Clavé, puestos en música por él mismo» i «El cancionero del pueblo». ³⁵⁸ Colección de cantares españoles. Música y poesía de José Anselmo Clavé». A més, l'estudi que s'ha dut a terme dels continguts de l'«Eco de Euterpe» mostra que no era casual l'assumpció de la terminologia i dels temes relacionats amb els *cantares* espanyols, ja que a partir de l'any 1860 es van començar a publicar en les seves pàgines els poemes, *cantares*, *doloras*, etc., dels esmentats Ruiz Aguilera, Ramon de Campoamor, Antonio de Trueba o Melcior de Palau. Sembla indubtable, doncs, que Clavé coneixia la tradició poètica que en llengua castellana desenvolupaven en aquella direcció els autors esmentats.

2.5.5. La poesia de temàtica andalusa

Al principi dels anys cinquanta la tendència sentimental i el gust per la cançó andalusa van tenir força presència en les peces corejades de Josep Anselm Clavé i també en les que encara no estaven arranjades per a cor. Sobre el gust, l'afició i la gran facilitat que tenia Clavé per imitar l'accent andalús n'han parlat diversos biògrafs i Josep Maria Poblet esmenta unes paraules de Josep M. Codolosa que certifiquen les dots interpretatives del fundador dels cors: «*aun cuando en la conversación particular, al hablar castellano, se le nota el acento catalán, representando papeles de gitanos, andaluces o cubanos, este acento le desaparece, dando al que le escucha la impresión*

³⁵⁶ José María de Cossío, *Op. Cit.*, p. 461.

³⁵⁷ Vegeu, per exemple, *¡Juy, qué jaleo!* o *Un beso*, entre altres.

³⁵⁸ Vegeu l'apartat 2.1. d'aquest treball.

de estar delante de un auténtico nativo de aquellos puntos».³⁵⁹ És potser per això que enmig de la seva obra podem trobar una bona colla de textos escrits en el castellà propi de terres andaluses i farcits de lèxic caló. Durant el període del qual es parla en aquest apartat, de 1850 a 1857, Clavé va escriure un *Jaleo andaluz a tres voces*, titulat *La perla é Sanlúcar*, que no s'ha conservat, un brindis anomenat *Una zambra en Alfarache*, un vals andalús titulat *¡Juy, qué jaleo!*, i el cor andalús *Los contrabandistas*. Els versos dels poemes que acompanyaven la música de Clavé estaven plens de trets dialectals que es reflecteixen en l'ortografia, a més de contenir un nombre considerable de paraules caló que contribuïen, segurament, a una recepció jocosa de la majoria de les composicions d'aquest tipus:

[...]

Clisos tan lindos

abiyan ellas

que a las estrellas

jacen tilín;

y si los tales

nos *dicobelan*,

¡juy...! se amartelan

nuestras orchís.

Unos *pinreles*

lucen tan bellos

que *cá* uno de ellos

vale un *divé*;

y a muchos ternes

el seso ha *güelto*

su talle esbelto

cual cañamiel.³⁶⁰

Per a la majoria dels assistents als balls, aquella barreja de fonètica andalusa i de lèxic caló devia ocasionar algun problema de comprensió, motiu pel qual en l'edició de *Los contrabandistas* a les *Flores de estío* es van incorporar unes notes a peu de pàgina en les quals s'aclaria el significat d'alguns termes gitanos, com *chivel*, *sardoqui*, *chamullar*, *chim*, *pinrés*, *sundache* y *orchís*:

[...]

De su morenilla

³⁵⁹ Recollit per Josep Maria Poblet, *Josep Anselm Clavé...*, p. 76.

³⁶⁰ OPCJAC C, vv. 9-24.

ca cual a su vez,
¡Pardiez!
Describe *er* sardioqui
con todo su aquel.
¡*Mu* bien!
Chamulle si valen
un chim sus pinrés.
¡Olé!
Su talle un sundache,
sus cliso un divé.³⁶¹

Com es pot comprovar en aquests fragments i com es desprèn de la lectura atenta de l'edició de tots aquests poemes, tots ells formaven part del repertori més jocós de l'obra claveriana, i en aquest sentit, *Una zambra en Alfarache*, és una mostra extrema d'aquesta capacitat festiva que podem comprovar que Clavé també podia desenvolupar. *Una zambra en Alfarache* és un brindis el contingut del qual sembla fomentar la beguda i la gresca, motiu pel qual, segurament, no es va arribar a publicar mai en vida de Clavé i va restar al calaix fins que la seva filla el va recuperar dins de l'*Edición popular de las obras de José Anselmo Clavé*. En aquest poema hi ha versos tan arriscats, temàticament, si els comparem amb el discurs claverià sobre la immoralitat de determinades pràctiques de l'oci, com aquests en què sembla fer-se una apologia a l'embriaguesa i al dispendi econòmic en moments de festa:

De inmenso júbilo
la embriaguez
acentos báquicos
lance doquier.
[...]
Menos cháchara,
menos chaáchara
y más jarros,
o con un *pas* de guijaros
hago trizas *to* el ajar.

Bien *jablao*,
bien *jablao*.
[...]

³⁶¹ OPCJAC CXXII, vv. 42-52.

Sandungueros, sandungueros,
macarenos flor y nata
der sundache que de zambra
que de zambra en Alfarache
derrochamos *to er parné*.³⁶²

Per la minsa difusió que va tenir *Una zambra en Alfarache* hem de pensar, però, que es tracta d'un divertiment personal, reduït pràcticament a l'àmbit privat. És simptomàtic que el mateix Clavé, avesat a fer difusió de la pròpia obra d'una manera metòdica i insistent, al llarg de tots els anys que es va publicar l'«Eco de Euterpe» només va esmentar el títol d'aquest brindis en una ocasió: dins de la part VII de la història de les societats corals³⁶³ en la qual feia referència a totes les obres escrites fins a 1854. Mai, però, en vida de Clavé aquesta peça va aparèixer publicada o es va cantar en públic.

Més enllà de l'acceptació que podien tenir entre els assistents als balls del Passeig de Gràcia, les principals obres de tema andalús escrites per Clavé van ser els tres *juguetes* escrits al març de 1851 —*Paco Mandria y Sacabuches*—, al setembre de 1852 —*Toó jue groma*—, i al març de 1853 —*Junto a su puerta*—. Aquests tres treballs, més que *juguetes líricos* són petites sarsueles amb un mateix esperit festiu i jocós que el que s'apreciava en les composicions esmentades, sense arribar, però, a l'extrem d'*Una zambra en Alfarache*. De les dues primeres s'han incorporat a l'edició els pocs versos que la tradició ha pogut recuperar i que, de manera indirecta i sense tenir cap seguretat de la seva veracitat més enllà que el testimoni d'alguns biògrafs, s'han salvat de l'oblit. En el cas de *Junto a su puerta*, a l'espera de poder estudiar més a fons el contingut del manuscrit recentment trobat a l'Arxiu Nacional de Catalunya, s'ha reproduït la primera de les intervencions d'un dels dos protagonistes. De fet, aquest manuscrit corrobora el que alguns estudiosos de l'obra i la vida de Clavé ja havien dit, ja que l'aparició del seu nom entre el repartiment indica que ell mateix era intèrpret de part de les seves sarsueles, especialment aquestes de tema andalús. Segons el text original de 1853 Fèlix Capellades era el seu acompanyant,³⁶⁴ com també havia estat a *Paco Mandria y Sacabuches*, i l'obra es va estrenar amb motiu d'una funció en benefici de l'actor Isidre Codina.

³⁶² OPCJAC LXXXIV, vv. 1-47.

³⁶³ Dins del número 365 (13/06/1869), p. 59.

³⁶⁴ Josep Maria Poblet, *Op. Cit.*, p. 77, diu erròniament que *Junto a su puerta* és un monòleg que interpretà Fèlix Capellades en solitari.

2.5.6. Del plany desconsolat a la consolidació del cant amorós

A banda d'aquests poemes i sarsueles que semblen voler incloure's en el corrent dels *cantares* populars andalusos popularitzats, entre d'altres, com ja s'ha dit, per Augusto Ferrán, tenen encara més importància en el conjunt de l'obra d'aquests anys cinquanta, els poemes de temàtica amorosa que en cap moment de la seva vida Clavé va deixar de conrear. Aquesta importància no prové pas de la novetat temàtica sinó del fet que la poesia de Josep Anselm Clavé, sense trencar absolutament amb el que havia estat fins aquell moment la seva obra, va adquirir un caràcter diferent, tant pel que fa a qüestions formals com pel que fa al tractament del tema amorós.

2.5.7. La importància de la forma i del ritme

Quant a les qüestions formals dels poemes escrits a partir de l'any 1850 s'ha de tenir en compte, evidentment, la idiosincràsia de les peces corejades destinades a ser interpretades per les societats corals i ballades pel públic. Des del moment en què les composicions claverianes van esdevenir peces ballables va iniciar-se un canvi important en la forma dels seus poemes, especialment en el metre i l'estrofisme de les composicions. És per això que en aquests anys cinquanta conviuen una tipologia de poemes que mantenen les formes més populars conreades per J. A. Clavé fins llavors, com les octavetes, les dècimes, les cançons amb versos pentasil·làbics i heptasil·làbics, els hendecasil·labs, etc. —dels quals parlarem més endavant—, amb un nou ventall de composicions en les quals l'estrofisme i la mètrica estaven al servei de la peça musical, dels seus temps, de les seves característiques. En definitiva, un tipus de composicions en què la forma estava subjecta al ritme imposat per la melodia i el moviment musical. No és casual que Apel·les Mestres fes al·lusió en la biografia escrita el 1876 a un aspecte, repetit per la majoria de biògrafs posteriors, que pot ajudar a comprendre la importància que tenia el ritme i el pes de la composició musical sobre la composició poètica: explica Mestres que Clavé sempre concebia en primer lloc la música de les seves obres i, en funció d'aquesta i dels seus compassos, escrivia posteriorment la lletra:

Lo nostre artista, cuan se sentia inspirat, componia música baix un pensament ó una concepció perfectament madurada; després escribía versos subjectes a'n aquella música. Per aixó paraulas y notas están tan agermanadas; per aixó la una sense l'altre es tan incomprendible com

la llum sense l'ombra; per aixó al sentir per primera vegada un dels séus Coros, encare que no s'entenga la lletra 's comprèn, perquè 's dedueix de la melodia.³⁶⁵

Procedint d'aquesta manera, segons Josep Rodoreda, aconseguia una conjuminació plena entre text i música, de tal manera que la unió entre síl·labes i sons era sempre perfecta:

[...] Clavé no escribía, como casi todos nosotros, música sobre letra, sino que trazaba el plan del asunto que se proponía desarrollar, hilvanaba los conceptos melódicos y últimamente sobre la composición terminada y completa, aplicaba las palabras. De aquí que no pueda señalarse un solo defecto prosódico en sus coros; de aquí la perfecta unión de la sílaba con el sonido.³⁶⁶

És per aquest motiu que les obres poètiques de Clavé diversifiquen molt el tipus de metres usats amb l'arribada dels balls, i mostren una regularitat interna i una perfecció en el ritme dels versos derivada de la necessitat de cenyir-se a uns temps i a uns compassos determinats. Aquesta vinculació entre música i poesia, així com la reflexió sobre aspectes de caire formal modificats en aquelles dates, van ser motiu de reflexió, uns anys més tard quan Josep Güell i Mercader va publicar a «El Mertónomo», el mes de maig de 1863, una sèrie d'articles titulats *La música considerada como elemento moral*. Güell argumentava que el progrés del cant coral havia comportat, al llarg de la història de la humanitat i de la música, «*dispertar en el alma del que la escucha, grandes ideas y en su corazón generosos sentimientos*», i enmig de tot aquest procés progressiu i de perfeccionament des de l'època clàssica, era important destacar que el «*ritmo que en un momento dado puede causar placer al oído, puede así mismo enervar o escitar inconvenientemente al espíritu, al recibir las sensaciones por aquel transmitidas*».³⁶⁷ Per tant, si per als grecs «*hablar y cantar era entonces una misma cosa*»,³⁶⁸ la música «*hasta entonces había estado sujeta á la poesía, y su ritmo modelado en ésta exactamente*»,³⁶⁹ just al contrari del procés que ara s'experimentava i que comportava que la lletra s'escrigués de forma del tot acordada amb el ritme de la música.

³⁶⁵ Apel·les Mestres, *Clavé, sa vida ...*, p. 28.

³⁶⁶ Josep Rodoreda, *Clavé y su obra. Estudio leído en la noche del 30 de mayo de 1897 con motivo de la colocación de su retrato en la Galería de Catalanes Ilustres*, Imprenta y litografía de José Cunill Sala, Barcelona, 1897, p. 30.

³⁶⁷ Josep Güell i Mercader, *La música considerada como elemento moral*, EM I (03/05/1863), p. 2.

³⁶⁸ *Íd.*, EM 19 (17/05/1863), p. 1.

³⁶⁹ *Íd.*, EM 18 (10/05/1863), p. 2.

En parlar de ritme, Güell es referia segurament a tres tipus de ritme: el d'intensitat, el ritme de to i el ritme de quantitat. El primer és aquell que es deriva de l'ús dels peus clàssics —llargs o curts— i que en la lírica moderna ha esdevingut equivalent al ritme que determina l'esquema accentual del poema; el segon és el que té en compte la tonalitat dels versos i, per tant, les pauses; i el tercer és el que es refereix estrictament a la mètrica. Sembla més que evident la influència que devia exercir la música en les tres formes rítmiques esmentades dels poemes de Clavé, però no cal oblidar que el ritme de timbre —o rima— en les seves composicions també era un dels puntals necessaris tant per a la perfecció formal a la qual aspirava com per a la seva memorització i difusió.

Aquest component rítmic —en un sentit ampli del terme que contempla tots els tipus esmentats— demostra una vegada més que la poesia de Josep Anselm Clavé va experimentar un canvi important entre 1850 i 1851. Si ens fixem, per exemple, en la lletra de les tres primeres composicions que va escriure per al cor *La Fraternidad* i que, de fet, són les seves primeres obres per a ser corejades, apreciarem que *La fiesta en la aldea*, *La flor de mayo* i *El templo de Terpsícore* estan escrites, respectivament, en *octavillas*, en *decasíl·labs* i en una combinació d'*hexasíl·labs* i *decasíl·labs*, amb una mètrica, una rima i un ritme de timbre força regulars:

Aprestaos, tiernas niñas,	8a	UU—UUU—U
a brillar castas y bellas	8b	UU—UUU—U
cual las fúlgidas estrellas	8b	UU—UUU—U
en el azul pabellón;	8c	UU—UUU—
y alentando nuestro acento,	8d	UU—UUU—U
vuestra angélica sonrisa,	8e	UU—UUU—U
al halago de la brisa	8e	UU—UUU—U
dilatad el corazón. ³⁷⁰	8c	UU—UUU— ³⁷³
.....
El murmullo suave del céfiro,	10A	UU—UU—UU—UU
de la flor el perfume vital,	10B	UU—UU—UU—

³⁷⁰ *La fiesta en la aldea*, OPCJAC L, vv. 1-8.

³⁷¹ *La flor de mayo*, OPCJAC LI, vv. 5-14.

³⁷² *El templo de Terpsícore*, OPCJAC LVII, vv. 1-10.

³⁷³ U indica una síl·laba àtona, que equivaldria a una de curta, segons els peus clàssics, i — assenyala una síl·laba tònica equivalent a una de llarga.

de la aurora el destello lucifero,	10C	UU—UU—UU—UU
de las aves el dulce trinar,	10B	UU—UU—UU—
homenaje tributan mirífico	10C	UU—UU—UU—UU
a Belisa la cándida flor,	10D	UU—UU—UU—
flor de mayo de cáliz diáfano	10E	UU—UU—UU—UU
que embellece el pensil del amor.	10D	UU—UU—UU—
Y las selvas repiten el eco	10A	UU—UU—UU—U
que bendice de mayo a la flor. ³⁷¹	10D	UU—UU—UU—

.....

.....

Vibró de la orquesta	6a	U—UU—U
fantástico son	6b	U—UU—
y el galán a la danza se apresta	10 ^a	UU—UU—UU—U
reflejada en la faz su emoción.	10B	UU—UU—UU—
Y ledó enlazando	6c	U—UU—U
con noble apostura	6d	U—UU—U
la esbelta cintura	6d	U—UU—U
de ninfa gentil	6e	U—UU—
en un ser confundidos se lanzan	6F	UU—UU—UU—U
a brillar con ardor juvenil. ³⁷²	6E	UU—UU—UU—

En canvi, des del moment en què Clavé va començar a escriure peces corejades per a ser ballades en els balls fraternals dels Jardins de la Nimfa,³⁷⁴ s'aprecia una alteració de la regularitat que fins llavors, de manera més o menys reeixida, havia assolit en la mètrica, la rima i, en general, en el ritme del poema. Aquest que quedava subjecte, des de llavors, a les particularitats de la música i, en definitiva, al ritme del gènere musical de la peça que moltes vegades era variable. Per exemple, això succeïa a *La fiesta de Flora*:³⁷⁵

I		
Zagalas donosas	6a	U—UU—U
de talle flexible,	6b	U—UU—U
mirada apacible	6b	U—UU—U
y acento infantil,	6c	U—UU—

³⁷⁴ Els poemes d'aquesta època no escrits per a ser corejats i cantats, com es veurà més endavant, encara obeeixen a estructures mètriques i estròfiques regulars i ortodoxes: dècimes, sonets, cançons

³⁷⁵ OPCJAC LXII.

con ledos cantares	6d	U—UU—U
a Flora ensalcemos	6e	U—UU—U
y el aura aspiremos	6e	U—UU—U
del plácido abril.	6c	U—UU—
[...]		
.....	
II		
La placentera aurora	7a	U—UUU—U
que el blanco oriente dora,	7a	U—UUU—U
con primor sobre amenos vergeles	10C	UU—UU—UU—U
el aljófara más rico vertió,	10D	UU—UU—UU—
tributando homenajes a Flora	10A	UU—UU—UU—U
y a su grata y risueña estación.	10D	UU—UU—UU—
[...]		
.....	
III		
Load, tiernas pastoras,	6a	U—UUU—U
la estación bella,	5b	UUU—U
que placenteras horas	6a	U—UUU—U
siguen su huella.	5b	UUU—U
[...]		
.....	
IV		
Suenen rabel, salterio, caramillo,	10A	UUU—U—UUU—
zampoña, adufe, gaita y tamboril,	10B	UUU—U—UUU—
que a su concierto rústico y sencillo	10A	UUU—U—UUU—
se regocija el corro pastoril.	10B	UUU—U—UUU—
Y al retumbar mil vítores de júbilo	11C	UUU—U—UUU—UU
Zagalas, irradiantes de candor,	11D	U—UUU—UUU—
libando puros goces,	6e	U—UUU—U
danzad de gracias llenas,	6f	U—UUU—U
donosas azucenas,	6f	U—UUU—U
joyeles del amor.	6d	U—UUU—U
[...]		
.....	
V		
Ya los montes	4a	UU—U
y collados	4b	UU—U
coronados	4b	UU—U
de lentisco	4c	UU—U

fébeo disco	4c	UU—U
matizó;	4d	UU—
Y entre nubes que arrebola,	8e	UU—UUU—U
puro el éter tornasola	8e	UU—UUU—U
con su ignífero esplendor.	8d	UU—UUU—

Són molts els exemples que trobem en les composicions posteriors a 1851 que verifiquen que des d'aquell moment els poemes de Clavé incorporen una gran heterogeneïtat interna tant pel que fa al ritme de quantitat —o mètrica—, en el ritme de timbre —o rima—, en el ritme de to i en el ritme d'intensitat. Sens dubte, els versos de les peces corejades, que van esdevenir amb el pas del temps les més nombroses, estaven subjectes, des d'aquell moment a la música, la qual cosa les feia molt més complexes, rítmicament parlant. No sabem si Clavé escrivia les lletres quan la partitura estava totalment escrita o si la redactava a partir d'un esbós rítmic, però el que sí que queda clar és que ens podem referir a les obres no musicades segons el gènere poètic, mentre que a aquelles que són escrites per a ser cantades pels cors cal referir-s'hi tenint molt en compte el gènere musical o de ball al qual pertanyen.

La polèmica relativa a tot el que tenia a veure amb el ritme poètic van perdurar al llarg del segle XIX fins al punt que, quasi quaranta anys més tard que Clavé escrivís els primers balls corejats, a final de segle, la qüestió sobre la renovació del ritme, la mètrica i l'estil en general va fer-se més candent. El 1894 Salvador Rueda va publicar un llibre titulat *El ritmo*,³⁷⁶ en el qual es recollien unes quantes cartes adreçades al seu amic Josep Yxart en les quals es comenta la necessitat i la importància d'ampliar el ventall rítmic de la poesia espanyola, atès que havia quedat reduïda per culpa de «*menguados y ramplonísimos poetas de todo lo que va de siglo*». Aquests poetes:

[...] en vez de interpretar esa vasta armonía, además de lo humano; en vez de auscultar, de sentir, meditar, de percibir, ¿qué han hecho? Pues medir ¡durante más de lo que va de siglo! Retórica, con un par de metros, el octosílabo y el endecasílabo, sin pensar más que en llenar de palabras esos dos modelos rítmicos, vaciando en ellos las mismas voces, los mismos temas, los mismos giros, los mismos *afectados* sentimientos, la misma basura cerebral, para acabar pronto.

[...] no cree usted que se haya dado al traste con nuestro tímpano, y que el oído esté reclamando con gran urgencia metros distintos, ritmos nuevos, estrofas que no sean el terceto, el soneto, la octava real, la silva, la quintilla y la cuarteta?

³⁷⁶ Salvador Rueda, *El ritmo: crítica contemporánea*, Tip. Hijos de M. G. Hernández, Barcelona, 1894.

Porque conviene echar una ojeada al bagaje literario de los poetas de primero, segundo y tercer orden de nuestro siglo, para ver que todo cuanto *se ha cantado* ha sido con el mismo son.³⁷⁷

És evident que en aquestes afirmacions Salvador Rueda exagera i parla de tendències generals però, certament, el tipus de poesia que critica va ser el paradigma formal d'una bona part de la lírica espanyola al llarg del segle XIX. I si ja s'ha comentat la influència rebuda per Josep Anselm Clavé d'aquesta poesia espanyola, serà fàcil de comprendre que ell també usés les *octavillas*, les octaves agudes, les *quintillas*, els sonets, etc. Malgrat això, una bona part de les obres que Clavé va escriure a partir de 1850 obeïa a uns requisits formals imposats per la música —la diversificació dels metres i la revolució rítmica— que li permetia situar-se, segurament sense que aquest fos el seu principal objectiu, entre els autors que van començar a renovar el panorama literari espanyol ja a mitjan segle XIX.

Rueda provocava tot dient en una de les seves cartes que els poetes espanyols «no tienen variedad de expresión, no; no tienen una lira, tienen un monocordio; no tienen oídos, tienen roscos de goma», i aquella situació només podia ser corregida mitjançant «variedad de ritmos, con variedad de estrofas, con combinaciones frescas, con nuevos torneados de frase, con distintos modos de instrumentar lo que se siente y lo que se piensa»,³⁷⁸ la qual cosa el conduïa, com ha recordat Rosa Cabré, a decantar-se pels «models parnassians (*Heredia, de Lisle o Banville*) i en contra de Zorilla, l'oda, i els poetes que només saben fer hendecasíl·labs i octosíl·labs».³⁷⁹ En definitiva, segons Rueda, es podia combatre l'estancament i promoure la renovació tot posant en pràctica allò que Clavé ja havia començat a fer des que va escriure *La fiesta de Flora*. Segurament Salvador Rueda no coneixia el conjunt de l'obra de Clavé, però no és gratuït que al llarg de les cartes escrites a Yxart, com s'ha pogut comprovar en dues ocasions en els fragments reproduïts, utilitzés termes de l'àmbit musical per referir-se a l'esperada renovació: *cantar, instrumentar*, etc. Per a Clavé, i això sí que és demostrable ara que disposem de l'edició de la seva poesia completa, aquesta incipient, però no per això menys important renovació formal, va esdevenir-se gràcies al fet que

³⁷⁷ *Íd.*, pp. 13-15.

³⁷⁸ *Íd.*, p. 16.

³⁷⁹ Rosa Cabré Monné, *Qüestions de poesia en l'època el realisme*, dins *Anuari Verdaguier. Revista d'estudis literaris del segle XIX*, núm. 17 – 2009, p. 129.

des del 1850 el músic i poeta barceloní va estrenar-se, com ja s'ha dit, com a autor de peces de ball compostes per a ser cantades per un cor.

Tot plegat va fer que, a partir d'aquella data, Clavé anés deixant de banda la poesia amorosa més amanerada i sentimental —com l'havia practicat fins llavors— i que comencés a triomfar amb noves fórmules poètico-musicals com les que s'acaben de descriure i que van suposar un canvi formal i, alhora, un gir en l'enfocament del tema amorós.

No obstant això, a partir de 1850 encara es detecten rastres de poesia que contenia una visió turmentada de la relació amorosa i un contingut planyívol, com *La ausencia* i *Amargura*. D'entrada s'ha de destacar que cap dels dos poemes no correspon a la lletra d'una peça corejada sinó que la primera era una cançó i la segona una «melodía española». Sembla, doncs, que la relació entre forma, contingut i intèrpret tenen més relació de la que pugui semblar a priori, ja que així com la riquesa i la innovació rítmica es pot associar a una peça ballable i corejada de tema festiu i amorós, les obres que seguien unes estructures estròfiques més tradicionals i que no requerien la interpretació d'un cor encara descrivien relacions amoroses no correspostes. *La ausencia* i *Amargura* estaven escrites en *octavillas* i en octaves respectivament, i recullen l'experiència de l'amant rebutjat que reclama compassió:

[...]

Era a mi alma
tu sonreir,
cual el rocío
grato al jazmín,
¡mas ay!, tu ausencia
me hace sufrir
eternas horas
de frenesí.
Torna a mis brazos,
Laura gentil,
calma mi pena
y ansias sin fin.
¡Ay! ¡Yo te adoro,
divina hurí!...
¡Déjame al menos
verte y morir!»³⁸⁰

³⁸⁰ *La ausencia*, OPCJAC LIX, vv. 33-48.

[...]
Vida mia, tu insano silencio
lentamente mi pecho destroza,
¡ay!, tal vez, cuando el tuyo se goza
en mirarme al dolor sucumbir.
Siempre en vano, de amor balbuciente,
ante el dulce mirar de tus ojos,
te demando postrado de hinojos
un consuelo a mi eterno sufrir.³⁸¹

Tot i l'existència de poemes com aquests després de la fundació de La Fraternidad, i del manteniment de formes i estrofes tradicionals en alguns poemes com *La fiesta en la aldea* o *A las bellas*, entre d'altres, cal dir que els canvis més significatius a partir dels anys cinquanta van ser a) l'abandonament del plany i la consolidació del cant festiu de tema amorós, b) el caràcter autoreferencial en les lletres de molts balls corejats, i c) la utilització i la descripció del paisatge com a escenari de l'acció amorosa.

2.5.8. L'abandonament del plany i la consolidació del cant festiu de tema amorós

Només cal resseguir al catàleg de títols ordenats cronològicament per adonar-se que l'inici dels balls als Jardins del Tívoli van comportar un canvi substancial en l'enfocament del tema amorós dins de les obres de Josep Anselm Clavé. No es pot generalitzar perquè, com ja s'ha dit, a partir de 1851 encara hi ha algunes mostres de cants desconsolats, però la majoria d'escenes amoroses que encarnen els protagonistes de les cançons s'esdevenen, des de la dècada dels cinquanta, en un clima optimista i, fins i tot en alguns casos festiu:

[...]
Loca turba infantil, atrevida
con las olas del mar juguetea,
y al fulgor de la casta Febea
va lamiendo la espuma sus pies.
Y cual tierna retoza en la arena,
huye, torna, y al par se encadena,

³⁸¹ *Amargura*, OPCJAC LXXXIX, vv. 9-16.

joven grupo de parejas
al capricho de la danza,
paso á paso un trecho avanza
que en tropel pierde después.
Apoyando débilmente
cada hermosa su alba frente
sobre el hombro del galán
que de gozo se extasía
y su aliento de ambrosía
bebe en delirante afán.³⁸²

Els amors encara no assolits, com és el cas de Laura al xotis titulat *La azucena*, són viscuts amb pau, tranquil·litat i esperança, sense llàgrimes ni plors, i amb un goig plaent:

[...]
Su mirar dulce revela,
en lenguaje hartó elocuente,
los delirios de la mente
su esperanza, amor y fe;
y de gozo se extasía,
candorosa, sin orgullo,
cual del céfiro el arrullo
la azucena en el vergel.³⁸³

Però encara en aquells casos en què l'absència de l'estimat es fa present fins a resultar turmentosa, el jo poètic encoratja els implicats a oblidar la pena i a viure sense tristesa. Això és possible ja que aquesta veu poètica és extraheterodiegètica, mentre que en molts dels romanços anteriors, l'escena es descrivia en primera persona i no existia la distància òptima per a la relativització dels sentiments:

[...]
La ausencia de un amante
no llores, ¡por piedad!
Da tregua, hermosa niña,
da tregua a tu pesar.

Levanta hermosa y pura

³⁸² *Goces del alma*, OPCJAC LXXIII, vv. 23-38.

³⁸³ OPCJAC XCI, vv. 17-24

tu frente angelical,
serena tu semblante
purísima beldad;
No más dichas fugaces
recuerdes con afán,
que pueden los recuerdos
tu pecho envenenar.

La ausencia de un amante
no llores, ¡por piedad!
Da tregua, hermosa niña,
da tregua a tu pesar.³⁸⁴

És més que probable que mai arribem a saber amb una certesa total si les vivències personals de Josep Anselm Clavé van influir de manera determinant en el contingut amorós dels seus poemes. Ja s'ha comentat de quina manera alguns biògrafs van aventurar lectures dels primers poemes recollits en aquest volum, i com s'han pogut resoldre els dubtes sobre el nom d'aquella primera enamorada de Clavé només gràcies a les cartes conservades a l'Arxiu Nacional de Catalunya. A banda que a partir dels anys cinquanta l'enfocament del tema amorós canviés en els poemes de Clavé pels motius ja comentats, hi ha un altre element que cal tenir en compte i que, d'alguna manera, també devia influir en el to d'aquelles composicions: ja s'ha comentat que les protagonistes femenines dels poemes de Clavé acostumen a tenir diversos noms, la majoria d'ells classicitzants —Clori, Flora, Nise, Corila, etc.—, i d'altres al·legòrics, com Blanca; però a partir de desembre de 1849 el nom de Belisa apareix amb molta més assiduitat que fins al moment. Tot i que el 1847, dins *La estrella matutina* aparegués el nom de Belisa, no és fins al 14 de desembre de 1849 que Clavé el torna a usar en una «*melodía española*» titulada *Separación*,³⁸⁵ en la qual el protagonista, que canta en primera persona, descriu el dolor profund que sent pel fet d'haver d'allunyar-se de la seva estimada. En cap cas, però, s'assenyala que sigui ella qui el rebutgi sinó que «*¡Ya Belisa adorada, el destino / del averno un fantasma evocara!*». I aquell destí que el «*condena a un eterno penar*», sembla ser igualment cruel amb l'estimada, que ha d'amagar els seus sentiments: «*¡Ay! ¡Ocúltale al mundo esa llama / que naciera del más puro*

³⁸⁴ *Los aldeanos*, OPCJAC CXXIV, vv. 49-64.

³⁸⁵ OPCJAC XXXVIII.

amor!»). La darrera estrofa és prou eloqüent, però sorprèn que en el vers final es recordi a Belisa que l'amor no és cap pecat davant de Déu:

Heme errante vagar sin consuelo
cual el ave estraviada en desierto:
mi postrer esperanza ya ha muerto...,
¡y un abismo separa a los dos!
Por piedad, ¡no me olvides, bien mio!
¡Compadece mi llanto de fuego!...
¡No me olvides, Belisa, te ruego,
que no es crimen amarse ante Dios!³⁸⁶

Aquest poema va aparèixer publicat dins dels «Cantos populares de José Anselmo Clavé» i en el número 66 de l'«Eco de Euterpe» amb la dedicatòria a *Doña B.****. En el manuscrit conservat a l'Arxiu Nacional de Catalunya, sota el títol, es pot llegir, en canvi, *Dedicada a D^a B. S. de A.* Una de les hipòtesis que explicaria la reducció de la informació en les versions impreses és que aquesta B. S de A. podria referir-se a Isabel —Belisa, si alterem l'ordre sil·làbic— Soler i Bosc, la dona de Clavé. Com va fer notar Josep Maria Poblet, tots els biògrafs del músic i poeta s'havien entretingut a fer conjectures sobre els primers amors del fundador de les societats corals però cap d'ells donava detalls de l'inici de la relació i el casament amb Isabel Soler. Poblet, però, gràcies a una entrevista que va poder fer a un dels besnéts, va poder aclarir que Clavé «*va conèixer una dona que no era lliure, separada però del seu espòs, un ésser abjecte que reunia tots els vicis. El nostre galant desencisat, davant de la muller dissortada i a més, abandonada, li oferí el seu domicili i el seu suport. I junts visqueren uns anys dins el mateix sostre, fins que la mort del marit permeté que poguessin casar-se. La cerimònia fou tan íntima que no hi ha ni esment de la data*». Amb el coneixement d'aquestes dades i amb la troballa de l'original manuscrit es pot creure que el poema s'adreçava a Isabel amb el dolor que comportava el fet de conèixer la seva situació matrimonial. A més, la petició final del protagonista fa molt més sentit si s'interpreta com un prec que pretenia evitar la culpabilització del sentiment amorós, en un moment històric en què les relacions extramatrimonials eren impensables.

També per aquelles dates es devia escriure el sonet *La sonrisa*, en el qual el poeta afirma que «*a mi corazón, tierna Belisa / más grata le es tu angélica sonrisa*»³⁸⁷

³⁸⁶ *Íd.*, vv. 17-24

³⁸⁷ OPCJAC XLV, vv. 13-14.

que no la nit seductora d'abril, una rosa gronxada pel vent o l'harmonia del moviment de les branques dels arbres. I a l'abril de 1850 l'himne *La flor de mayo* recollia novament el protagonisme de Belisa, que era presentada com aquella dona que «embellece el pensil del amor» i que amb els seus «amores etéreos [...] este valle trocara en Edén».³⁸⁸

El 1852 a *Las auras del valle* i el 1859 a *El lenguaje de las flores* es torna a fer referència a Belisa, però és el mes de juny de 1850 quan Clavé va escriure *Un recuerdo a Belisa*. Aquest poema, que es conserva únicament manuscrit a l'ANC, no porta cap subtítol i està signat per Clavé a les Cases consistorials de Barcelona. Tot el poema és un cant al record del moment en què els dos estimats es van jurar amor i, alhora, una mostra d'agraïment per com Belisa va fer oblidar el martiri amorós viscut anteriorment pel poeta:

¡Ángel de amor!..., ¡de fe!..., ¡y de bienandanza!,
tú sola, de aquel día
ocupas sin cesar la mente mía
y alientas de mi pecho la esperanza
de olvidar el martirio
que en su tiempo mi seno desgarrara,
cual al fragante lirio
que el desierto arenal embalsamara;
¡y Eolo embravecido
desgarrara del tallo enaltecido!³⁸⁹

El fet que el poema no es publiqués fa pensar que es tracta d'un document personal que Clavé va reservar per a la intimitat, i si es considera versemblant la hipòtesis que Belisa fos Isabel Bosc Soler no és difícil fer una lectura biogràfica del poema: per les referències a «*aquel felice día*» a la pregària, al jurament, i pel fet d'anomenar a Belisa «*divina esposa mía*» es pot interpretar que s'està recordant el dia del seu casament. Cronològicament és una hipòtesi factible, ja que el segon fill de Clavé i Isabel va néixer el 1852, després que en morís un primer poc després del part:

[...]
Por eso yo te adoro,
Belisa mía, angelical tesoro,
—aunque ausente me miro

³⁸⁸ Vegeu OPCJAC LI, vv. 5-18.

³⁸⁹ OPCJAC LII, vv. 34-43.

de esa divina faz por quien suspiro,—
con ese ardor vehemente, apasionado
que cabe únicamente en corazones
que comprenden de amor las emociones.

Sí, te adoro cual ángel, vida mia,
del cielo descendido
para dar el consuelo apetecido
al corazón en tan felice día.

No lo olvides jamás..., puros, brillantes
del horizonte vasto los confines
¡ni una nube siquiera reflejaban!

Y en aquellos jardines
cual lluvia de diamantes,
del sol los rayos bellos
caían en purísimos destellos!...

Y el Céfito apacible y diligente
que oreaba tu frente candorosa,
hasta el cielo elevó, Belisa hermosa,
la plegaria ferviente
que en tan dulce momento
pronunciaste a la par del juramento.

Recuerda, ¡sí!, aquel día
divina esposa mia;
y recibe un suspiro del que ausente,
jurando idolatrarte eternamente
columbra en lontananza
para entrambos de amor dulce esperanza.

Que yo también recuerdo aquí en la ausencia
que hiciste apetecible mi existencia,
y por eso te adora noche y día
en vigilia y en sueño el alma mia.³⁹⁰

2.5.9. El caràcter autoreferencial en les lletres dels balls corejats

De les obres escrites per Clavé durant els anys cinquanta també destaca la vinculació que s'establia, en molt casos, entre la relació amorosa de la qual es parlava i l'ambientació festiva en la qual s'esdevenia el diàleg. Des de 1850 a *El templo de*

³⁹⁰ *Íd.*, vv. 44-77.

Terpsícore i fins a *¡Al baile!*, escrit el mes de gener de 1853, en les lletres de les peces ballables que interpretava La Fraternidad es poden resseguir tot de referències als mateixos balls, a l'orquestra, als participants d'aquells espectacles, etc. La lletra de moltes d'aquelles obres, per tant, tenien un caire autoreferencial, ja que en els mateixos versos s'esmentava el que succeïa en el moment de cantar-los.

Abans d'endinsar-nos en el comentari d'alguns d'aquests passatges cal aclarir que la seva aparició se cenyeix a un període molt concret que correspon a l'interval de temps que abasta des de les primeres obres corejades per a ball —l'estiu de 1850— fins a les escrites poc abans de la inauguració dels Jardins de la Nimfa del Passeig de Gràcia —el gener de 1853—. Va ser en aquest període de temps que es van programar els tres primers balls corejats que, de manera itinerant, es van celebrar al Teatre Odeón el primer,³⁹¹ al pati del convent de Sant Francesc el segon,³⁹² i a la Font de Jesús el tercer.³⁹³ Així, sembla lògic que entre les lletres d'una de les peces escrites per al primer ball fraternal es doni la benvinguda als participants: l'himne *Irradiación* devia obrir el primer d'aquells balls i és per això que s'anuncia el seu inici a la primera estrofa i que a la tercera ja es fa referència a les noies que omplen la gran sala per gaudir de l'esdeveniment:

Del baile
ya el hora
sonora
vibró,
y en goces
la calma
del alma
trocó.

[...]
Sedientas de goces,
hinchidas de amor,
invaden veloces
el vasto salón;
cual lindos
querubes
que en nubes

³⁹¹ El 8 de novembre de 1851.

³⁹² El 2 de juliol de 1852.

³⁹³ El 28 d'agost de 1852.

de ambar,
el viento
fugace
les place
surcar.³⁹⁴

Les noies són les protagonistes no només d'aquesta peça sinó de la majoria de les obres amoroses de Clavé. De fet, la seva presència era el que garantia l'èxit dels concerts i balls, ja que això assegurava la concurrència de nois i homes que trobaven en aquells espectacles i en aquell entorn, un escenari ideal per a les seves relacions socials. Cal recordar que els homes havien de pagar entrada, a diferència de les dones, que tenien lliure accés als recintes on cantaven els cors. No és estrany, doncs, que es donés la benvinguda de manera especial al públic femení i que aquest fos descrit com un grup de verges gracioses que ocupaven el «*bello Edén*» que era, en definitiva, la sala de ball. El fet de destacar la decència, la bondat i la moralitat —el «*Sumo Bien*»— de les participants obeïa, és clar, a la necessitat de construir un discurs positiu entorn de les actuacions de La Fraternidad per tal d'esvair tot tipus de recels entre els assistents, en primer lloc, i entre la resta de ciutadans i autoritats municipals, després:³⁹⁵

[...]
¡Sed bienvenidas
virgíneas rosas,
hurís donosas
de un bello Edén,
que henchís el alma
de sensaciones
emanaciones
del Sumo Bien!³⁹⁶

En la polka titulada *Las galas del amor*, una vegada més les noies eren qualificades de belles, tendres, gentils, candoroses i educades:

Sed bienhadadas niñas,
de rostro peregrino,
que en un Edén divino

³⁹⁴ OPCJAC LXXV, vv. 1-8 i 21-32.

³⁹⁵ Més endavant es parlarà dels problemes i de la persecució constant, per motius polítics, a què va ser sotmès el projecte de les societats corals, l'empresa dels Camps Elisis i el mateix Josep Anselm Clavé per part de l'ajuntament de la ciutat i del governador civil.

³⁹⁶ *Íd.*, vv. 41-48.

trocáis esta mansión.
Al ver tanta belleza,
ternura y gentileza,
delicias inefables
rebosa el corazón.

Que son vuestros hechizos,
modales y candor
las seductoras galas
que ufano viste amor.³⁹⁷

En altres casos, les lletres convidaven directament a participar del ball, ocasió que no es desaprovava per cantar les lloances dels participants: la bellesa de les noies i la tendresa que els demostraven els joves balladors, com és el cas de *¡Al baile!*:

Niñas bellas,
cual estrellas,
irradiantes de luz y de amor,
más graciosas
que las rosas,
que la brisa de mayo meció.
Ligeras cual hadas
al baile volad,
en brazos llevadas
de apuesto galán;
y allí, entre los giros
del rápido *wals*,
sus tiernos suspiros
revelan su afán.
[...] ³⁹⁸

O fins i tot es feien recomanacions als balladors i balladores, com a *¡Canela de España!*, jota en què s'associava el ball a una manifestació d'amor en la qual, qui no vulgués participar, s'havia de fer a un costat i posar-se a l'ombra. La introducció prèvia al cant del cor és ben clara:

El que de amores no guste,
¡chorré!

³⁹⁷ OPCJAC LXXIV, vv. 1-12.

³⁹⁸ OPCJAC XCIII, vv. 1-14.

de aquí a la sombra se haga,
que para herir corazones,
¡olé!,
ahí va un almacén de gracia.³⁹⁹
[...]

En una de les peces escrites per al primer ball concert, es començava el vals fent referència als primers compassos interpretats per l'orquestra i a l'emoció sentida per un jove galant en ballar amb una «*ninfa gentil*»:

Vibró de la orquesta
fantástico son
y el galán a la danza se apresta
reflejada en la faz su emoción.
Y ledo enlazando
con noble apostura
la esbelta cintura
de ninfa gentil
en un ser confundidos se lanzan
a brillar con ardor juvenil.⁴⁰⁰

La contradansa *La ilusión* és una altra d'aquestes obres en la qual el component autoreferencial és més que evident. De fet, a banda del valor literari que puguin tenir aquestes estrofes de versos octosil·làbics, aquest poema és important tenir-lo en compte per tal de conèixer l'entorn, la sala en la qual s'esdevenia el ball, per saber que una orquestra acompanyava el cor,⁴⁰¹ per apreciar la manera com vestien les assistents i per constatar que aquelles estones «*de delirios y solaz*», a més de permetre el contacte entre nois i noies en un entorn decent, il·luminat i decorat segons els gustos de l'època, contribuïen a oblidar, ni que fos temporalment i gràcies als cants, la pena i les dificultats que alguns dels concurrents i dels coristes segur que patien:

I
Dulce canto melodioso,
de la orquesta al ledo son,
hiere el eco rumoroso

³⁹⁹ OPCJAC LXXXVI, vv. 1-6.

⁴⁰⁰ *El templo de Terpsicore*, OPCJAC LVII, vv. 1-10

⁴⁰¹ Com explica el mateix Clavé a *Las sociedades corales en España* (EM I, 12 (29/03/1863), p. 4, des de 1850:

Todas las funciones de que dejo hecha mención, se verificaron en unión de la numerosa orquestra que dirigía nuestro apreciable amigo D. Joaquín Verdraguer.

del espléndido salón.
Y decuplan los espejos
en su tersa claridad
de las luces los reflejos,
de las niñas la beldad.

II

Cual bandadas de palomas
llegan bellas en tropel,
despidiendo más aromas
que la flor en el vergel.
Deslumbrantes con sus trajes
su belleza y su candor,
blondas, cintas, seda, encajes,
ondulando en su redor.

[...] ⁴⁰²

Entre tots els cants corejats que prenen com a tema central l'amor manifestat en els mateixos salons on La Fraternidad interpretava les obres de Clavé, destaquen la contradansa *Horas de solaz* i el galop *La despedida*. Els poemes escrits per a aquestes composicions corejades, a més de recollir i descriure la qualitat de les relacions que s'esdevenien durant el temps d'esbarjo i de lloar la bellesa i les virtuts de les balladores, incorporen unes referències al món del treball i de les fàbriques fins llavors inexistents en la poesia de Clavé. Així, el més destacable d'aquelles hores de descans i d'esbarjo — de *solaz*, com es diu en el títol— era que regnava la fraternitat i la igualtat entre els assistents, malgrat la diferència social, la seva procedència, i que aquelles hores dedicades al cant i al ball suposaven un plaer i un repòs dignes, ben diferents de les cançons i de l'ambient propi de les tavernes i els espectacles moralment reprovables:

I

¡Oh, cuán bellas son las horas
consagradas al solaz!
Se deslizan seductoras
halagando nuestro afán.
Y entre dulces expansiones
de cariño fraternal
goza el alma las fruiciones
de un supremo bienestar.

⁴⁰² *La ilusión*, OPCJAC XC, vv. 1-15.

[...]

V

Son divinos, seductores,
estos ratos de solaz
en que ostentan los amores
bella enseña de igualdad.
Y las almas se enardecen
blanca mano al enlazar
con la mano que encallecen
las fatigas y el afán.

VI

¡Oh! Gocemos las fruiciones
de un supremo bienestar,
a las dulces expansiones
del cariño fraternal.
Que el que asiste a los talleres
con honrosa asiduidad
puede ufano a los placeres
breves horas consagrar.⁴⁰³

Els galops són un tipus de ball ràpid per a grup i que s'acostumaven a programar al principi dels balls per donar la benvinguda o bé al final, per acomiadar-los.⁴⁰⁴ És lògic, doncs que Clavé compongués un galop titulat *La despedida* que servia com a cloenda d'aquells balls corejats que tot just començaven a popularitzar-se. En aquesta ocasió, la fraternitat i la igualtat entre els assistents cedien el terreny a la reflexió sobre la responsabilitat dels treballadors de fàbriques i tallers i sobre el ràpid pas del temps en moments de gaudi, el qual era metaforitzat amb la imatge d'un veloç vapor. S'ha de pensar que la celebració de concerts matinals feia que molts dels coristes i part del públic, que sobretot eren treballadors, menestrals i petits burgesos, en acabar els concerts i els balls s'encaminaven a les seves feines per complir amb el seu deure laboral. El toc de la campana, que Clavé tornaria a utilitzar en d'altres poemes i que es faria famós gràcies a la polka *La Maquinista*, era l'encarregada de cridar al treball i,

⁴⁰³ *Horas de solaz*, OPCJAC LXVIII, vv. 1-8 i 33-48.

⁴⁰⁴ Segons Felip Pedrell, *Diccionario técnico de la música*, Isidro Torres Oriol, Barcelona 1897, p. 197: Especie de baile húngaro de dos tiempos y de movimiento muy vivo que admite varias parejas, en el cual se hacen diferentes figuras. Sirve, comúnmente, de final a una *quadrille* y, en casos, es el *tutti* de la contradanza.

molt segurament el seu toc s'incorporava com una part més de l'acompanyament instrumental de la peça:⁴⁰⁵

La alegre campiña se baña de perlas,
el alba rosada sus luces difunde;
y el tierno gorjeo del ave difunde
con bronco sonido, vibrante metal.
Campana que aguda convoca al trabajo,
y a cuya responden con cantos gozosos
los hijos del pueblo, pisando afanosos
de inmensos talleres el cálido umbral.

¡Oh, niñas purísimas,
de frentes angélicas!
¡Espléndidos cálices
de esencias magnéticas!

Ya finen las horas de honesto placer
y a nobles tareas nos llama el deber.

[...]

Brilláis como radian en noche de estío,
poblando el espacio, las ígneas estrellas,
y el alma os admira tan puras y bellas,
feliz de esperanzas, ¡preñada de amor!
Mas huyen fugaces las horas divinas
que tregua conceden a lentos pesares,
cual trémulo a veces surcando los mares
se pierde a lo lejos fumoso vapor.⁴⁰⁶

L'èxit posterior que sabem que van tenir aquells primers balls corejats demostra la bona acollida que va tenir la crida a la participació que es feia des de lletres com aquestes de les quals s'ha parlat, i també a l'acceptació de la particularitat que aquells espais i aquell temps d'esbarjo estaves destinats a tot tipus de ciutadans, seguint els pressupòsits republicans de la igualtat i la fraternitat. Segurament, aquell èxit i el rerefons ideològic que es desprenia dels missatges conciliadors entre les diferents classes socials van provocar la desconfiança de l'alcalde de Barcelona en aquells anys i, com a conseqüència la persecució a què va haver de fer front Josep Anselm Clavé des

⁴⁰⁵ A la Federació dels Cors de Clavé encara es conserva la campana que s'utilitzava en la interpretació d'obres com aquesta en què es fa referència a les fàbriques, tallers i vapors.

⁴⁰⁶ *La despedida*, OPCJAC LXVII, vv. 1-14 i 19-26.

que l'estiu de 1853 va instal·lar-se amb La Fraternidad als Jardins de la Nimfa. Aquella desconfiança naixia de la novetat que suposava que una organització no liderada per les classes dominants de la Barcelona del moment —fabricants, industrials, aristòcrates, clergat...— oferís uns espectacles amb tant d'èxit i amb una predicació mai vista fins al moment entre persones de tan diversa procedència.⁴⁰⁷ A la pràctica, això va comportar un seguit d'acusacions i de persecucions indiscriminades: en un primer moment van imposar de canviar els horaris dels concerts, després es va obligar als organitzadors dels balls a pagar la il·luminació del Passeig de Gràcia durant les hores que durava l'espectacle i, finalment, es va pressionar el propietari dels terrenys perquè augmentés el lloguer i el preu desorbitat fes desistir el projecte d'una programació estable.⁴⁰⁸

Segurament per aquest motiu, des del tancament de les actuacions a la Nimfa l'estiu de 1853, va desaparèixer tota referència pública a La Fraternidad. Això no vol dir que el cor deixés d'actuar sinó que, senzillament, va deixar d'aparèixer públicament amb el seu nom per raons purament estratègiques que havien de garantir la seva continuïtat. Des de llavors, totes les referències que es troben a la premsa parlen del cors d'obriers dirigit per Clavé sense fer esment del nom de La Fraternidad —ni tan sols en els programes dels concerts—, que era el que en part incomodava les autoritats. Aquesta operació pretenia combatre les acusacions que vinculaven la societat coral amb la promoció d'immoralitats i amb l'adoctrinament polític obrerista i republicà, i tingué unes conseqüències directes i evidents, també, en el contingut de les lletres escrites des de l'estiu de 1853: van desaparèixer totes les referències autodescriptives als mateixos balls, mai més es va fer esment del caràcter fraternal d'aquests, no va utilitzar-se mai més la imatge dels amants procedents de diferents estrats socials que trobaven en els salons de ball l'entorn ideal per a la manifestació de la seva passió i, és clar, les referències als tallers i les fàbriques van oblidar-se fins passat molt de temps.

⁴⁰⁷ Vegeu Ricard Vinyes, *Música, ball i cant en els moviments socials: El cas Clavé*, «Revista de Catalunya», 37 (gener de 1990).

⁴⁰⁸ Ho explica Mariano Soriano Fuertes a *Memoria sobre las Sociedades Corales en España*, Establecimiento Tipográfico de D. Narciso Ramírez, Barcelona, 1865, p. 37. En el següent passatge Soriano esmenta l'acusació de l'alcalde corregidor de Barcelona, Josep Bertran i Ros :

Cada día en aumento el número de los partidarios de *La Fraternidad*, aumentaba también el de sus enemigos, y sobre todo el de ciertas autoridades que miraron dicha sociedad como política, sin tener otro motivo para ello que la opinión particular del hombre que la dirigía artísticamente, y fue perseguida, vejada y calumniada, y hasta amenazado el dueño de los *Jardines de la Ninfa*, de ser encerrado en una mazmorra por permitir que en sus jardines se hubiese establecido una *cátedra de vagancia!*

¡Hasta dónde conduce el fanatismo!

Esa *cátedra de vagancia*, la formaban los honrados obreros que hoy componen la sociedad coral de *Euterpe*, y el que la dirigía era el aplaudido poeta y músico D. José Anselmo Clavé, modelo de honradez y de laboriosidad.

2.5.10. La importància del paisatge com a escenari de l'acció amorosa

A partir de l'estiu de 1853, coincidint amb el tancament dels Jardins de La Nimfa, la producció poètica i musical de Clavé va disminuir considerablement i no es va recuperar fins al 1854, quan ja s'havia inaugurat —el 20 de novembre de 1853— el nou espai d'actuacions als Camps Elisis. Aquell nou espai requeria una nova programació i per atendre les exigències del públic, que anava augmentant a mesura que es diluïen les crítiques interessades, Clavé va haver de reprendre la feina i va continuar escrivint poemes amorosos que anaven acompanyats d'unes lletres que evitaven les referències als propis balls i que no contenien cap esment a la fraternitat ni a la voluntat regeneradora d'aquell projecte cultural.⁴⁰⁹

L'èxit i la major projecció que havia assolit Josep Anselm Clavé amb la fundació de La Fraternidad responia, en gran mesura, a l'acceptació per part del públic d'un tipus d'obres que havien progressat des d'una concepció romàntica i sentimental de l'expressió individual i íntima de l'amor cap a uns cants, igualment influïts pel romanticisme però que eren el paradigma d'una expressió col·lectiva, escenificada en aquells balls per uns personatges amb els quals els assistents podien identificar-se. És a dir, que en els anys quaranta els protagonistes eren aquells trobadors que descrivien les seves requestes amoroses per mitjà d'una veu poètica en primera persona:

[...]
Cuando en noche silenciosa
a turbar vengo tu sueño,
de mi pasión amorosa
en hablarte tengo empeño...,
mas me escuchas desdeñosa.
¡Que te ofende mi cantar...,
y te agravia mi pasión,
y es en vano el esperar
te conmueva el corazón
de mi mente el delirar!,⁴¹⁰

⁴⁰⁹ També és en aquests anys posteriors al trasllat dels concerts als Camps Elisis que Clavé va escriure una bona colla de poemes de circumstàncies i de contingut polític que, evidentment, no van publicar-se mai i dels quals es parlarà més endavant.

⁴¹⁰ *La ingratitud*, OPCJAC XXXIX, vv. 11-20.

i partir dels cinquanta Clavé va aconseguir interessar el públic amb unes escenes en què els protagonistes els eren més propers i expressaven els seus sentiments en un entorn que no era altre que el mateix espai on se celebraven els balls corejats. Aquelles lletres, cantades pel cor, s'adreçaven als concurrents tot utilitzant els temps verbals en segona persona, de tal manera que el jo poètic s'assimilava als mateixos coristes, que eren els encarregats de descriure les escenes viscudes i els sentiments d'aquells que tenien al davant; unes escenes ubicades en els mateixos salons de balls o en els jardins de l'entorn. Fins i tot en alguns casos s'utilitzava la tercera persona, tot propiciant, encara, una major complicitat amb el públic:

[...]
Triste amante, de la danza
aspirando la ilusión,
vuela en pos de una esperanza
que dé vida al corazón.⁴¹¹
[...]

Com és lògic, doncs, la impossibilitat de referir-se de manera autodescriptiva a les escenes reals que se succeïen en el saló de ball va comportar un nou canvi que no es va produir, com és lògic, de manera sobtada ni radical, sinó progressivament i lenta. Així, atès que les relacions amoroses i l'expressió dels sentiments eren un filó exitós que calia continuar explotant per assegurar l'èxit, Clavé va mantenir aquest tema com a central en moltes de les seves obres escrites des de final de 1853 però amb la particularitat que, en comptes d'ubicar-les en el si d'una funció de ball, les situava enmig d'un paratge natural. Això, com és lògic, va comportar un creixent interès per la descripció de l'entorn i de mica en mica es va anar perfeccionant el que des de feia temps Clavé havia començat a posar en pràctica, en forma de projeccions amoroses entre l'entorn i les joves idealitzades a qui s'adreçava. El poema *A orillas del Llobregat* n'és una mostra:

¡Beldades hechiceras,
del llano adorno y prez!
Venid a las riberas
que el Llobregat fecunda
do el corazón se inunda
de júbilo y placer.

⁴¹¹ *La ilusión*, OPCJAC XC, vv. 25-28.

Arrullan las palomas
sus cándidos amores,
exhalan lindas flores
sus célicos aromas,
y el pez en la corriente
que el cielo azul retrata,
cual ráfaga de plata
se escurre raudamente.

A dar solaz al alma
¡venid niñas!..., ¡llegad!
Que aquí los céfiros
agitan suaves
las ramas fértiles
donde las aves
entonan cánticos,
¡que alegran plácidos
las ricas márgenes
del Llobregat!⁴¹²
[...]

Per primera vegada en l'obra de Clavé, amb aquest vals es feia esment d'un espai físic real, el riu Llobregat, però es desconeix si abans de la seva escriptura l'autor va tenir cap vinculació o si va haver de viatjar a alguna població de la ribera d'aquest riu que li causés una impressió especial. Tampoc sabem si en escriure *La pastorcilla*, un altre precedent de la literatura més radicalment marcada pel tractament i la descripció del natural,⁴¹³ l'experiència de Clavé en excursions com la que s'ha descrit més amunt

⁴¹² OPCJAC LXXXI, vv. 1-24.

⁴¹³ *La pastorcilla*, OPCJAC XCIX, vv. 1-24:

Sobre un lecho de verdura
salpicado de coral
cabe el tronco de una encina,
de una encina secular,
recostada está Corila,
pastorcilla de alba faz,
más hermosa que la aurora,
que la aurora al despuntar.

A las plantas seductoras
de la niña angelical,
junto al perro diligente,
diligente y fiel guardián,
como el ampo de la nieve
blanca oveja ufana va

podria haver exercit cap influència. El cert és que l'aparició de pastors, la ubicació de l'escena a l'entorn d'una font o d'un riu, la significativa presència d'un arbre —un om, un salze, etc.— en el qual refilen els ocells, i el cant protagonitzat per aquests pastorets i pastoretetes es va consolidar en les composicions escrites des de 1854 per ampliar el repertori de La Fraternidad. D'aquesta manera, el que era una novetat a *A orillas del Llobregat*, *La pastorcilla* i *Ester*, es consolidava a *La font del roure*, *Les nines del Ter* o *A Montserrat*.

Cal recordar que en una de les cartes escrites el setembre de 1852 i adreçades des de Vic a la seva dona, després d'haver travessat el camp de Barcelona, el Vallès i part d'Osona, explicava la impressió que li havien causat determinats paisatges naturals. En arribar a la font de Ribatallada, precisament abans de dir, com ja s'ha comentat, que anava «*tomando [...] anotaciones para escribir a su tiempo en verso cuanto de notable haya ocurrido en esta excursión*», descrivia el que anava veient amb els següents termes:

¡Oh! ¡No había visto todavía un sitio tan pintoresco! Situado en el fondo de un valle circundado de altas y escarpadas cumbres, la fuente llamada de Ribatallada ofrece al viajante su raudal de cristalina agua que después de deslizarse su corriente por entre algunos surcos de maíz (blat de moro) besa el tronco de las copadas encinas y altas *albas* que se elevan a sus pies, mecidas sus ramas por un vientrecillo suave, y corre a perderse en el seco arenal del torrente.⁴¹⁴

Com sempre cal mostrar molta prudència a l'hora d'establir relacions directes entre aquestes anotacions i l'obra poètica, però si no es pot establir una correlació segura sí que podem considerar que les composicions esmentades reflecteixen una realitat i un entorn natural que presenta unes similituds amb els paratges que Clavé considerava tan «*pintorescos*». Així, en la primera obra catalana conservada, *La font del roure*, l'espai al qual són convidades d'apropar-se les *nenes* protagonistes és descrit així:

cautivando su sonrisa,
su sonrisa virginal.

Es Celina, la escogida
desde su pristina edad,
del rebaño que apacenta,
que apacenta en rico val,
que a travieso corderillo
con materno y dulce afán
tierna ofrece de sus ubres
de sus ubres el caudal.

⁴¹⁴ Carta de Josep Anselm Clavé a la seva dona Isabel: Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-1, p. 3/7.

Prop la font que, rica, brota
d'entre aquestes penyes dures,
en un món d'il·lusions pures
s'extravia el pensament.
A l'igual, galanes noies
que entre salzes, *olms* i *alzines*
d'eixes aigües cristal·lines
baixa a perdre's el corrent.⁴¹⁵

Més endavant, entre les cases de Can Palau i Can Guixé, troben unes «*niñas pequeñas [que] guardaban unos rebaños de cabras y marranos, las cuales me han conmovido por su ternura y desnudez*». ⁴¹⁶ I en arribar a la plana de Vic escriu la seva visió dels habitants que l'acompanyen en el camí mentre fugen de la tempesta que s'acosta:

La pobre aldeana con su haz de leña a la espalda, el sencillo labrador con la azada en el hombro, el anciano de canos cabellos guiando sus tardos bueyes, el niño cándido con su barretina hasta la cintura y su cesto bajo el brazo guiando el manso rucio sobre el cual cabalga su tierna hermanita envuelta en la capucha, y la galana pastora guiando su rebaño, todos con paso presuroso se retiran a sus miserables cabañas, temiendo los rigores de la cercana tempestad, que lamenta entre las ramas el tierno pajarito temeroso de perder tal vez su sencilla y amorosa compañera. ¡Oh, qué espectáculo! Con cuanto afán intento describirlo en verso habiéndome quedado tan impreso en el alma...⁴¹⁷

Tot plegat és un breu retrat de la gent que van trobar Clavé i els seus companys en aquella excursió. Els trets amb què els caracteritzava en les cartes són els mateixos amb què descriuria els «*pastorets*», les «*ninetes*», els pagesos i les «*zagalas*» que des d'aquell moment van anar apareixent en moltes de les seves composicions corals.

En una altra carta des de Figueres, Clavé explica amb les següents paraules la impressió que li va causar el fort cabal del riu Freser i els peixos que hi nedaven:

Hora salvando un escarpado risco al pie del cual mugiendo el río Fresé, descubrimos en su fondo matizados peces luchando y jugueteando con sus enrojecidas ondas, se presentaba a nuestros ojos un nuevo punto de vista [...] ⁴¹⁸

⁴¹⁵ OPCJAC CVIII, vv. 17-24.

⁴¹⁶ Carta de Josep Anselm Clavé a la seva dona Isabel: Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-1, p. 4/7.

⁴¹⁷ *Íd.*, p. 6/7.

⁴¹⁸ Carta de Josep Anselm Clavé a la seva dona Isabel: Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-2, p. 2/3.

I en la segona part de *Les nines del Ter*, els barbs que es descriuen semblen tenir quelcom de similar al que Clavé deia en la carta:

Viu com llamp, quan fer s'inflama
fa sa via
el ric barb de roja escama
que el Ter cria;
i en tant romp ona *tras* ona,
al vent dóna
cants d'amor pintat aucell;
i ens encisen les ninetes
ab rialletes
de sos llavis de clavell.⁴¹⁹

En definitiva, doncs, es pot afirmar que ja fos per la necessitat imposada de buscar un nou decorat a les escenes amoroses, ja fos per la impressió causada per l'excursió que va fer per l'interior de Catalunya el mes de setembre de 1852, ja fos per la necessitat d'evolucionar cap a una estètica més arrelada a la realitat, o gràcies a les novetats estètiques i temàtiques arribades d'Europa, l'obra poètica de Josep Anselm Clavé va experimentar un canvi, a partir de 1854, que s'acabaria de consolidar en els anys posteriors. És simptomàtic i fins i tot pot semblar paradoxal que l'apropament a un entorn natural inspirat en la realitat comportés una idealització arcàdica d'aquest entorn, però no s'ha d'oblidar que aquesta pràctica va començar a ser habitual en la literatura espanyola i catalana des del moment en què les idees de Friedrich Schiller sobre la poesia sentimental van arribar a la península per mitjà de traduccions franceses. A *Über naive und sentimentalische Dichtung (Sobre poesia ingènua i sentimental)*, escrit el 1795,⁴²⁰ Schiller ja declarava que el poeta sentimental és aquell que «busca la natura», atès que en ella es troba l'harmonia entre la raó i els sentits. Aquell nou enfocament de la dimensió sentimental de l'obra poètica, que deixava enrere el romanticisme medievalitzant i s'apropava cap al romanticisme eclèctic encapçalat pels alemanys i els anglesos, permetia obrir nous camins per a l'explotació del gènere sense caure altra vegada en l'amanerament formal o temàtic i, alhora, trobava una nova manera d'interessar la globalitat del públic, que cada vegada era més nombrós i, com a conseqüència, més heterogeni:

⁴¹⁹ OPCJAC CXI, vv. 37-46.

⁴²⁰ Friedrich Schiller, *Sobre poesia ingènua y poesia sentimental*, edició de Pedro Aullón de Haro, Verbum, Madrid, 1994.

Como este interés por la naturaleza se funda en una idea, sólo puede manifestarse en espíritus que sean sensibles a las ideas, esto es, en espíritus morales. La gran mayoría de los hombres no hacen más que fingirlo, y la difusión de este gusto sentimental en nuestra época que se traduce, particularmente desde la aparición de cierta literatura, en viajes sentimentales, jardines y paseos amanerados, y otras aficiones de ese género, no prueba de ningún modo la difusión de esa forma de sensibilidad. Sin embargo la naturaleza manifestará siempre algo de este efecto aun sobre el más insensible, porque ya basta para ello la propensión hacia lo moral, común a todos los hombres, y porque todos somos impulsados hacia esa meta en la idea, por más alejados que nuestros hechos estén de la sencillez y verdad de la naturaleza.⁴²¹

D'aquesta manera, la idealització de la realitat propera, la conversió d'aquella realitat en una arcàdia, permetia construir escenaris plaents i agradables per a tothom ja que aquests eren «representaciones de nuestra infancia perdida, hacia la cual conservamos eternamente el más entrañable cariño».⁴²²

La recepció de Schiller en l'obra periodística de Josep Anselm Clavé no es pot certificar fins a 1863, quan Josep Güell i Mercader va començar a publicar les primeres traduccions d'aquest poeta i pensador a les pàgines de l'«Eco de Euterpe», però segurament Clavé devia estar assabentat, amb anterioritat a aquesta data, de la circulació de les seves idees sobre la poesia sentimental i el tractament poètic de la natura gràcies a altres traduccions i ressenyes publicades en diversos mitjans.⁴²³ El que probablement era més proper a Clavé era el «Diario de Barcelona», on Joan Mañé i Flaquer ja va publicar, el mes de març de 1854, l'article *La crítica y los críticos. Lo patético (Teoría de Schiller)*.⁴²⁴ Aquell mateix any, el 1854, la poesia de Clavé va experimentar un nou gir cap a la modernització formal i temàtica gràcies, per una banda, a les lectures indirectes de Schiller i a les seves traduccions franceses i castellanques, i per l'altra, probablement, a la recepció de la moda pastoral mitjançant les traduccions de Salomon Gessner —del qual parlarem tot seguit—, de Leopardi o d'André Chenier.⁴²⁵ Són

⁴²¹ *Íd.*, p. 4.

⁴²² *Íd.*, p. 3.

⁴²³ Per ampliar la informació sobre la recepció de Schiller en la literatura catalana vegeu Rosa Cabré Monné, *Notes per a la recepció de Friedrich Schiller en la literatura catalana del segle XIX*, dins Joaquim Molas. *Memòria, escriptura, història*, vol. I, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2003, pp. 235-276.

⁴²⁴ Joan Mañé i Flaquer, *Revista semanal. La crítica y los críticos. Lo patético (Teoría de Schiller)*, «Diario de Barcelona» (19/03/1854), pp. 1999-2002.

⁴²⁵ Vegeu Rosa Cabré Monné, *L'idil·li en el vuit-cents i la seva projecció en Jacint Verdaguer i Apel·les Mestres*, dins E. Miralles, J. Malé i R. Canadell (ed.) *L'idil·li als segles XIX i XX. Literatura, música i arts plàstiques*, Obrador Edèndum, Santa Coloma de Queralt, 2010, pp. 35-94.

diversos els elements que cal tenir en compte per fer-nos la idea de com van ser de transcendents per a la seva obra posterior els canvis que es van succeir en aquell 1854.

En primer lloc, el fet que en aquells anys cinquanta comencés a emmarcar-se l'acció poètica en un entorn natural idealitzat no impedia que s'inclogués, com un poema dins del poema, l'aparició de romanços, cançons populars o llegendes, cantades pels mateixos protagonistes. Encara en castellà, el desembre de 1853, *Ester* ofereix una mostra incipient d'aquest tractament de la poesia pastoral: el pastor Delio, i Ester, l'enamorada que el rebutja en primera instància, canten per separat, el primer la tristesa i ella el sentiment de culpabilitat pel menyspreu mostrat envers l'enamorat:

Sus reses apacenta
de una colina al pié,
zagal el más apuesto
que el valle vio nacer;
es Delio, que entre breñas
tañendo su rabel,
así sus cuitas fia
del Erus a merced:

— «Cabe el arroyo
sentada hallé
a mi pastora,
la bella Ester;
y sonroseando
su blanca tez
la dijo amores
mi labio fiel.

[...]

En tanto dulcemente
las nubes vuela a hender
la cántiga que el joven
modula en su rabel;
sentada al pie de un olmo
la seductora Ester
lamenta así sus penas
con dulce languidez:

— «Junto a mi Delio
feliz pasé
los bellos días
de mi niñez.

Edad dichosa
que el tiempo cruel
hizo harto en breve
desparecer».
[...]⁴²⁶

El final feliç d'aquesta polka, en la qual els protagonistes acaben reconciliant-se i confessant-se el seu amor, com no podria ser d'altra manera segons els paràmetres exposats més amunt, es repeteix en la cançó que entonen les protagonistes de *Les nines del Ter*.⁴²⁷ En aquests «*rigodons pastorils catalans a coros*», les «*nines*» que descansen «*sobre la molsa / salpicada / dels brillants que envia, dolça, / la rosada*» són convidades a cantar una cançó protagonitzada pels amants Elmir i Àurea —una pastora—, i un cavaller que pretén el favor amorós d'aquesta:

Cantem, nines del Ter,
al so de la dolçaina;
cantem, nines del Ter,
l'amor d'un cor fidel:
—«Talla el vent fer, cavall blanc de bravura,
quan son impuls, braç de ferro domant,
para'l d'un cop i Àurea veu amb ternura
ric cavaller a sos peus sospirant.
I a l'ansia ab què ell intenta
pintar la flama ardenta
que bull dintre son cor,
contesta la pastora:
—“D'Elmir só, i mai perjura,
aspiro a altra ventura
que a unir del dos la sort”».⁴²⁸

Aquests exemples de cants pastorals inserits dins de poemes més extensos poden ser considerats els precedents dels idil·lis que Clavé desenvoluparia amb posterioritat a la fundació de la societat coral Euterpe en obres com *La nina dels ulls blaus*, *Lo pom de flors*, *La toia de la núvia* o *De bon matí*. La diferència, però, és que en aquestes darreres els pastors ja no formen part de la història cantada pels protagonistes, sinó que són els

⁴²⁶ OPCJAC CIII, vv. 1-16 i 29-44.

⁴²⁷ Aquest cor està dedicat a Jaume Moragas «*com una dèbil mostra de l'amistat que li professa l'autor*». L'única referència que s'ha trobat d'aquest amic de Clavé es troba en el Reglament de la societat coral La Fraternidad, on consta com a segon signant (Fons Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-362).

⁴²⁸ OPCJAC CXI, vv. 57-71

protagonistes mateixos. D'aquesta manera, Josep Anselm Clavé feia disminuir el grau de ficcionalitat i s'aconseguia que aquells pastors i pastores, tal com demanava Salomon Gessner a *Idylles et poèmes champêtres* fossin tractats com personatges reals. El traductor al francès de l'obra alemanya de Gessner explicava en el pròleg la importància d'això mateix que Clavé, segurament emmirallant-s'hi també va aconseguir amb el temps, és a dir, deixar de tractar els pastors com a personatges ficticis, protagonistes d'una història dins del poema, i passar a considerar-los com a referents reals:

Mr. Gessner est peut-être le premier qui ait donné au genre pastoral toute l'étendue dont il est susceptible, & qui ait peint ses bergers comme des hommes, sujets à tous les besoins & à toutes les affections de l'humanité.⁴²⁹

En segon lloc, i encara fent referència a *Les nines del Ter*, la cançó d'Elmir i Àurea introdueix per primera vegada dins del poema una reflexió sobre la importància i el contrast entre els «*rústics pobles*» i els «*palaus de marbre*»:

La santa pau s'alberga
en nostres rústics pobles:
envegen fins los nobles
nostres senzills costums;
que en sos palaus de marbre
jamai prou ditxa alcancen
com en poblats mai llancen
les flors tan grats perfums.⁴³⁰

La pau i la felicitats assolits en els pobles no es pot igualar, i això és el que permet entendre que els joves protagonistes d'aquell mateix poema cerquin un «*llogarrot, / que un temps fou palau de guerra, / i ara és sols un enderroc*». Les reminiscències romàntiques són prou evidents i el ressò de les idees de Heine també, ja que era en aquell entorn natural descrit de manera arcàdica on es començaven a trobar les històries portadores de l'essència del poble i del seu esperit. Fins i tot poden llegir-se en aquest sentit uns versos anteriors del mateix poema —molt elogiats, per cert, per la tradició crítica— en els quals es lloa l'honradesa i la vida senzilla en contraposició a l'enveja i els plaers mundans que, com el joc, pervertien la classe treballadora:

Sos plaers guardi el que en viles

⁴²⁹ M. Huber, *Advertisement du traducteur*, dins Salomon Gessner, *Idylles et poèmes champêtres*, Jean-Marie Bruyset Imprimeur, Lyon, 1762, p. ix.

⁴³⁰ *Íd.*, vv. 136-143.

malbarata
per festins i jocs ses piles
d'or i plata.
Que el que en palla, honrat, reposa,
tranquil *gosa*
l'escàs fruit d'afanys constants,
sens que envegi en sa pobresa
més grandesa
que l'amor dels seus semblants.⁴³¹

No és estrany, doncs, que en el poema *A Montserrat*⁴³² es descrigui el romiatge que transcorre enmig d'una natura quasi perfecta fins al monestir benedictí, la «*Tebaida catalana*». Si es té en compte que la Mare de Déu de Montserrat no va ser proclamada patrona de Catalunya per part de Lleó XIII fins al 1881, el fet que Clavé ja l'anomenés d'aquesta manera quasi dues dècades abans implica que, al marge d'oficialitats, es pretenia recollir el sentiment i l'esperit del poble, el qual tenia en la moreneta, ja en aquells moments, un referent espiritual:

Pujeu ab nosaltres,
ninetes *hermoses*,
les costes famoses
del bell Montserrat;
veurem entre penyes
l'excelsa Madona,
veurem la patrona
dels bons catalans.⁴³³

I en tercer lloc, alguns poemes escrits a partir de 1854, fan evident que l'evolució formal i temàtica de la qual ja s'ha parlat va arrodonir-se amb l'ús de la llengua catalana com a vehicle poètic. Apel·les Metres, en un altre dels seus treballs sobre Clavé inclòs a *Volves naturals* diu que amb *La font del roure* i *Les nines del Ter* «l'enamorat de la Naturalesa [...] la canta com la veu i com la sent»,⁴³⁴ a diferència del

⁴³¹ *Íd.*, vv. 47-56.

⁴³² Tot i que sempre s'ha considerat *La font del roure* com la primera obra escrita en català per Josep Anselm Clavé, les dades extretes del catàleg publicat en el número 26 de la «Gaceta universal de agricultura, industria, artes, avisos y noticias» semblen demostrar que va existir un poema titulat *Les costes del Montserrat* que molt probablement era una primera redacció del cor posterior *A Montserrat*. Observeu que en aquest cor es fa referència explícita a les «costes famoses / del bell Montserrat».

⁴³³ OPCJAC CXXV, vv. 17-24.

⁴³⁴ Apel·les Metres, «Clavé», dins *Volves naturals*, La Renaixença, Barcelona, 1926, p. 25.

que succeeix en les obres castellanques posteriors. Fixem-nos, doncs, que el tractament del tema amorós va evolucionar i va integrar en el si de les mateixes composicions amoroses la descripció dels referents naturals que, a més, des d'aquell moment, van començar a ser cantats en català. *Mutatis mutandis* és el procés que també acabaria experimentant l'obra de Ruiz Aguilera uns anys més tard, ja que en l'*Arcadia moderna* va mostrar el convenciment d'optar per la «*poesía de la Naturaleza*»,⁴³⁵ tot i que en el seu cas s'evidenciava una clara voluntat satírica entorn del gènere bucòlic, cosa que no va succeir en l'obra de Clavé.

L'evolució lògica de la influència d'aquells *cantares* en l'obra de Clavé sembla que, més aviat, va ser paral·lela al que va succeir en la trajectòria poètica de Ramon de Campoamor, per al qual els *cantares* van suposar un primer pas per començar a abandonar el romanticisme més estricte. Pel que fa a la llengua poètica, tal com recorda D. L. Shaw en parlar de Campoamor:

Tanto él como Palacio rechazaron la idea de que «la poesía debe tener un dialecto artificial dentro del idioma natural» y sostenían que «la poesía brota de nuestro lenguaje tan espontánea y natural que... no es un vano artificio retórico».⁴³⁶

I això és justament també el que Clavé semblava haver descobert a mitjan dècada dels cinquanta quan va començar a escriure en català: la necessitat d'abandonar l'artificiositat i optar per la naturalitat d'una llengua espontània i fresca. Aquesta decisió, és clar, suposava substituir la llengua castellana per la catalana i, com a conseqüència lògica, canviar els paisatges, els protagonistes i els temes per altres de més propers. D'aquí que l'ús del català a *La font del roure*, *Les nines del Ter* i *A Montserrat* anés acompanyat d'un tractament més realista de la natura, per una desaparició progressiva de personatges amb noms classicitzants provinents encara de la literatura espanyola setcentista, i per l'aparició d'escenes populars vinculades al territori, com podien ser una fontada o un romiatge. No és estrany, doncs, que en el moment en què Clavé va fer aquest pas definitiu cap a uns referents naturals, i també culturals, més catalans, els poemes comencessin a parlar d'elements propis de la tradició musical popular de Catalunya. A *La font del roure*, per primera vegada, es fa esment de la dolçaina, la tenora, el so de la sardana, les gralles, el tamborino i el flabiol.

⁴³⁵ Ventura Ruiz Aguilera, *La arcadia moderna: colección de églogas e idilios realistas y de epigramas*, Imprenta de Rojas y Compañía, Madrid, 1867.

⁴³⁶ D. L. Shaw, «Campoamor», dins de *Historia de la literatura española*, vol V, Ariel, Barcelona, 1983., p. 112.

En definitiva, doncs, la lectura de les obres de Josep Anselm Clavé d'aquells primers anys cinquanta permet apreciar de quina manera el tractament del paisatge va ser important en la modernització i en la consolidació de la cançó amorosa. Així, des d'un paisatge quasi absent i no descrit es va passar a una idealització arcàdica de l'entorn natural que acabaria, amb els anys, esdevenint el marc realista de les escenes descrites i cantades per Clavé.⁴³⁷

2.5.11. La poesia de contingut polític

L'activitat pública de Josep Anselm Clavé, durant els anys cinquanta, va centrar-se en l'àmbit de les societats corals i va mantenir en el terreny privat altres facetes com la política. Molt especialment després de la persecució que va patir La Fraternidad per part de l'Ajuntament de Barcelona, des de final de 1853 es va procurar ocultar el nom de la societat coral per evitar més problemes i, com ja s'ha dit, la seva activitat pública va disminuir considerablement durant un temps. No obstant això, l'activitat musical i l'escriptura de poesia per part de Clavé va ser intensa durant aquells anys, i la major part de les obres escrites entre el 1850 i el 1857 es van fer públiques en els balls organitzats primer en espais ocasionals de Barcelona, després als Jardins de la Nimfa i finalment als Camps Elisis, i amb posterioritat es van recollir la majoria de les lletres dins dels quaderns de les *Flores de estío*.

La recerca duta a terme a l'entorn de l'obra escrita per Josep Anselm Clavé en aquests anys ha permès recuperar fins a set poemes i cançons amb referències polítiques explícites que, amb una sola excepció, van restar inèdits, segurament, per voluntat pròpia del seu mateix autor. Aquests poemes, els títols dels quals són *A la memoria de Don Francisco de Paula Cuello*, *Un màrtir del pueblo*, *Abajo los ladrones*, *La revolución*, *Alerta*, *El provenir* i *El proscripto*, s'han conservat només parcialment, però tots ells devien contenir proclames polítiques a favor de la democràcia i la república, i la lloança d'alguns dels republicans catalans amics de Clavé que havien estat perseguits i fins assassinats en aquells anys. S'ha pogut documentar l'existència d'aquests poemes escrits entre 1851 i 1856 i s'ha recuperat la lletra de tres d'ells.

⁴³⁷ Cal no oblidar que aquest procés de transformació que aquí s'apunta es va anar produint de manera gradual i que durant força temps van conuiu les lletres de composicions que s'acaben de comentar amb d'altres que encara responien a un tractament de les relacions amoroses, de la natura i, també de la llengua més pròpies de la dècada anterior que no pas de l'obra que es produiria a final dels cinquanta i durant els anys seixanta. En són un exemple, entre d'altres, *El columpio*, *La flor del valle* o *El primer amor*.

Els dos primers tenen com a protagonista la proclama de la llibertat i el record de Francesc de Paula Cuello, l'amic demòcrata i republicà de Clavé que va ser assassinat la nit de Sant Joan de l'any 1851 al carrer de les Basses de Sant Pere de Barcelona. Aquell jove pensador i periodista —que havia estat director del periòdic «El Republicano»— nascut el mateix any que Clavé, havia mostrat des de ben aviat les seves grans capacitats intel·lectuals i les va posar al servei dels ideals republicans que, emmirallant-se en la revolució francesa, es difonien en la clandestinitat atesa la persecució a què eren sotmeses aquelles idees democratitzadores per part del govern conservador establert des de 1844. Ceferí Tresserra, un altre dels amics íntims de Clavé, polític, escriptor i col·laborador de l'«Eco de Euterpe» i «El Metrónomo», va escriure una biografia de Cuello en la qual es donaven detalls de l'assassinat, s'aportava tota la informació recollida en el procediment judicial posterior a la seva mort i s'apuntava directament la policia dirigida per Ramon Serra i Monclús com la responsable del crim. Cal tenir en compte que des del mes de desembre de 1842⁴³⁸ Barcelona estava en estat de setge i que, amb la finalitat de combatre les organitzacions de caire revolucionari o, simplement, liberal i demòcrata que anaven sorgint a Barcelona, el 1848 es va crear per ordre de l'inspector Monclús l'anomenada Ronda d'en Tarrés, de la qual Tresserra afirmava el següent, en el seu llibre *D. Francisco de P. Cuello*:

Dividida en sección pública y en sección secreta, con intervención directa en lo político, sin respeto a fuero ni calidad, con carta blanca en sus bolsillos que la constituía juez y árbitra á la vez, dueña del corazón de las más *afamadas* Mesalinas, extraídos del presidio algunos de sus componentes, tachados de perversa conducta los mas; se les suponía, con razón ó sin ella, el alma de todas las calamidades de entonces y un poder absoluto é inquisitorial amenazando de continuo el hogar doméstico y la seguridad del individuo...⁴³⁹

Ceferí Tresserra, autor d'aquest llibre publicat el 1859, va ser detingut i empresonat per les acusacions —totalment fonamentades i demostrades— que es llançaven contra la Ronda d'en Tarrés, que va preparar l'assassinat, va executar-lo i va

⁴³⁸ Antonio Van Halen, comte de Peracamps i capità de l'exèrcit, després d'haver estat bombardejada Barcelona per ordre de Baldomero Espartero, va dictar un ban amb les mesures de càstig contra la ciutat. Es va dissoldre la milícia nacional, es va obligar a lliurar tot tipus d'armes a l'autoritat i es va imposar l'estat d'excepció sense preveure'n cap final:

Art.1º. Declarada la plaza de Barcelona en estado escepcional desde que se hizo el primer disparo contra las tropas del valiente, leal, y benemérito ejército; continuará el estado de sitio todo el tiempo que lo exijan las circunstancias.

«Diario de Barcelona» (06/12/1842), pp. 4521-4522.

⁴³⁹ Ceferino Tresserra, *D. Francisco de P. Cuello, publicado en la Colección de crímenes célebres españoles*, Imp. de Luís Tasso, Barcelona, 1859, p. 5.

tergiversar tota mena d'informació que la podria haver inculpat. El llibre explicava com Cuello, després d'haver estat advertit per la mateixa força de l'ordre i d'haver-se negat a acceptar la protecció que els seus companys del clandestí Partit Demòcrata li volien proporcionar, va ser ferit mortalment a ganivetades la nit del 23 de juny de 1851. La popularitat de Cuello entre la classe obrera i entre els intel·lectuals liberals s'havia anat forjant gràcies a les seves lluites, des del terreny polític i periodístic, per les quals, com el seus amics Clavé i Terrades, va ser empresonat en diverses ocasions i va ser deportat fins en tres vegades —al poble de Piera, a l'Urgell, a Eivissa i al Marroc—. L'any 1850 era secretari del comitè del Partit Democràtic en el qual estaven representades les quatre províncies catalanes, i la seva funció, com explica Tresserra en la biografia esmentada, se centrava en aquelles dates a promoure l'expansió del partit arreu de l'estat i, per tant, a posar en pràctica una estratègia de propaganda més que important. Ja fos per evitar que s'estengués la xarxa de partidaris del partit demòcrata i republicà, ja fos per desmoralitzar i advertir els seguidors d'aquells ideals, Cuello va ser assassinat malgrat que gaudís entre el poble barceloní d'una fama que va convertir el seu enterrament en una manifestació pública, sempre continguda, del suport a la causa republicana. Tant és així que el capità general de Catalunya, Ramon La Rocha, va fer introduir el fèretre en el cotxe mortuori per evitar que la gent aplegada en finestres i balcons continués llançant flors damunt del mort en senyal de dol i, alhora, de suport al seu projecte:

Cerraba el acompañamiento un séquito general de ciudadanos y habitantes de los pueblos de la provincia, convidados al efecto, todos sin hachas. En este acompañamiento puede decirse que iba la ciudad entera que no se hallaba en las tiendas, balcones y terrados del tránsito.

El cortejo recorrió la carrera siguiente:

Calle de la Unión, Rambla, calle de Fernando, plaza de la Constitución, calle Jaime I, plaza del Ángel, Platería, plaza de Santa María, Espadería, plaza de Palacio, puerta del Mar y camino del cementerio.

De los balcones y terrados del tránsito se arrojaron algunas coronas y flores sobre el cadáver.

[*En nota*] Al pasar la comitiva por delante de la iglesia parroquial de Santiago, sita en la calle de Fernando, se presentó un ayudante del Sr. Capitán general del Principado D. Ramón Larrocha, con orden de introducir el cadáver en el coche mortuorio. Los que lo llevaban en sus brazos obedecieron sin réplica alguna, pero con todo el sentimiento que inspira tener que obedecer, por ciertos respetos, á órdenes que se hallan fuera de la ley.⁴⁴⁰

⁴⁴⁰ *Íd.*, p. 51-52

L'impacte social que va causar la mort d'un ciutadà tan il·lustre com Francesc de Paula Cuello a la Barcelona del moment és indicatiu del seguiment i l'acceptació de les idees i del projecte que aglutinava republicans, demòcrates, federalistes i progressistes avançats, entre els quals es comptava Josep Anselm Clavé. La crònica d'aquell enterrament, que Tresserra va recollir en el capítol XI del llibre citat, conté informació valuosa per conèixer la magnitud de la concentració de gent entorn del cementiri de l'Est —també anomenat cementiri vell o, posteriorment, del Poble Nou— i alhora aporta la lletra d'un dels poemes escrits per Clavé amb motiu d'aquell fet. El cronista explica que la gentada no cabia dins el cementiri i que mentre se succeïen els parlaments dels amics i les lectures de textos de comiat, patrulles dels mossos d'esquadra i de cavalleria controlaven tot el que passava des de la part posterior del cementiri:

Cerca las dos de la tarde toda aquella comitiva llegó á las puertas del cementerio. Las avenidas estaban ya tomadas por un gentío inmenso, no habiendo sido posible penetrar en el interior de aquella fúnebre mansión, sin embargo de su vasta capacidad. A unos quince pasos escasos de sus umbrales estaba colocada una mesa rigurosamente enlutada sobre la cual se puso el ataúd, y abierto, para que los concurrentes pudiesen ver las facciones del desventurado, varios individuos leyeron con sentida voz y derramando lágrimas, algunas composiciones en verso.

D. Abdón Terradas, de pie sobre una silla, leyó la siguiente de D. José Anselmo Clavé:

¡No existe!...¡Miradle! Ya abrieron la fosa
del mártir del pueblo de excelsa virtud.

[...] ⁴⁴¹

Aquest poema s'ha recollit dins de l'edició de l'obra de Clavé amb el títol *Un màrtir del pueblo*, i només s'ha conservat en el llibre de Ceferí Tresserra i en el manuscrit de *Cantos y coros populares de José Anselmo Clavé*, el qual, segurament, va copiar el text d'aquella mateixa publicació de 1859.

El poema, escrit en deu quartets de versos dodecasíl·labs cesurats a la sisena, tot i no haver estat escrits per a ser cantats contenen una marcada musicalitat produïda per un ritme dactílic que es manté invariable al llarg dels quaranta versos que, com no podia ser d'altra manera si es volia garantir el ritme i la musicalitat, rimaven de manera consonant entre parells i entre imparells. *Un màrtir del pueblo*, alhora que recull el plany i la tristesa dels amics i de la família de Cuello, el «demòcrata ilustre de insigne valor», és una crítica a la «raza cobarde» i a «los necios cegados de un falso oropel»

⁴⁴¹ *Íd.*, p. 55.

que el van assassinar injustament. De fet, les set primeres estrofes es refereixen a la conspiració, l'assassinat i la mort de Cuello, i en elles es condemna durament la baixesa d'aquell crim, en el qual no es va donar al difunt ni la possibilitat de defensar-se:

Osar, cara a cara, debierais villanos,
con armas iguales, si hubierais honor,
y entonces probarais, de nuestros hermanos,
en justa defensa, su noble valor.⁴⁴²

En cap moment de la crònica publicada per Tresserra es parla de cap celebració religiosa, per la qual cosa s'ha d'entendre que aquesta no va existir atesa la desconfiança que generava la institució eclesiàstica entre els militants demòcrates. Això, no obstant, no impedia que el mateix Clavé implorés Déu per tal que fes justícia i que vengés la mort de Francesc de Paula Cuello:

¡Dejad...!, que algún día, de Dios la justicia
castigo tremendo severa os dará;
y entonces de Cuello la sangre patricia
vengada, ¡sí, viles!, vengada será...⁴⁴³

No és fins a les tres darreres estrofes que es fa referència directa a l'amic mort i als familiars i amics que l'havien conegut i estimat. A aquests és qui Clavé adreça la demanda de seguir l'exemple i les virtuts d'aquell màrtir i defensor de la humanitat:

Honrad su memoria siguiendo su ejemplo:
sus raras virtudes con fe practicad;
que luce su nombre ya inscrito en el templo
de los defensores de la humanidad.⁴⁴⁴

El fet que aquest poema es llegís el dia de l'enterrament de Cuello fa pensar que va ser escrit amb rapidesa, poc abans del dia 6 de juliol, per de condemnar públicament els fets esdevinguts i, alhora, per encoratjar els assistents al comiat a seguir el seu compromís i la seva lluita per la democràcia. Tot i que no es tenen les dates exactes de la seva escriptura, tot sembla indicar que *Un màrtir del pueblo* va ser escrit simultàniament a *A la memoria de Don Francisco de Paula Cuello*, en el qual també es fa referència al cos inert del difunt, abans de ser enterrat:

⁴⁴² OPCJAC LXXI, vv. 16-20.

⁴⁴³ *Íd.*, vv. 25-28.

⁴⁴⁴ *Íd.*, vv. 37-40.

XXV

¡Que pronto arrebatado a los ojos
tus restos nos serán! El cielo quiera
que en día de triunfo tus despojos
alumbre el sol desde la ardiente esfera.
¡Que la ciudad que ha visto tu agonía
te vea en aquel día!
¡Oh! Es largo de los pueblos el tormento...
Al pie de tu glorioso monumento
no entonamos aun del libre el canto...
Mas podemos llorar, si es libre el llanto.⁴⁴⁵

Sembla del tot lògic que aquest segon poema no fos publicat enlloc, ni tan sols a l'«Eco de Euterpe» o «El Metrónomo», ja que a diferència del poema anterior les reclamacions ja no se cenyien només al terreny de la justícia o a la crítica d'un acte criminal sinó que al llarg del poema s'exposaven de manera clara i oberta els ideals democràtics, fonamentats en les aspiracions populars. No cal dir que la manifestació pública d'aquells ideals, en un moment que Clavé intentava ocultar fins i tot el nom de la Societat Coral La Fraternidad per la persecució que patia, li hauria comportat nous disgustos i molt problemes amb les autoritats, cosa que va evitar autocensurant la seva publicació.

El poema està format per trenta-dues estrofes de deu síl·labes, que de fet són estances que combinen els versos hendecasil·labs amb un heptasil·lab a la sisena, amb rima consonant que segueix homogèniament el patró ABABCcDDEE. El to que Clavé utilitza en aquest poema és força més elevat que el que trobem en aquells que estaven destinats a ser cantats per les societats corals o els de caire amorós i íntim que tampoc van arribar a publicar-se. Sembla, doncs, que la diversitat de registres, al marge del resultat final i de la incidència pública, és evident en l'obra de Clavé i ve determinada clarament pel contingut de les obres. Així, la utilització de formes mètriques i estròfiques més elaborades era directament proporcional a les referències a fets polítics reals i a la lloança dels ideals democràtics i republicans. Com a conseqüència del tractament d'elements de caire polític i social, els poemes amb aquests continguts són els que van tenir una difusió pública menor o fins i tot nul·la, com és en el cas de *A la*

⁴⁴⁵ OPCJAC LXXII, vv. 243-252.

memoria de Don Francisco de Paula Cuello, que mai va veure la llum i que tan sols s'ha conservat manuscrit a l'Arxiu Nacional de Catalunya.

El poema dedicat a la memòria de Cuello pot ser considerat, de fet, una oda i, alhora, un cant al lliurepensament ja que combina el record a l'amic mort, la seva lloança i la descripció dels esdeveniments previs a l'assassinat, amb l'exposició dels ideals polítics defensats per Clavé i pel partit dels republicans demòcrates al qual pertanyia. De fet, es pot afirmar que és un dels poemes —si no el que més— en el qual s'exposen de manera més clara i extensa els ideals revolucionaris de la igualtat, la fraternitat i, sobretot, de la llibertat, la justícia, la regeneració política i social i l'esperança. No és estrany, doncs que Clavé escrigués un poema alternatiu a aquest —*Un màrtir del pueblo*— per a ser llegit en públic, ja que *A la memòria de Don Francisco de Paula Cuello* no hauria estat entès per bona part de la població que va assistir a l'enterrament —per les referències històriques, per les citacions d'altres revolucions esdevingudes a Europa i per les reflexions ideològiques—, i segurament Clavé hauria estat empresonat com havia succeït en el passat i com tornaria a succeir, per les autoritats polítiques o militars que encapçalaven el govern conservador d'aquells anys. Per la seva rellevància, doncs, cal parar una atenció especial a poemes com aquest, en el qual no només es recullen dades sobre fets concrets succeïts a un amic, sinó que s'hi condensen de primera mà els ideals democràtics perseguits per Clavé. La troballa de manuscrits com el d'aquest poema o les cartes personals enviades a la família⁴⁴⁶ permeten basar-se en fonts primàries per analitzar i certificar el que en la majoria d'estudis expliquen a partir dels comentaris fets en les biografies publicades amb posterioritat a la mort de Clavé: l'activitat política i partidista sempre va estar separada de l'activitat coral, però és innegable que la implicació política de Clavé va ser intensa al llarg de la seva vida i mai hi va renunciar. I mai va fer-se incompatible el fet de reclamar fraternitat entre les classes que conformaven la societat barcelonina de l'època, per mitjans d'apropament i de convivència regits per la cordialitat, amb les aspiracions ideològiques de fons, combatents i radicals, que aspiraven a un canvi en l'ordre polític en el qual el poble i el seu benestar —tot el poble, entès de manera integradora i no pas excloent— estava al centre de l'organització social i política.

A la memòria de Don Francisco de Paula Cuello està conformat per cinc parts amb contingut temàtic divers: de l'estrofa I a la V, de VI a XVIII, de XIX a XXIII, de

⁴⁴⁶ Especialment les cartes escrites l'any 1854, després dels fets revolucionaris esdevinguts a Barcelona com a conseqüència de l'alçament d'Odonell.

XIV a XXVII i de XXVIII a XXXII. En la primera part es fa referència concreta a la mort de Cuello i s'hi donen els arguments que ajuden a interpretar-la com una imposició del silenci i com un atemptat a la justícia i la llibertat de pensament, valors tots ells encarnats per l'amic assassinat:

I

La dulce voz de la amistad doliente
ceda al furor que el corazón levanta,
impune la maldad irgue la frente,
hollada espera la justicia santa.
Pueblos, no hay paz: las leyes que os dictaron
aleves se tornaron;
monstruos de corrupción y de malicia
al vil puñal vendieron su justicia.
Pueblos no hay paz: que la turbó nefanda
la ley del fuerte que el silencio os manda.

II

Cuello murió. La tumba que le abriga
es al tirano monumento odioso.
No hay una honrada voz que no maldiga
la pérfida crueldad del poderoso
— «¡Ah! ¡Cobarde y cruel!», la voz murmura
del pueblo en su amargura.
¿No veis al asesino estremecerse
y entre la turba indigna guarecerse
escondiendo la frente avergonzada
por la mano del pueblo señalada?⁴⁴⁷

A partir de l'estrofa VI, del plany per la mort de l'amic i la reclamació de justícia, es condueix el discurs cap a una reflexió més ideològica en la qual es van resseguint els fonaments d'un món nou que, malgrat tot, s'anhela de manera esperançada. És en aquestes estances on Clavé va desgranant els valors imprescindibles per al «*porvenir del mundo*» que imaginaven els demòcrates, uns valors que arrenen tant en l'ànima com en el pensament. Quan arrenen en l'ànima, segurament motivat pels orígens cabetians del poeta, aquests valors condueixen a la plenitud divina, a aquest

⁴⁴⁷ *Íd.*, vv. 1-20.

món on ja regna la igualtat i la fraternitat. I quan penetren el pensament de la humanitat i el fan lliure, aquest esdevé llum que il·lumina les tenebres de l'opressió:

VII

Y es la región de la justicia bella,
el claro sol de libertad la alumbra;
pura como aquel sol rayos destella
el alma ardiente que hasta Dios se encumbra.
Entre flores de paz y al blando arrullo
de noble y santo orgullo
allí del hombre el corazón reposa,
allí respira el alma victoriosa.
¡Todos fuertes allí, todos hermanos,
todos allí del mundo soberanos!
[...]

IX

¿Quién entre los potentes irritados
espíritu del mundo te contiene?
¿Quien rindió tantos pechos denodados?
Vivo raudal el pensamiento viene
todo el mundo a llenar; el mundo piensa:
¡Oh, luz del hombre inmensa,
yo te amo, sí, tu resplandor saludo!
¿Quién oprimirte en las tinieblas pudo?
De tu prisión un día rebosaste
alzado de la hoguera la ofuscaste.⁴⁴⁸

El lliurepensament, de fet, acaba esdevenint central en aquesta part del poema, i se l'acaba associant novament amb la llum divina que il·lumina la humanitat i que acaba conduint a Déu. Un Déu que encarna els ideals republicans ja que les seves lleis de justícia són acceptades per davant d'aquelles que imposaven els reis. Aquest plantejament del lliurepensament, que feia confluïr el pensament utòpic d'origen socialista amb els ideals evangèlics prenen cos, en el poema escrit per Clavé, en la figura d'un home que tant condensa les característiques, els ideals i les vivències viscudes per Cuello com pel mateix Jesús —«*vencido y coronado de dolores*»— i que «*confundiendo al mortal de altivo nombre / triunfante iluminó la faz del hombre*»:

X

⁴⁴⁸ *Íd.*, vv. 61-70 i 81-90.

Tú corríste veloz, de gente en gente,
a todos murmurando «despertaos»,
y de ti lleno el corazón valiente
unos a otros dijeron «levantaos,
único rey fue Dios, que no hubo reyes».
Sus soberanas leyes
cayeron ante ti con su verdugo
y Dios en la victoria se complugo,
los ángeles del hombre sonrieron,
con grande son los cielos aplaudieron.

XI

Cuan grande fue aquel día cuando, brava,
la imprenta imagen de la muerte misma
dijo a la raza humana «mira, esclava,
mira quién es el hombre que te abisma».
Un hombre, nada más, la espada rompe
del vil que te corrompe,
y la eléctrica llama serpeando,
a millares los pechos abrasando,
confundiendo al mortal de altivo nombre,
triumfante iluminó la faz del hombre.

XII

¡Oh, pensamiento humano, luz divina,
estrella de las sombras restaurada!
¿Quién no te adora? El corazón se inclina
ante el trono do estás, reina adorada.
Porque sublime el corazón me siento
por ti, mi pensamiento;
porque me irrita la opresión villana;
porque el alma por ti es mi soberana.
Hijo de Dios, solo a mi Dios aspiro,
no en el rostro de un rey, en Dios me miro.⁴⁴⁹

Malgrat el rerefons evangèlic que es pugui atorgar a aquesta llum del progrés que encarnen les figures de Jesús o de Cuello, aquesta segona part del poema acaba fent una crida a l'aixecament violent i a la lluita armada amb la finalitat d'assolir la llibertat

⁴⁴⁹ *Íd.*, vv. 91-120.

desitjada. Així, tot i el plany per haver de recórrer a la violència —«¿Por qué ha de ser que la justicia armada / ansie laureles en la lid sangrienta?»—, la «guerra *inextinguible*» és l'únic camí que pot seguir l'home per assolir la llibertat, que és el que també vol Déu. Amb versos com aquests, el pensament, Déu, la llibertat i la humanitat acaben ocupant la centralitat de la reflexió, en la segona part del poema:

¡El mundo por el hombre solamente
libre será y potente!
Así grande será, que Dios lo quiere:
vano ha de ser que del tirano espere
la dulce salvación, ¡ay! Su ventura
ha de comprar con sangre y amargura.⁴⁵⁰

A partir del vers 183 el poema fa un gir des de la justificació i l'exposició ideològica cap al record d'altres pobles que es trobaven, en aquells moments, en situacions similars a l'espanyola, sotmesos al poder monàrquic: a Hongria, després de la revolució de 1848 i de la proclamació de la independència, la casa dels Habsburg amb l'ajuda de Nicolau I de Rússia havia sufocat la revolta; el procés d'unificació italiana no havia comportat una victòria dels republicans del sud sinó que s'havia imposat el regne dels Savoia que controlava el nord; i a Polònia no s'havia assolit l'èxit en cap de les revoltes que el poble havia iniciat per alliberar-se de les annexions continuades que el seu territori patia a mans russes i austríaques, amb el subsegüent deteriorament de la qualitat de vida del poble treballador. És per això que Clavé diu que «*veo de la Hungría el sobresalto / y la agonía y el furor que llora*»⁴⁵¹ i que Itàlia pateix un doble mal, provinent de l'Església vaticana i del govern, de tal manera que «*en ti solo concentro / mi pena, mi ansiedad, que te aprisiona / quien de Dios y de rey ciñe corona*»,⁴⁵² o que Polònia «*¡Ay! Años ha que agonizando gime*». Finalment, la república francesa és lloada com la llum i l'esperança de la resta de països europeus, malgrat el seu patiment i la seva submissió per la força a la família Bonaparte:

También te veo, Francia, en tu esperanza,
aun escucho tu voz, también espero,
un rayo es tu República que lanza
llamas al mundo en inmortal febrero.⁴⁵³

⁴⁵⁰ *Íd.*, vv. 177-182.

⁴⁵¹ *Íd.*, vv. 183-184.

⁴⁵² *Íd.*, vv. 188-190.

⁴⁵³ *Íd.*, vv. 203-206.

I encara, després de parlar d'aquests països europeus, torna a fer referència a Espanya per constatar que «*¡Cautiva aun la libertad reposa!*», per la qual cosa cal fer memòria d'alguns dels revolucionaris més destacats de la seva història, com Juan de Padilla —que al segle XVI s'havia enfrontat al rei Carles I—, Rafael de Riego o José Maria de Torrijos, ambdós reconeguts, entre d'altres coses, per la seva lluita aferrissada contra Ferran VII i a favor de la Constitució de 1812 i, per haver estat, com en el cas de Cuello, màrtirs assassinats per motius polítics i ideològics.

A partir de l'estrofa XXIV es torna a parlar del protagonista del poema, de les seves virtuts i de la impotència que causava la seva desaparició; sense oblidar el record a la família en uns versos que intentaven oferir un cert consol:

XXVII

¡Oh, tu mayor generosa amada
llora también! Mas ¿quien verá tu lloro
sin sentirse del alma desgarrada
el tormento más cruel? ¡Oh, tu tesoro
de bondad para él y de dulzura,
deja su sepultura!
¡Oh, viuda de su amor, así no llores!
El ánimo por ti nuevos dolores
consagra al infeliz, hermana mía,
Los buenos ama Dios, Dios le quería.⁴⁵⁴

I finalment, a partir de l'estrofa XXVIII i fins al darrer vers, tot exalçant el treball, la lleialtat i la fortalesa de Cuello, el poeta acaba cantant a Espanya, «*¡Del libre siempre esclava! ¡Siempre hollada, / nunca regenerada!*», en la qual es preparen «*Tus hijos, los valientes, los soldados, / del porvenir armados*». Aquesta forta voluntat de regeneració i de progrés és el que fa pensar al poeta que la fi d'aquells que s'oposen a la llibertat del poble està a punt d'arribar, per a major glòria del país i de les persones honorables:

XXXII

¡Pésame a mi que sean mis hermanos!
Fija el ánimo en Dios, que ya me escucha,
yo presiento su fin. Sí, de sus manos
caerá el puñal en la funesta lucha,

⁴⁵⁴ *Íd.*, vv. 263-272.

mas no, sin lucha sea, que irritado
les desprecia el honrado.⁴⁵⁵

En definitiva, doncs, aquest poema és una constatació de la implicació política de Clavé i de la seva proximitat als pensadors i activistes republicans i demòcrates més coneguts del moment. Alhora, es demostra que les qüestions de caire social i polític que fins llavors havien aparegut de manera puntual en les seves cançons també constitueixen la centralitat temàtica en alguns poemes, els quals són —quasi o totalment— desconeguts atesa la discreció amb què calia fer difusió de determinades idees considerades revolucionàries.

En el mateix període de 1850 a 1857 trobem un altre poema escrit per Clavé de clar contingut polític. Aquest poema destinat a ser corejat, del qual no es conserva ni la partitura ni el manuscrit, no segueix els mateixos patrons que el poema dedicat a Cuello el 1851, però sí que torna a desenvolupar el tema social i polític candent en la Barcelona i, en general, en l'Espanya de l'estiu de 1854. *Abajo los ladrones* va ser escrit el 25 de juliol d'aquell any, enmig del clima derivat del pronunciament a Madrid dels generals O'Donell, Dulce, Ros de Olano i Messina, i recollia el malestar que es vivia entre les classes treballadores per causa de les directrius dels successius governs que durant la dècada moderada havien prohibit l'associació obrera.⁴⁵⁶ A més, aquell alçament venia precedit a Catalunya per la «*que hom pot considerar la primera vaga general de Catalunya. Una vaga general que esclatà quatre mesos abans que acabés la dècada moderada*».⁴⁵⁷

Les cartes personals inèdites que es conserven a l'ANC permeten de comprendre amb un major detall la virulència amb la qual Josep Anselm Clavé es va dirigir en aquell poema als «*magnates immortales*» anomenant-los lladres i proclamant la necessitat, fins i tot, de la seva mort. En una carta del 3 d'abril de 1854, Clavé explicava al seu germà Titó, que es devia trobar fora de la ciutat, els fets esdevinguts a Barcelona des de la darrera setmana de març. De l'explicació es desprèn que Josep Anselm i el seu germà Antoni van participar de la revolta i van implicar-se en la manifestació amb la

⁴⁵⁵ *Íd.*, vv. 313-318.

⁴⁵⁶ Joan Alsina, dirigent obrer durant aquells anys de mitjan segle XIX, va escriure a «El Eco de la Clase Obrera» I (09/12/1855), p. 274, que:

No cesaron des de entonces [1844] ya para las sociedades obreras las persecuciones ni los destierros. ¡Once años de terrible prueba para la clase obrera!

⁴⁵⁷ Josep Benet i Casimir Martí, *Barcelona a mitjan segle XIX. El moviment obrer durant el bienni progressista (1854-1856)*, vol. I, Curial, Barcelona, 1876, p. 238.

voluntat d'organitzar-la i conduir-la a bon port, la qual cosa va comportar-los una breu detenció per part del darrer governador civil de l'època moderada, Melchor Ordóñez, que cap dels biògrafs recull en els estudis publicats:

Las ocurrencias de esta capital han sido más graves de lo que parece, y de consiguiente no creas nada de lo que se diga, ni por el gobierno ni por los noticieros de oficio. [...]

Nosotros á pesar de que tomamos una parte bastante activa en el movimiento no tenemos que deplorar desgracia alguna, es decir, entre la familia y conocidos. Desde las primeras horas del jueves, que es cuando empezó a formalizarse la cosa, no cesamos ni un instante para llevar á buen fin⁴⁵⁸ el entusiasmo de toda la clase obrera, y a consecuencia de ello fui detenido por el Gobernador civil en persona, acompañado de todos los comisarios y Serra, celadores, Guardia Civil y Policía secreta é interrogado por escrito en medio de la calle, fui puesto inmediatamente en libertad abonado por Serra, Villahermosa, Gironella, etc. [...]

Moralmente hemos alcanzado un no pequeño triunfo.⁴⁵⁹

Aquella revolta obrera, motivada per l'empitjorament de les condicions de treball i per la davallada de la necessitat de mà d'obra en implantar-se les màquines selfactines, va ser el precedent que a de Barcelona i Catalunya va desembocar en la revolució de 1854. Segons Raymond Karr, *«la rebelión en Barcelona, que determinó la retirada del gobierno de Madrid, tuvo sus orígenes en una huelga de los trabajadores textiles en la que los huelguistas exigían el reconocimiento de las asociaciones obreras*

⁴⁵⁸ En les cartes del Fons Josep Anselm Clavé que es conserven a l'ANC i que contenen informació sobre els fets esdevinguts el 1854, s'evidencia tant l'entusiasme provocat per l'adveniment d'una transformació política i social com la decepció per les accions interessades d'alguns membres progressistes i demòcrates —que Clavé anomenava despectivament *«pasteleros»*—, o per les reaccions d'alguns obrers que donaven una mala imatge de les aspiracions populars. Roca i Roca i Vidal i Valenciano, a EdE XVI, 411 (04/06/1874), p. 90, van ser els primers a explicar —i posteriorment tots els biògrafs ho van recollir— la reacció de Clavé davant d'un obrer que després de rebentar la caixa forta d'una fàbrica amenaçava la resta de companys que també volien part del botí. És per excessos com aquests saquejos i per altres crims en què morien innocents que, segurament, Josep Anselm parlava d'implicar-se i portar a *«buen fin»* la revolta dels treballadors:

Ardieron algunas fábricas, otras fueron saqueadas y la sangre inocente corrió por nuestras calles. Clavé veía esas demasías con intenso horror; pero sin amilanarse ante ellas, corría para evitarlas terribles peligros. Hallábase un día en la Casa Popular; oyó que se hablaba de una turba que estaba saqueando cierta fábrica de los arrabales. Clavé, veloz como una centella corre al sitio del peligro. Al llegar a una de aquellas calles percibe una oleada de hombres, mujeres y niños, empujando con horrible furor una caja de hierro: era la caja de caudales de la fábrica saqueada. Trataban de abrirla y no podían: los adoquines se estrellaban en los duros resortes de su cerrojo. En el momento en que Clavé se disponía a increpar a la turba, aparece un hombre en mangas de camisa, de hercúlea musculatura, con un enorme martillo en la mano: — Paso, paso, exclama, y descarga sobre la caja aquel terrible instrumento que antes servía tan solo en el taller. Al primer golpe el cerrojo cede: y apenas deja el martillo para ser el primero en coger los efectos encerrados en la caja, mil manos antes que la suya se adelantan, no dejándole sitio para penetrar en ella. Lleno de rabia y de despecho empuña nueva-mente el martillo y se dispone a descargar-lo sobre la muchedumbre que se aprovecha de su obra: Clavé se agarra a su brazo: —¡Miserable!, le dice con voz terrible, ¿hemos hecho acaso la revolución para que tú, trabajador, la deshones con tus crímenes?

⁴⁵⁹ Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-3, pp. 1-2.

para la negociación de los acuerdos salariales y la sustitución de las selfactinas».⁴⁶⁰ El vincle entre la revolta obrera del mes d'abril —conduïda, en part, pels demòcrates com els germans Clavé—, i l'alçament militar del mes de juliol a Barcelona, és mes que evident, i són molts els historiadors que han destacat, com Josep Fontana, que a «Barcelona fue de especial gravedad, por la participación de los obreros».⁴⁶¹ Però el fet que a Barcelona la revolta prengué un caire més obrerista i no tan antifiscal com en altres punts d'Espanya, Clavé no l'atribueix pas a que els obrers se sumessin a l'alçament dels militars moderats. Al contrari, segons una carta conservada del primer d'agost de 1854, van ser justament els partidaris del partit demòcrata els que van donar impuls a un incipient moviment militar i els que es van situar no pas al darrere dels cossos armats sinó que pràcticament els van dirigir amb l'ajuda de la classe obrera que s'hi va sumar de seguida:

Desde que la noticia de la sublevación de O'Donell y levantamiento sucesivo de los pueblos de la Ribera de Valencia pusieron en alarma y expectación los ánimos de los habitantes de esta capital, resolvimos sacrificar nuestro amor propio por el interés de la causa común, y en la noche del 14 en que arrastrando toda suerte de compromisos corrimos á dar impulso al movimiento iniciado con bastante timidez en los cuarteles de S. Pablo y Buensuceso por los batallones de Navarra y Guadalajara [...] el pecho rebosaba de satisfacción al ver dominar allí entre el inmenso gentío que acudía á participar de tan graves peligros, sólo la voz de nuestros correligionarios... Todos, todos estaban allí con muy raras excepciones. Por esto, al apoderarnos con los citados batallones de las Casas Consistoriales, íbamos á constituir una Junta Popular, salida del seno de nuestro partido... porque la verdad, los jefes y oficiales de los pronunciados se apoyaban en nuestro valor y decisión y la situación era nuestra [...].⁴⁶²

Segons aquesta mateixa carta de Clavé, el crit dels revoltats que ocupaven l'ajuntament de Barcelona reclamava armes, proclamava la sobirania popular i demanava llibertat:

Las masas admiradas de nuestro arrojo y por las simpatías que les inspiramos, obedientes a nuestra voz pedían armas y no victoreaban mas que a la Libertad i la Soberanía Popular.⁴⁶³

⁴⁶⁰ Raymond Carr, *España 1808-1975*, Ariel, Barcelona, 2007, p. 244 [Primera edició actualitzada a Ariel: novembre de 1982]. Vegeu també *El conflicte de les selfactines*, dins de Josep Benet i Casimir Martí, *Op. Cit.*, pp. 347-450.

⁴⁶¹ Josep Fontana, *Apogeo del liberalismo autoritario. 1854-1863*, dins *Historia de España*, vol. VI, *La época del liberalismo*, Crítica / Marcial Pons, Barcelona, 2007, p. 268.

⁴⁶² Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-4, p. 1.

⁴⁶³ *Íd.*, pp. 1-2

De fet, aquesta demanda és la que recull el poema *Abajo los ladrones*, escrit el 25 de juliol de 1854, data en la qual el general La Rocha acabava de signar la prohibició de les màquines selfactines. Aquella signatura, i el confinament del general a les Drassanes, d'on no s'atrevia a sortir per por dels revoltats, va ser interpretada pels republicans, demòcrates i progressistes com una victòria sobre l'autoritat militar que havia intentat desactivar, sense aconseguir-ho totalment, l'acció dels batallons revoltats i de la junta popular sorgida del partit en el qual militava Clavé.⁴⁶⁴ És en aquest context d'eufòria que cal entendre aquell cant que, envalentit per la situació, es dirigia als «*Magnates inmortales / que en torpes bacanales / el pan del pobre pueblo disipáis*». La violència que destil·len les lletres dels poemes polítics de Clavé com aquest, no té res a veure amb els cants d'escenes arcàdiques que escrivia quasi simultàniament, però el cert és que la no publicació i la no interpretació d'aquelles peces per part de les societats corals les mantenia aïllades, si no totalment sí de manera formal, de l'activitat més revolucionària que el seu director no ocultava en les cartes i en composicions pràcticament desconegudes com *Abajo los ladrones*.

És clar, doncs, que en aquell moment el cor es dirigia directament als dirigents conservadors que havien mantingut un vot censatari molt restringit, que havien afavorit els industrials i no els treballadors, que havien prohibit les milícies populars i que havien governat de manera repressiva durant la dècada moderada:

¡Atrás los que rasgasteis
de nuestra patria el seno!
¡Las frentes en el cieno
sepultad!
Que el pueblo acero en mano
levanta su oriflama
y omnipotente aclama:
¡libertad!⁴⁶⁵

La unió de tots els pobles d'Espanya que sembla intuir-se en l'esment repetit del poble ibèric, remet de manera incipient al federalisme desitjat pel demòcrates catalans, i

⁴⁶⁴ Vegeu Josep Benet i Casimir Martí, *Op. Cit.*, vol I, pp. 383-384, on es reproduïx la versió que el general La Rocha va donar, uns anys més tard, dels esdeveniments succeïts:

El 25 de julio, día señalado en aquella capital como aniversario de muchos desórdenes y de la muerte del malogrado general Basa, se anunciaba un movimiento popular. Yo dudaba que se verificase; sin embargo, desde la plaza de San Jaime, desde donde me había constituido desde los primeros momentos, me trasladé a Atarazanas resuelto a que si hubiera el menor desorden la revolución o yo quedásemos en la calle.

⁴⁶⁵ OPCJAC CXII, vv. 13-20.

la proclama repetida de la seva llibertat era la manifestació pública més evident, en el poema i en les manifestacions populars, de la victòria davant del poder militar i els desprestigiats polítics conservadors:

Doctores del cinismo,
que el negro despotismo
de sus infames antros fue a evocar;
liberticidas hienas,
que Iberia entre cadenas
su sangre más preciosa os vio chupar:
¡Temed!, que el altivo y fuerte
decreta vuestra muerte
el pueblo, cuya espada viene a herir
a cuantos con vil saña,
quisisteis nuestra España
en patrimonio vuestro convertir.⁴⁶⁶

El to victoriós d'aquest cant, doncs, s'adiu plenament amb l'eufòria viscuda pels partidaris del progrés i del foment de les llibertats, i veié la seva materialització en la fugida del general La Rocha, que fins al dia 5 d'agost —data en què va fugir a França— va mantenir un posicionament intransigent amb els revoltats i amb les peticions de la Junta Popular. Finalment, el general Manuel de la Concha va ser qui va recuperar la confiança dels batallons revoltats i qui va reunir-se amb la Junta per tal de buscar una solució pacífica al conflicte.⁴⁶⁷

La reconstrucció del catàleg complet d'obres poètiques de Josep Anselm Clavé mostra com des de l'escriptura d'aquest darrer poema comentat fins al mes d'abril de 1855 només es van escriure un parell de poemes de circumstàncies, una varsoviana que no es va arribar a publicar mai i tres peces polítiques més que no s'han conservat, titulades *La revolución*, *Alerta* i *El porvenir*. Fins al final del mes de juny, els balls es van programar amb normalitat i es van continuar celebrant als Camps Elisis, aliens al que succeïa a la Plaça sant Jaume i a Drassanes, la qual cosa demostra que Clavé compaginava la seva activitat cultural amb la política sense que una afectés el funcionament de l'altra. Però els efectes de les revoltes i, sobretot, l'èxode provocat pel còlera que es va escampar per la ciutat aquell estiu van fer aturar les actuacions de la

⁴⁶⁶ *Íd.*, vv. 21-32.

⁴⁶⁷ Per comprendre les negociacions amb el poder militar i per conèixer les disputes i les divergències internes en el moviment obrer és interessant contrastar el que recullen Benet i Martí en el seu llibre i el que diu Josep Anselm Clavé en la carta esmentada de l'1 d'agost.

societat coral La Fraternitat, la qual havia arribat a un grau d'èxit mai assolit anteriorment. Com es publicava en el «Diario de Barcelona» del 16 de maig d'aquell any, el dia del darrer ball —el 14 de maig— quatre mil persones van accedir als Camps Elisis, la qual cosa no vol dir, com recorda Jaume Carbonell,⁴⁶⁸ que totes estiguessin al Saló Circular en el moment que es feia el ball corejat. No obstant això, aquell èxit absolut va veure's frenat de cop per les circumstàncies esmentades i, al final de la carta que Clavé va escriure al seu germà Titó el primer d'agost de 1854, ja hi parlava dels primers casos de còlera, augurava una gran mortalitat en els barris treballadors⁴⁶⁹ i es planyia de la manca d'ingressos que patia des de feia uns dies pel fet de no haver-hi actuacions per part de La Fraternitat:

Aquí, a pesar de que los periódicos lo desmienten hay algunos casos de cólera y los ocurridos ayer y hoy toman un carácter alarmante; así es el parecer de algunos médicos en sus conversaciones particulares. Como la estación es especialmente calurosa todo contribuye a que si se estaciona en esta ciudad, habrá una mortandad horrorosa y en particular en los barrios habitados por la clase pobre. Veremos si se agrava tan temido mal.

[...] Yo hace tres o cuatro semanas que no gano un cuarto... *A[ntonio]* tampoco trabaja la mayor parte de los días porque a lo mejor todo el mundo abandona los talleres para no volver hasta transcurridos dos o tres días.⁴⁷⁰

La situació econòmica no es va començar a resoldre fins que a final del mes d'octubre Barcelona va tornar a una certa tranquil·litat política i es van reprendre les actuacions al Passeig de Gràcia. Aquella represa, però, encara va trobar un nou entrebanc, com era l'organització de la Milícia Nacional, de la qual formaven part alguns dels membres de La Fraternidad i d'altres societats corals, la qual cosa no va permetre a Clavé i als coristes d'assajar amb normalitat i avançar en nous projectes musicals:

En casa todos estamos buenos y poco a poco se va despertando de nuevo la afición á los coros que es lo que me conviene, a pesar de que la organización de la M. N. Me desorganiza aquellas sociedades la mayor parte de las noches que deben dar lección, por lo que no puedo adelantar tanto trabajo como desearía para que me produjese lo necesario.⁴⁷¹

En aquesta carta del 10 de novembre de 1854 queda clar com l'activitat de les societats corals, a banda de ser un projecte cultural, social i regenerador, no deixava de

⁴⁶⁸ Jaume Carbonell, *Op. Cit.*, p. 110

⁴⁶⁹ Aquell estiu van morir a Barcelona més de quatre mil persones.

⁴⁷⁰ Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-4, p. 5.

⁴⁷¹ Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-5, p. 3.

ser també un mitjà de subsistència per a Clavé i la seva família, la qual cosa comportava certes dificultats econòmiques si les actuacions no es podien fer amb normalitat i si no es presentaven novetats que atraguessin el públic. Malgrat les incomoditats i les dificultats que plantejava l'absentisme dels coristes, la formació de la Milícia Nacional era un dels objectius perseguits per la revolta d'aquell estiu i Clavé no podia fer altra cosa que acceptar les conseqüències de l'assoliment d'allò per al qual tan havien lluitat. De fet, un dels motius principals que van fer afegir els demòcrates i progressistes a l'alçament del conservador O'Donell va ser que en l'anomenat Manifest del Manzanares va anunciar el restabliment de les Milícies Nacionals, tan demanades i desitjades per la classe popular. Com expliquen Benet i Martí, «així com la classe popular era exclosa de les llistes electorals per a elegir diputats a corts, no ho era de la Milícia Nacional. [...] Per tant, la Milícia Nacional era un cos eminentment popular, almenys teòricament».⁴⁷² No es estrany, doncs, que els governs conservadors hi fossin contraris». De fet, per a gran part de la classe obrera, la Milícia era l'única forma de prendre part de la cosa pública i per això molts voluntaris es van oferir a la crida que va fer el governador Pascual Madoz per a reorganitzar-la.

Josep Anselm Clavé encara va escriure tres poemes més, de caire polític, abans que el mes de maig de 1855 es tornessin a complicar les coses per a progressistes i demòcrates. *La revolución*, *Alerta* i *El porvenir* van ser escrits entre el novembre de 1854 i el març de 1855, però de cap d'ells s'ha conservat la lletra. Al catàleg d'obres publicat a la «Gaceta Universal» (CPGU) és l'únic lloc on apareixen els tres títols i les seves dates de creació, mentre que Apel·les Mestres només parla d'*El porvenir* i li atribueix el número 84 del catàleg. Malgrat no tenir-ne cap altra prova material, es pot considerar que la informació de CPGU és correcta perquè amb la reconstrucció del catàleg general de poemes s'aprecia que entre *A la luz de la luna*, peça a la qual correspon el número 81 del catàleg, i *El porvenir*, hi ha dos espais en la numeració que devien correspondre a *La revolución* i a *Alerta*. A aquestes composicions de caire polític, pel que ens indica el títol, escrites entre 1854 i 1855, cal afegir-n'hi encara una altra escrita el mes d'abril de 1856, titulat *El proscripto*.

Si es té en compte l'ordre que mantenia Clavé amb el seus papers i la catalogació estricta del material que va produir al llarg de la seva vida, resulta estrany

⁴⁷² Josep Benet i Casimir Martí, *Op. Cit.*, vol I, p. 519 (Nota 18-19).

que no hi hagi cap notícia, més enllà dels catàlegs esmentats, que doni informació sobre aquests poemes o que en permeti certificar amb més dades la seva existència.

Podria ser, però, que seguint la pràctica de reescriptura ja comentada en la descripció del *Catàleg complet de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé*, els poemes polítics escrits durant el bienni progressista que no s'han conservat haguessin estat refosos en un altre de posterior, de caràcter combatiu i revolucionari com els dedicats a Cuello a principi de la dècada dels cinquanta, o com *Abajo los ladrones*, escrit amb motiu de la finalització de la Dècada Moderada. Així, els títols *La revolución*, *Alerta*, *El porvenir* i *El proscrito*, semblen tenir relació més o menys directa —depenent del cas— amb el cor també titulat *La revolución*, escrit després de la Gloriosa. La coincidència entre el títol de l'*himne patriòtic* del 1854 i el *cor descriptiu* de 1869 és més que evident, però això sol no hauria generat cap mena de sospita de filiació entre la lletra de les dues peces. En canvi, si a aquesta coincidència li sumem el fet que la primera part del cor de 1869 titulada *Conjuración* comença i acaba amb el crit d'«¡Alerta!... — ¡Alerta!... — ¡Alerta!...», i que es repeteix l'exaltació violenta, la crida a les armes i la proclama de la llibertat de manera similar a com s'havia fet el 1851 i el 1854, és molt probable que en aquesta part es refongués una obra ja escrita i que s'adaptés a la nova situació de revolta popular:

¡Alerta!... — ¡Alerta!... — ¡Alerta!

— Hermanos:

vil yugo al Pueblo afrenta:

¡Venganza!

¡Venganza ruja el pecho

del libre!

Convulsa

su diestra el arma vibre

y lave

con sangre tal baldón

la nación.⁴⁷³

La tercera part de *La revolución* porta per títol *Lucha y triunfo*, i fa referència al futur que desitjaven construir els republicans després de la victòria i l'enderroc de la monarquia. Malgrat les referències concretes a la victòria sobre la reina, alguna de les estrofes que conté aquesta part fa esment a l'«*avance del pueblo*», el que potser uns

⁴⁷³ OPCJAC CCXXIV, vv. 1-11.

anys abans s'havia anomenat *porvenir*, com en el títol de la contradansa escrita el març de 1855. Tampoc aquest seria un argument suficient per sostenir la hipòtesi de la relació entre ambdues composicions, però no només hi ha la coincidència temàtica esmentada sinó que en la lletra de 1869 s'aprecia un canvi formal evident justament en els versos que fan referència a aquest futur ver els qual camina el poble sobirà: en comptes de prevaldre l'ús de l'heptasíl·lab, en les dues estrofes següents destaquen els pentasíl·labs i els hendecasíl·labs, la qual cosa podria fer pensar que s'estava adaptant, potser, un text escrit anteriorment que no seguia el mateix ritme de quantitat.

Finalment, l'abril de 1856, Josep Anselm Clavé havia escrit *El proscrito*, referint-se segurament a les moltes deportacions que des de la primavera de 1855 van patir un gran nombre de republicans i demòcrates catalans per ordre del general Zapatero. El dia 21 de maig de 1855 una nova llei aprovada a les Corts espanyoles ratificava la prohibició de les màquines selfactines però, en canvi, «*es declarava la vigència de la llibertat total de contractació del treball, i, per tant, deixava sense efecte totes les disposicions que les autoritats de Barcelona haguessin dictat sobre la taxa de salaris i les condicions de treball*». ⁴⁷⁴ Aquella decisió desfeia la conciliació d'interessos a la qual havia arribat Madoz, i el descontentament de la població treballadora va comportar uns aldarulls que el nou capità general Juan Zapatero va combatre amb la declaració de l'estat d'excepció a Barcelona. A més, com explica el mateix Clavé en un article publicat anys més tard a «El Estado Catalán»:

En 1855 fue declarada Cataluña en estado excepcional al objeto, según se pretextaba, de acabar de una vez con las partidas carlistas que recorrían nuestros valles y montañas. El general que asumió las facultades omnímodas con que reviste a los jefes militares la bárbara y absurda ley del 17 de abril de 1821, interpretó tan fielmente «los deseos» del gobierno que hizo víctimas de su soberano capricho a los republicanos Abdón Terrades, el primer propagandista de nuestras ideas en España, que sucumbió a los rigores de un inicuo confinamiento, a Pablo Armengol, Ceferino Treserra, Alberto Columbrí, Benito Seguí, José Guarro, y al que escribe estas líneas, y tantos otros como fuimos deportados sin formación de causa, lejos de nuestras familias, de nuestros hogares, de nuestros amigos, de nuestros intereses, sin que tuviésemos nada de común con los carlistas a quienes, al parecer, se trataba de aniquilar con gran rigor y energía. ⁴⁷⁵

És molt probable que en aquella «Melodía» titulada *El proscrito*, escrita l'abril de 1856 es fes referència a Abdó Terrades, que havia estat destituït fulminantment del seu càrrec d'alcalde de Figueres pel capità general de Catalunya Juan Zapatero.

⁴⁷⁴ *Íd.*, p. 753.

⁴⁷⁵ Josep Anselm Clavé, «El Estado Catalán» I, 4 (18/06/1869).

Terrades, el 3 d'agost de 1855 va ser conduït a Barcelona, on va haver de triar a quin punt de la geografia espanyola volia ser deportat, amb l'excepció de qualsevol població catalana, aragonesa o valenciana. El 6 d'agost va sortir amb un vapor cap a Andalusia, on moriria el primer de maig de 1856.⁴⁷⁶ Segurament, els companys republicans de Catalunya tenien notícies de Terrades i l'abril de 1856 Clavé ja devia conèixer l'empitjorament de la seva ja habitual mala salut. No seria estrany, doncs, que si aquell poema estava dedicat a un Terrades a punt de traspasar, fos utilitzat després, en memòria seva, en el poema *La revolución* de 1869 dedicat *A la imperecedera memoria del primer apóstol de la República Española e ilustre mártir de la causa del Pueblo, ABDÓN TERRADAS, consagra este tributo de admiración y de cariño el autor*.

Certament, la possibilitat que aquestes obres de caràcter polític escrites durant els anys cinquanta fossin utilitzades posteriorment i reescrites en un poema de la darrera etapa creativa de Clavé, és tan sols una hipòtesi difícil de provar però del tot versemblant, si tenim en compte les moltes coincidències que s'han explicat.

L'important, però, de la recuperació de les obres de contingut marcadament polític i fortament arrelades als esdeveniments viscuts per Clavé i pels seus coetanis en la Barcelona i la Catalunya de mitjan segle XIX és que permeten apreciar que el fundador de les societats corals no va aïllar completament la seva activitat literària de la implicació política sinó que, en els casos que va permetre una certa permeabilitat, va mantenir aquella obra sense publicar, o publicada en uns cercles molt reduïts, per evitar més represàlies de les que ja va patir al llarg de la seva vida. A més, la separació entre els seus interessos polítics i la direcció dels cors sembla evident si es té en compte que cap d'aquestes obres va ser mai cantada als jardins del Passeig de Gràcia, però també és cert, per la manera com s'expressa en les cartes escrites des de l'estiu de 1854, que per a Clavé les societats corals no eren només un espai de regeneració social basat en l'oci de les classes treballadores i petitburgeses, sinó que també era un negoci i un mitjà de subsistència sense el qual trontollava tota possible activitat política.

Sobre la precarietat econòmica viscuda per Clavé i la seva família en altres moments, com per exemple durant la seva deportació a Madrid en els anys seixantes, se'n tornarà a parlar més endavant, però és oportú recordar aquí que Josep Anselm i el seu germà Antoni també van ser deportats per Zapatero, primer a Maó i després a Mallorca. Els fets previs a aquella deportació han estat recollits i repetits per tots i

⁴⁷⁶ Vegeu la carta escrita per Terrades abans de salpar de Barcelona i recollida per Benet i Martí, *Op. Cit.* vol. II, p. 190.

cadascun dels biògrafs de Clavé segurament perquè constitueixen una de les escenes més heroiques —i, per tant, més fàcilment mitificables— de la seva vida. El dia 1 de juliol de 1856, quan el clima social havia anat empitjorant per causa de les repressions del capità general de Catalunya i perquè la situació econòmica dels treballadors era cada vegada més delicada, Antoni Clavé, després d’haver continuat participant de la resistència política exercida pels membres del partit demòcrata, va rebre una ordre de detenció per part del capità general. Roca i Roca i Vidal i Valenciano ho expliquen molt breument en la biografia escrita el 1874, però Albert Columbrí, a les seves *Memorias de un presidiario político*, sembla que va ser el primer a narrar els fets amb un coneixement força directe dels esdeveniments. Columbrí era amic íntim dels germans Clavé, els quals és molt probable que li expliquessin com es va produir aquella trista escena:

El día primero de julio de 1850, tocole el turno á mi particular amigo D. Antonio Clavé, que también se hallaba fuera de su casa, al presentarse en ella los mozos.

[...] Sabedor Antonio de lo sucedido, determinó acto continuo presentarse a la capitania general, lo que verificó acompañado del hermano. Llegado allí, fue anunciada al general Zapatero la presentación de Antonio Clavé. En seguida dió orden de que entrara á su presencia. El general no estaba solo. Acompañábale uno de sus ayudantes. D. José Anselmo, quedose en la antesala.

El general Zapatero se dirigió á Antonio Clavé en los términos con que lo hiciera con todos. Ante la amenaza de fusilar, Clavé no pudo contener su indignación, pues con suma entereza le contestó:

— ¡Fusilar! ¿Le parece á V. E. que estamos en Turquía?

Entonces el general, montado en cólera, cogió con ambas manos á Clavé, por el cuello, diciéndole:

— Si no calla V., le ahogo.

— General; ¡no estamos aun en Rusia!

Y haciendo un violento esfuerzo logró apartar de su cuello las manos del general. Este quedó un momento, como atónito, mirando á Clavé y después le dijo:

— Tenía buenos antecedentes de V.; pero veo que es V. un descarado.

— Es que fusilar...

— Hable V. al general con mas respeto, dijo con tono sultánico el ayudante que presenciaba la escena.

Pretendía sin duda granjearse la voluntad del general. Clavé contestó como se lo merecía, a quien de un modo tan intempestivo terciaba en una conversación de su jefe superior. Esto dio margen á acres contestaciones, y el ayudante se atrevió á poner la mano sobre Clavé. Entonces hubo en la sala una escena de pugilato cuya descripción creo conveniente omitir. Hubo gritos y escándalo que motivaron la entrada del hermano en la sala. Fueron llamados los mozos a

grandes voces, compareció el comandante con algunos de ellos y llegaron á darse órdenes terribles que afortunadamente no fueron cumplidas.

Algunos momentos después los dos hermanos José Anselmo y Antonio Clavé eran conducidos a la Ciudadela. A los pocos días marchaban confinados á Mahón en uno de los vapores que hacen aquella travesía.⁴⁷⁷

Una altra de les cartes conservades a l'Arxiu Nacional de Catalunya —del 2 de juliol de 1854—, conté l'explicació que Ildefons Cerdà, amic dels germans Clavé i regidor de l'Ajuntament de Barcelona, va adreçar al tercer dels germans, Francesc de Paula, per tranquil·litzar-lo sobre l'estat de salut de Josep Anselm i Antoni. Gràcies a Cerdà, la mateixa nit del dia 1 de juliol van posar en comunicació els dos detinguts i els van ubicar en una mateixa cel·la fins que l'endemà —no pas uns dies després com diu Columbrí— van ser desterrats a Maó amb el que portaven a sobre i mil reals de velló que els va donar el mateix Cerdà:

Esta tarde a las tres salen confinados para Mahón, habiendo estado yo a despedirme de ellos y habiéndoles entregado mil reales vellón para lo que se les ofrezca. Están muy conformes y resignados con su suerte, lo mismo que tu cuñada Isabel, a quien me he ofrecido para todo cuanto la ocurra.⁴⁷⁸

Des del mes de juliol de 1856 fins al març de 1857, Antoni i Josep Anselm van estar, primer a Maó i després a Palma, on van poder traslladar-se després que el vint-i-set de setembre de 1856 els fos concedit el permís per part del governador militar de l'Illa de Mallorca. Durant la deportació, a banda dels diners que va donar-los Cerdà, els germans Clavé van poder mantenir-se, segons explica Conrad Roure en les seves memòries, gràcies a l'enviament setmanal que feien els membres de La Fraternidad de tot el que podien recollir en aquells temps tan convulsos. Josep Anselm Clavé va escriure a Maó la contradansa *Emma* i el vals *Enriqueta*, dedicat a la seva filla gran, i quan ja estaven a Mallorca, el xotis *El primer amor*. Cap de les tres obres aporta novetats substancials ni fa esment de la situació personal en què es trobava el músic i escriptor. Al contrari, sembla que en totes tres obres es retorni a aquelles sentimentals trobes d'amor de ressò setcentista, com:

¡Oh, bendita tu faz de querube,
perfección del divino buril!

⁴⁷⁷ Albert Columbrí, *Memorias de un presidiario político*, Librería Española de I. López Editor, Barcelona, 1857, pp. 161-162.

⁴⁷⁸ Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-171, p. 2.

¡Oh, benditos tus ojos de luz,
dulce acento y gracioso sonrís!⁴⁷⁹

O bé:

En la margen de una fuente
y al rumor del manantial
do el festivo sol naciente
va su disco a reflejar;
una niña más hermosa
que el lucero matinal,
le sonrío candorosa
a un doncel de fébea faz.⁴⁸⁰

I aquestes tres darreres peces, a diferència de les de caire polític escrites aquells mateixos anys, sí que van ser interpretades per les societats corals catalanes, amb La Fraternidad al cadavant, i a més van formar part dels primers quaderns —concretament el segon i el tercer— de les *Flores de estío*, que Clavé va publicar el 1859.

2.5.12. La poesia dels anys cinquanta i la seva relació amb les estudiantines

Durant el període d'existència de la societat coral La Fraternidad, Josep Anselm Clavé encara va publicar algunes composicions en els plec de «El cantor de las hermosas» y també a «Cantos populares de José Anselmo Clavé». *La estudiantina* i *La estudiantina de los esdrújulos*, escrites el gener de 1850 i el desembre de 1851 respectivament, van suposar la publicació d'un dels darrers títols de Clavé destinats a CH i el relleu pres per les pàgines dels «Cantos populares...». Com es pot comprovar en el catàleg confegit de les obres de Clavé, fins al gener de 1853 encara es pot resseguir el rastre de les obres claverianes en aquesta darrera publicació esmentada.

És simptomàtic, i alhora totalment lògic, que les dues composicions escrites per a ser cantades per una estudiantina —i no pas per la societat coral que dirigia— es publiquessin en aquest dos mitjans de difusió que, com ja s'ha comentat, obeïen a una voluntat de popularització d'aquell tipus d'obres entre les classes més baixes de la població barcelonina, avesades a rebre les novetats literàries per mitjà dels plec que es posaven a la venda en establiments i carrers de la capital catalana. En parlar de l'estudiantina corejada *La tuna*, escrita el maig de 1847, ja s'avançava que aquella

⁴⁷⁹ *Enriqueta*, OPCJAC CXXVIII, vv. 27-30.

⁴⁸⁰ *El primer amor*, OPCJAC CXXIX, vv. 1-8.

composició era la precursora de les que vindrien en la dècada dels cinquanta, a les quals fem ara esment, i que esclatarien durant els anys seixanta amb la importància dels cants de carnaval.

La tuna, com a grup musical itinerant caracteritzat pel seu caire festiu, estava vinculat al món de la joglaria, en els seus inicis, i al món estudiantil sobretot a partir dels segles XVI i XVII, quan les universitats van començar a prendre importància en la societat espanyola i els estudiants van esdevenir, gairebé, un estament més de la societat pel fet de tenir uns furs propis.⁴⁸¹ A Catalunya, les circumstàncies polítiques posteriors a 1714 i la fundació de la Universitat de Cervera, van comportar l'assumpció d'aquestes manifestacions artístiques tan pròpies dels estudiants universitaris espanyols. No és estrany, doncs, que Manuel Rubio y Borrás parlés d'aquest grups d'estudiants que cantaven, de manera especial a les noies, en el seu llibre *Historia de la Real y Pontificia Universidad de Cervera*.⁴⁸² I tampoc és estrany que aquí es prenguéssin la imatge de les estudiantines espanyoles, en les quals els seus integrants es caracteritzaven tant pel seu caràcter alegre i per la capacitat musical com per la seva pobresa, que comportava la utilització d'uns vestits, moltes vegades, atrotinats i apedaçats,⁴⁸³ i el caràcter captaire de les seves actuacions.

La utilització que Josep Anselm Clavé va fer de la tuna, de la seva imatge, de la seva tradició i de la seva popularitat, però, no es pot vincular única i exclusivament al que podríem anomenar tunes «clàssiques», sinó que cal entendre la composició de peces vinculades al món de les estudiantines com la suma d'un conjunt de circumstàncies. En primer lloc, devia interessar-se per les tunes i per les seves cançons, simplement, pel seu caràcter popular. Els cants amorosos que adreçaven els components de les «*rondallas*» i tunes a les noies que volien festejar no s'allunyaven tant de les trobes i els romanços que Clavé havia anat escrivint durant els anys quaranta, i en ambdós casos, es tracta de

⁴⁸¹ Vegeu Antonio Luis Morán, José Manuel García y Emigdio Cano, *El cancionero de estudiantes de la tuna. El cantar estudiantil, de la Edad Media al siglo XX*. Ediciones de la Universidad de Salamanca y Excma. Diputación Provincial de Cuenca, Salamanca, 2003, p. 85:

La cultura es el medio de ascenso y necesaria para el gobierno del Estado moderno. Siguiendo el impulso del último tercio del siglo XV, se fundan una docena larga de universidades por todo el reino, mayormente de tipo colegial y en poblaciones menores («silvestres»). Los estudiantes gozan de *fuero* propio, equiparado al eclesiástico. Al lado del organigrama académico, forman toda una sociedad paralela.

⁴⁸² Manuel Rubio y Borrás, *Historia de la Real y Pontificia Universidad de Cervera*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1916, cap. II, tom II.

⁴⁸³ Vegeu José Amador de los Ríos, «La poesía española hasta el siglo XV», dins *Historia crítica de la literatura española*, tomo IV, Imprenta de José Fernández Cancela, Madrid, 1863, p. 533.

L'uniforme d'estudiant universitari va ser suprimit en el Pla d'Estudis de 1845 de Pedro José Pidal, però les tunes van continuar utilitzant-lo com a vestimenta característica i distintiva, de la qual destaquen el tricorni, el *manteo* o capa, els pantalons ajustats i les mitges fins a mitja cama, o les sabates amb sivella.

composicions per a ser cantades de manera itinerant, sota el balcó o a les portes de la casa de l'estimada, amb la finalitat de cridar la seva atenció. Així, l'interès per part de Clavé devia anar dirigit més cap a una nova exploració dins del cant popular amorós, més que no pas a la tipologia i a la imatge externa d'aquell tipus d'agrupacions. L'escriptura de *La estudiantina* i *La flor de las tunas*, també titulada *Estudiantina de los esdrújulos*, no va suposar altra cosa que una ampliació de la incidència popular buscada per Josep Anselm Clavé, ja que en la majoria d'obres escrites fins a 1850 el tractament popular del tema amorós s'havia vehiculat a través de composicions extremadament sentimentals o fins i tot tràgiques, i per tant d'una gravetat considerable, mentre que la utilització del to i les formes dels cants de les tunes permetia tractar una mateixa temàtica des d'un punt de vista més fresc, alegre, festiu, etc. No és en va que moltes de les agrupacions musicals estudiantils prenguessin amb el temps, la forma de comparses d'emascarats que actuaven durant les celebracions del carnaval.

I en segon lloc, és més que probable que Clavé també prengué les cançons estudiantils com a punt de referència en algunes de les seves composicions pel fet que des dels anys quaranta, aquestes agrupacions musicals havien anat perdent el seu caràcter exclusivament estudiantil i havien passat de ser un *divertimento* propi d'estudiants sopistes⁴⁸⁴ a ser unes formacions més estables, amb una direcció musical acurada i, fins i tot, amb locals d'assaig i d'actuació fixos que les feien properes a les societats corals que Clavé va fundar. En el *Cancionero de estudiantes de la tuna*, dins del capítol destinat a explicar l'evolució històrica de les tunes, Morán, García i Cano⁴⁸⁵ expliquen de quina manera el decret de lliure associació de 1839 va comportar canvis, també, en les associacions artístiques, entre les quals s'ha d'incloure les agrupacions musicals d'estudiants:

En las ciudades irán apareciendo sociedades artística y recreativas, con denominaciones diversas: Círculos, sociedades artísticas y recreativas, Liceos, etc. [...] Mayormente en el seno de estas asociaciones, bajo el eufemístico nombre de *Estudiantina* aparecen comparsas para desfilar en carnaval, así como *orquestinas* —masculinas y femeninas— de pulso y púa dirigidas por músicos. [...]

Eran la réplica romántica y elegante de las Tunas de antaño, comenzando por el atuendo.

⁴⁸⁴ Tradicionalment se'ls anomenava així perquè fins a la desamortització de béns eclesiàstics decretada per Mendizàbal el 1834, molts d'aquest estudiants es valien del dret a la «sopa boba» que oferien moltes institucions eclesiàstiques per cobrir les seves necessitats alimentàries. D'aquí que la tradició fes perdurar entre els atuells característics dels «tunos» una cullera de fusta que els penjava sota la capa.

⁴⁸⁵ *Op. Cit.*, pp. 91-93.

Clavé, doncs, devia compondre aquests poemes de caràcter estudiantil de manera natural, com una forma més de progressar des d'una obra eminentment popular, escrita i publicada durant els anys quaranta i interpretada per una agrupació com La Aurora, cap a una altra obra molt més acurada formalment, tant pel que feia a la seva lletra com a la seva música i que, alhora, mantenia el seu atractiu popular per la frescor temàtica i per la singularitat dels seus protagonistes.

Cap de les dues composicions esmentades han conservat la partitura, per la qual cosa no podem parlar de la simplicitat o la complexitat musical d'aquestes obres, però les lletres sí que s'han pogut recuperar per vies diverses —que es recullen en les anotacions que acompanyen l'edició— i, per tant, ens permeten d'extreure unes conclusions sobre el text.

La estudiantina, escrita el 1850 recull el to festiu i humorístic propi d'aquestes obres, de manera especial en el cor que es repeteix entre cadascuna de les quatre estrofes:

¡Viva la algazara,
la broma y el jaleo!
¡Viva la sotana,
y el roto manteo!
¡El tricornio feo
y el jovial humor!
Y alegres sigamos
corriendo la tuna,
que así disfrutando
y haciendo fortuna,
jamás bella alguna
nos niega un favor.

Y al par que gocemos,
¡oh!, tunos, cantemos.
Que así nuestras almas
tributan gozosas,
a tantas hermosas
loores sin fin;
del pecho alejando
la pesada murria
al son de bandurria,

guitarra y violín.⁴⁸⁶

En el fons, doncs, no deixa de ser una composició d'agraïment destinada «a las hermosas», les mateixes a qui s'adreçaven els plecs en els quals es va publicar,⁴⁸⁷ però que esdevé, alhora, un retrat de l'essència de les tunes clàssiques i un recull de les seves característiques i tòpics principals: la descripció de la vestimenta, dels instruments, de la seva pobresa, del seu caràcter itinerant, del seu bon humor i, en alguns casos, la seva voluntat satírica. El més interessant de la lletra d'aquest poema, però, és que se centra en la descripció de caire realista de les particularitats d'una tuna però amb unes estrofes que defugen la mètrica popular dels romanços i les cançons —més flexible— i que incorporen una certa complexitat amb la utilització d'una metre i una rima amb menys possibilitat de variació. Així, les quatre estrofes són quatre dècimes de versos octosil·làbics, en els quals rimen de manera regular al llarg de tot el poema i de manera consonant, el primer, el quart i el cinquè vers, el segon i el tercer, el sisè, el setè i el desè, i el vuitè i el novè. Així, l'estructura que es repeteix és abbaaccddc, essent els únics versos masculins el sisè, el setè i el desè:

Puesto con tuno jaleo
el tricornio de cien picos,
y oculto el traje hecho añicos
por el raído manteo,
vueltas con dulce meneo
dé la pandera sin fin;
y vibre su retintín
continuo cual de chicharra,
flauta, bandurria y violín.⁴⁸⁸

A *La flor de las tunas* també es pot apreciar aquesta variació en el tractament formal del poema ja que a cadascuna de les veus narratives que hi intervenen li correspon uns versos amb una mètrica determinada i el tractament d'aspectes temàtics diferenciats. Sempre, però, amb la utilització de paraules esdrúixoles a final de cada vers.

Cadascuna de les tres estrofes està escrita en forma d'*octavilla*. En la primera s'introdueix el poema tot explicant que es detallarà el resultat infructuós d'una requesta

⁴⁸⁶ OPCJAC XLIX, vv. 10-31.

⁴⁸⁷ *La estudiantina* es va publicar en el número 20 de «El cantor de las hermosas».

⁴⁸⁸ OPCJAC XLIX, vv. 1-9.

amorosa, i que es farà en versos esdrúixols; en la segona es lloa l'estimada i les seves virtuts; i en la tercera se la critica durament per no haver, tan sols, ni accedit a donar una moneda als músics:

II

Bella niña, cuyo físico
sin auxilio de cosméticos,
cual una erupción volcánica
torna en lava el corazón.
¡Oh, quien pudiera, abrasándose
en los ciento del termómetro,
ocupar el nupcial tálamo
de tu gracia en posesión!
[...]

III

Fantasmón enciclopédico
de mirada antimagnética,
cuya caridad apócrifa
no suelta un maravedí;
eres un costal de histérico,
ídolo de un farmacéutico,
que agota el jardín botánico
en confecciones por ti.⁴⁸⁹

La veu del postulant és la que recull les concrecions de les lloances, primer, i de les crítiques, després, sempre en pentasíl·labs esdrúixols. La voluntat de Clavé de reflectir el funcionament real de les actuacions de les estudiantines fa que al final de cadascuna de les seves intervencions, en forma d'apòstrofe, el postulant es dirigeixi a l'espectador per demanar una contribució econòmica amb la qual poder sostenir-se:

— Oye, pichona:
¿para este enjambre
que acosa el hambre,
algo no habrá?
[...]
— ¡Eh, caballero!,
largue galante
al postulante
medio doblón.

⁴⁸⁹ OPCJAC LXXIX, vv. 40-47 i 79-86.

[...]

— Di, salerosa:

¿Qué mano franca

podrá sin blanca

dejarme a mi?⁴⁹⁰

I encara la veu del cor, amb la rima creuada pròpia d'una quarteta, retorna als versos octosil·làbics per dir:

Que es un divino placer

con las niñas conjugar,

de la guitarra al tañer,

el activo verbo amar.⁴⁹¹

En conjunt, doncs, sembla clar que aquestes composicions van ajudar Josep Anselm Clavé a fer el trànsit des de la literatura més popular difosa per les vies tradicionals dels plecs solts a una altra que, sense deixar de dirigir-se a les classes treballadores de la societat barcelonina, va incorporar unes especificitats formals —com la variabilitat mètrica, la incorporació de veus poètiques diverses, la pràctica i el joc amb rimes riques, etc.— que més endavant aflorarien definitivament en els cors més populars. A més, com ja s'ha dit, es poden considerar aquestes cançons que tenen com a tema principal el funcionament de les tunes com les precedents de les composicions escrites per a celebrar el carnaval o per a organitzar captes atès que, en tots els casos, la recollida de diners era l'objectiu principal; en el cas de les tunes per a sostenir-se econòmicament, i en el cas de les comparses benèfiques per col·lectar diners amb finalitats socials.

2.5.13. La poesia de circumstàncies i d'encàrrec

No podem oblidar, per cloure aquest capítol dedicat a la poesia compresa entre els anys 1850 i 1856, de fer esment de les obres de circumstàncies i d'aquelles que Clavé va escriure per encàrrec d'amics i coneguts. Al llarg d'aquests set anys Clavé va escriure nou poemes de caràcter circumstancial o confegits per encàrrec. Tots ells s'han conservat manuscrits a l'Arxiu Nacional de Catalunya i fins ara havien restat inèdits pel

⁴⁹⁰ *Íd.*, vv. 24-27, 63-66 i 102-105.

⁴⁹¹ *Íd.*, vv. 28-31.

fet de tractar aspectes personal i també per la importància menor que tenen en el conjunt de la seva obra poètica. De fet, els manuscrits conservats deuen ser les còpies, i en alguns casos els originals amb correccions, dels poemes que Clavé va escriure, en alguns casos per a enviar de manera privada a amics i coneguts i, en d'altres, per encàrrec.

En el primer grup, és a dir, aquells poemes escrits per a ser enviats a amics i coneguts trobem els poemes necrològics *A la memoria del ciudadano Miguel Baiges*, *A la memoria del niño Estanislao Pedret* i *Tras agonía lenta y desastrosa...*, i la felicitació *A un amigo en sus días*. Destaquen entre ells l'acròstic en hendecasil·labs dedicat a la mort de l'infant Estanislao Pedret i el poema dedicat a la mort de Miquel Baiges, escrit també en versos hendecasil·labs, en el qual, després d'una *captatio* introductòria es recull la memòria d'un ciutadà generós, bondadós i «*fill digne d'un poble lliure*», totes elles característiques pròpies d'un ciutadà republicà i que, alhora, posava en pràctica les virtuts de tot bon cristià: donar menjar als pobres, visitar els presos, emparar els desvalguts, etc.:

¡Oh! ¡Si pudiera en mi dolor el labio
el tormento expresar de esos que amigos
con frenesí le amaron porque vieron
en él del libre pueblo, un hijo digno!
Mas, es tan corta, ¡oh, cielos!, mi elocuencia,
tan débil es mi acento condolido,
que en mi cantar intento vanamente
expresar el sentir del pecho mío.
¡Pobre Baiges! Su alma generosa
voló a gozar cabe el supremo Empíreo,
el premio a sus virtudes envidiables,
el lauro a sus bondades merecido.
Noble amparo del huérfano infelice,
¡él dio al enfermo con su ropa abrigo,
partió su mesa con el pobre errante,
cedió su pan al infeliz proscrito!⁴⁹²

Entre els poemes d'aquest primer grup, el sonet *Tras agonía lenta y desastrosa* testimonia un cas real succeït a la Barcelona envaïda pel còlera durant el 1854, en el

⁴⁹² *A la memoria del ciudadano Miguel Baiges*, OPCJAC LXIII, vv. 5-20.

qual la protagonista és la mort de diversos membres d'una mateixa família per causa de l'epidèmia que va començar durant l'estiu i que encara feia estralls a final d'octubre.

El segon grup d'aquestes obres de circumstàncies el conformen cinc poemes escrits per Clavé per encàrrec d'altres persones, amb finalitats diverses. *A un preceptor en sus días* és una dècima dedicada a un mestre que, tot i no tenir-ne la certesa absoluta, podria ben ser el d'un dels fills de Clavé. I *A un superior en Navidad* també és una altra dècima de felicitació dedicada al cap d'algú que desconeixem. Igualment en les dates nadalenes de 1851 Clavé va escriure altres dues felicitacions, de *Los oficiales pintores a su maestro en Navidad* i de *El vigilante nocturno de la casa-pasaje de D. Bernardino Martorell a los vecinos de la misma*.

En aquesta darrera obra, escrita per a ser recitada amb la finalitat, també, de captar les propines dels veïns, més enllà de l'anècdota que Clavé escrigués per a altres, resulta interessant la descripció dels detalls d'allò que es considerava un bon àpat de Nadal en aquells primers anys cinquanta del segle XIX:

— Y en los pisos y en las tiendas

que de noche velo yo,

como Pedro por su calle

repito yo esta canción.

Y no ha de faltarme pavo,

ni estofado, ni lechón,

ni macarrones con caldo,

ni pichones con arroz,

ni *flicandó*, ni rellenos,

ni barquillos, ni turrón,

ni menos la botellita

de *la bota del racó*,

de casa Narciso Matas,

el de la calle de Roig,

Y habrá jarana en mi mesa

al compás de la canción

de corte antiguo que acaba:

— «*La , re, mi, remifasol,*

¡ha parit una donsell

A la ki-ri-e-lei-son!

¡La criste... la, lara, lira,

*eleison.. la, lara, lon!»*⁴⁹³

⁴⁹³ OPCJAC LXXVIII, vv. 39-50.

Finalment, la dècima titulada *De Jesús el natalicio*, escrita per Nadal de 1854 sembla adreçar-se als amos d'un nou establiment comercial, als quals desitja prosperitat en la empresa:

De Jesús el natalicio
bello porvenir augura
rico de paz y ventura
y a vuestro interés propicio;
y el amor sin artificio
que mi fiel alma os profesa
goza ya en ver cual empieza
a florecer sin igual
El comercio, manantial
de la pública riqueza.⁴⁹⁴

Aquests darrers poemes de circumstàncies, si es tenen en compte al marge de la resta de la producció poètica de Clavé, poden ser vistos com l'obra d'un poeta menor, quasi d'un aficionat. Però si, en canvi, s'intenta de comprendre la seva existència enmig del conjunt de l'obra poètica completa, es pot apreciar la importància de la proximitat i de la popularitat de què gaudia tant entre distingits polítics i escriptors, com entre els treballadors, vigilants, pintors, etc., els quals el sentien tan proper que s'atrevien a demanar-li la seva col·laboració mitjançant l'escriptura d'uns pocs versos que, per la seva funcionalitat tenien a una forma senzilla, la majoria eren escrits en versos heptasíl·labs, amb rimes fàcils i amb marcada musicalitat provocada per un ritme regular que afavoria la seva memorització i recitació pública.

2.6. La creació d'una tradició poètica popular (1857-1867)

2.6.1. De la fundació de la societat coral Euterpe fins a final de dècada dels cinquanta

2.6.1.1. La fundació de la societat coral Euterpe

Després del retorn de Josep Anselm Clavé de la seva deportació a les Illes Balears —primer a Maó i finalment a Palma de Mallorca—,⁴⁹⁵ i del període de temps

⁴⁹⁴ OPCJAC CXVI, vv. 1-10.

que va romandre ocult a Barcelona, tot contravenint les ordres del capità general del Principat de Catalunya, el projecte coral iniciat feia més d'una dècada va continuar amb un nou impuls generat, en gran part, pels canvis que es van succeir des d'aquell mes de març de 1857.

El primer dels canvis, i més evident, va ser la desaparició del nom de La Fraternidad i l'assumpció definitiva de la designació de societat coral Euterpe per part del primer cor fundat a la ciutat de Barcelona. De fet, com ja havia succeït el 1853, en el moment en què Clavé va ser deportat, el nom de la societat coral la Fraternidad va desaparèixer, suposadament, per evitar la vinculació de la massa coral amb l'obrerisme socialista i per no empitjorar, així, la situació del seu director. Jaume Carbonell ja va fer notar, amb la documentació oportuna, les opinions contradictòries relacionades amb aquesta qüestió del nom de la societat coral. Així, el mateix Clavé atribuïa la nova designació a la voluntat del públic, que en veure actuar el cor en un nou espai del Passeig de Gràcia denominat Jardins d'Euterpe, van adoptar-ne el nom:

Hay que advertir que dicho cambio de denominación mas bien que á un acuerdo de la misma sociedad, fue debido a la designacion que recibió ésta del público con referencia al título del nuevo sitio de recreo.

La majoria de biògrafs, però, atribueixen el canvi a la voluntat de desvincular el projecte de Clavé de la reivindicació social o política. I fins i tot, com destaca Carbonell, el *Reglamento de la Sociedad Coral Euterpe* comença afirmant que el 5 de juny de 1857, moment en què es van reprendre els concerts després del canvi d'ubicació, la societat coral ja havia canviat el nom:

Los firmantes que componen la primera sociedad coral de España, creada en Barcelona por José Anselmo Clavé el dos de febrero de 1850, bajo la designación de La Fraternidad, título que trocó en 5 de junio de 1857 por el de Euterpe que actualmente usa, han adoptado y se comprometen a observar en todas sus partes el siguiente reglamento [...]

⁴⁹⁵ Es té constància del doble destí dels germans Clavé, Josep Anselm i Antoni, gràcies als documents personals conservats a l'Arxiu Nacional de Catalunya. Una instància dirigida al Ministre de Governació des de Maó, en la qual li demanaven de poder retornar a Barcelona «*en demanda de justicia y reparación de los perjuicios causados por tan inmotivada medida*» (Fons Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-380), permet saber que a principi de juliol els dos germans es trobaven a la capital de Menorca en una situació econòmica i personal penosa, sense «*ninguna clase de relaciones y careciendo enteramente de medios con que atender a su subsistencia y a la de su familia, abandonada sin recursos en la antedicha ciudad de Barcelona*».

No es coneix cap resposta a aquesta petició, però si que es conserva el document que certifica el lliurament del passaport a Josep Anselm i Antoni Clavé per poder traslladar-se a l'illa de Mallorca, el dia 27 de setembre d'aquell mateix any 1856 (Fons Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-381).

Tot sembla indicar, doncs que el canvi no va produir-se per clam popular o per ús reiterat dels assistents als concerts i balls —malgrat que a Clavé li interessés, potser, donar aquesta imatge—, sinó a una voluntat preconcebuda des de la direcció. En aquest sentit, no és casual que el primer dels articles del reglament esmentat es dediqui a delimitar objectiu principal de la societat, segurament per evitar tota vinculació amb moviments obrers que, en aquell moment, no gaudien de la llibertat que Clavé anhelava per a ell i per al seu projecte: «*Art. 1. Esta sociedad tiene por único objeto el cultivo y propagación del canto coral*».

Paradoxalment, el nom de La Fraternidad adoptat el 1850 com una designació que pretenia fer evident el sentit de fons dels balls interclassistes que per primera vegada, més enllà de les celebracions de carnaval, se celebraven a Barcelona, podia esdevenir per a les autoritats un estigma derivat de la mala interpretació d'aquest nom, referit erròniament a la fraternitat obrera, propera a l'associacionisme sindical, més que a la bona voluntat i a l'entesa cordial entre les classes treballadores i la petita i mitjana burgesia barcelonina. Sembla inevitable, doncs, pensar que per recuperar el prestigi i la bona premsa era necessari, entre altres coses, aprofitar el trasllat als Jardins d'Euterpe per adoptar el nom, menys connotat, de la musa de la música. Malgrat els atacs continuats i les detencions i empresonaments que Clavé ja començava a acumular amb l'edat, res sembla indicar que hi hagués en cap moment la temptació de radicalitzar-se ideològicament o de desvincular la formació i culturalització dels obrers de la difusió en espais «fraternals» en els quals la burgesia tenia un paper important. Les cartes i la documentació personal de Clavé permeten matisar molt més la seva opció política i ideològica del que ho fan els biògrafs —tant els que van conviure-hi com els que han escrit sobre ell amb posterioritat—, fins al punt que sembla necessari un estudi focalitzat únicament en aquestes qüestions i que, en aquest treball, ni l'espai ni els seus objectius prioritaris no permeten. Sembla clar, però, que per a Josep Anselm Clavé era més important la lluita política per a la consecució de la república federal, la desaparició de la monarquia i l'abolició dels poders de l'Església que no pas la lluita de classes, entesa aquesta des d'un punt de vista revolucionari o igualitarista. És per això que en aquesta nova etapa de la societat coral es volia continuar ressaltant la finalitat artística de l'agrupació i la voluntat d'entesa entre els diferents sectors de la ciutadania barcelonina. Com diu Jean-Marc Baillé en el seu treball *Le bourgeois et la musique au XIXè siècle*, en el context del moment «*il n'est ni utile ni habile pour les artistes de renoncer à un publique bourgeois*». El progrés de l'art musical i el seu èxit

necessitaven, en aquella situació, l'aprovació de la classe burgesa per a la qual la música oferia tota una colla de beneficis que, alhora, també afavorien la classe obrera i els estimulava a la millora i a la formació:

La musique, alors conçue comme un art de mode et de vanité, de beaux timbres et d'exercices de virtuosité, satisfait les interprètes adulés au plus haut point, et renforce chez le bourgeois le goût du sensualisme et du spectacle, la mobilité d'esprit, les vanités puérides.⁴⁹⁶

Com es pot anar apreciant, el canvi de nom no va ser ni gratuït, ni casual, menys encara si es tenen en compte el seguit de transformacions —algunes d'externes i d'altres de més profundes— que es van succeir des d'aquell moment a l'entorn de la societat coral i que van afectar des de l'estètica dels jardins fins a l'estratègia de difusió escrita d'idees, passant per una reorientació important i progressiva en la temàtica, la forma i la llengua de la poesia de Josep Anselm Clavé.

D'entrada, el que va ser més visible per als coristes i per als assistents als concerts i balls de la nova societat coral Euterpe, va ser l'ornamentació d'aquells nous jardins situats al costat dels de la Nimfa:

Debajo de un gran salón circular cubierto de un toldo cónico, rodeado de galerías de caña entrelazadas de pasionarias madre selvas, jazmines y rosales se celebran los grandes bailes coreados y los conciertos vocales e instrumentales. Frente a la entrada principal de este salón hay una plaza semicircular en la que se ostenta, debajo de un templete también de caña y también entrelazado de flores, la estatua de la musa *Euterpe*. Esta plaza colinda por un lado, con una gran plataforma de cincuenta y cuatro metros de longitud por cuarenta y seis de latitud, y por otra, con el café tocador. El resto del establecimiento mide una superficie de ciento cincuenta áreas, está repartido en bosque, jardines, cenadores, laberinto y grandes caminales dispuestos de modo que puede albergar hasta ocho mil concurrentes. Aquí los domingos se celebra el baile, cuyas parejas, no cabiendo debajo del entoldado se esparcen por las plazas inmediatas, y los miércoles son los días destinados a sus grandes conciertos vespertinos».⁴⁹⁷

El treball de Tresserra, publicat l'estiu de 1859, recull la imatge que en aquells moments tenien els Jardins d'Euterpe, després d'un any i mig de treballs per adequar-lo i fer-lo agradable als gustos dels milers de persones que assistien dues vegades a la setmana als concerts i als balls corejats. És lògic pensar que des del mes de març de 1857, quan Clavé és alliberat i reprèn la tasca de direcció dels cors, fins a l'agost de

⁴⁹⁶ Jean-Marc Bailbé, *Le bourgeois et la musique au XIX^e siècle*, dins «Romantisme», 1977, n° 17-18, pp. 125-126.

⁴⁹⁷ Ceferí Tresserra, *El Paseo de Gracia*. A la Señora Doña Albina Giovanni. IV, «Eco de Euterpe» I, 23 (03/08/1859), p. 90.

1859 les feines per disposar d'un lloc digne i adequat a la magnitud de les actuacions van ocupar part de la gestió controlada per Clavé, però els esforços no tan sols van dirigir-se a la preparació de l'entorn sinó que, com ja s'ha dit, un dels objectius més importants per a Clavé en l'estratègia empresarial que envoltava els cors era l'arrelament i l'acceptació d'aquests en la societat canviant de mitjan segle XIX. I aquesta acceptació passava no només pel fet que es destinessin tots els esforços a la difusió del cant coral i la formació dels coristes sinó que calia, a més, aconseguir una ràpida difusió d'aquell ideari entre els assistents als espectacles. És per això que la primavera de 1859, una vegada endreçat l'espai i recuperat el ritme de concerts i balls, l'aparició de l'«Eco de Euterpe» va suposar, com s'explica amb detall en una altra part d'aquest treball, la possibilitat d'utilitzar el mitjà de comunicació més massiu del moment per fer arribar la cultura —la música, la literatura, l'assaig periodístic, les ciències, etc.— a un nombre elevadíssim de públic, tot desmentint, amb la mateixa pràctica i amb els mateixos continguts, qualsevol sospita sobre la voluntat polititzadora de l'activitat coral.

Des de l'aixecament de la condemna que havia aïllat Clavé a les Illes Balears, la seva producció literària es va reprendre amb intensitat i es va iniciar —fins a l'any 1861— una de les etapes més productives de la seva trajectòria poètico-musical, en la qual no només destaquen la quantitat de títols sinó la varietat de gèneres conreats, un apreciable canvi en l'estètica de part dels poemes, la consolidació del català com a llengua de creació, l'inici de la publicació de les *Flores de estío*, etc. El que s'aprecia en la poesia escrita durant l'any immediatament posterior a l'alliberament, d'abril de 1857 a abril de 1858, és que Clavé va escriure tretze poemes dels quals s'ha conservat la lletra de nou d'ells.⁴⁹⁸ D'aquests nou, tan sols sis eren escrits per a ser cantats per les societats corals: un brindis, un vals, un galop, una contradansa, una estudiantina i un cor. El que és simptomàtic i demostra la necessitat que existia de consolidar i popularitzar la imatge, el nom i la significació de la musa Euterpe és que tres d'aquestes obres —*La verbena de San Juan*, *El despido* i *Invocación a Euterpe*— contenen referències explícites a la musa, als jardins o a la mateixa societat coral—. Així, la lletra amb clar contingut publicitari de *La verbena de San Juan* recordava que:

Mas de fijo entre el bullicio
de esta noche festival,
las damas y los galanes

⁴⁹⁸ Vegeu el *Catàleg complet de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé*, a l'apartat 2.1.

en olvido no hecharán
que en los Jardines de Euterpe
al amanecer habrá,
en obsequio a las hermosas,
concierto matutinal.⁴⁹⁹

A *El despido*, i amb motiu de l'aturada d'actuacions que durant els mesos d'hivern feia la societat coral Euterpe, a ritme de galop s'acomiadava especialment les dones assistents als Jardins d'Euterpe. Elles, que havien aportat la seva bellesa a l'espai de concerts i balls, havien rebut «*sus flores balsámicas / sus fiestas poéticas*»⁵⁰⁰ que es reprendrien en tornar el bon temps. Seria llavors quan, com s'explica a *Invocación a Euterpe*, els jardins recuperarien la seva esplendor:

Bella la primavera
flores y amor nos brinda:
niñas a cual mas linda
corren por la pradera
dando al alma expansión...
¡Bella es la primavera!
¡Bellas sus horas son!

El fértil campo viste seductor
las ricas galas del festivo mayo:
entre el ramaje trina el ruiseñor
y el eco dulce de su acento gayo
respira amor.⁵⁰¹

I es retornaria a invocar la musa amb la finalitat de rebre els seus favors i la seva ajuda:

Bella Euterpe, sacra musa,
perla del castalio coro,
préstanos tu plectro de oro,
préstanos tu inspiración
Y en alas del aura pura,
cantos de amor pastoriles
pueblen los ricos pensiles
que orna la bella estación.⁵⁰²

⁴⁹⁹ OPCJAC CXXXII, vv. 61-68.

⁵⁰⁰ OPCJAC CXXXIV, vv. 29-30.

⁵⁰¹ OPCJAC CXLII, vv. 1-12.

Com deia fa un moment, aquesta necessitat de fer present el nom de la musa, dels jardins i de la societat coral en les lletres d'algunes de les obres d'aquell moment de represa no és gratuït i demostren la necessitat que es devia sentir, al final de la temporada de 1857 i l'inici de la de 1858, de normalitzar una denominació associada al món clàssic i desvinculada de possibles connotacions socials o polítiques i, alhora, visualitzar el protagonisme de la natura, les flors, l'harmonia de l'entorn enjardinat, del bon gust..., en definitiva, la preeminència i la continuïtat d'una estètica arcàdica en la qual confluïssin tots els elements esmentats. No cal dir que això no va ser una novetat absoluta, ni en el disseny dels jardins ni en els continguts dels poemes, però sí que el fet d'incidir en la importància d'Euterpe en aquell primer any d'actuacions després de l'empresonament va permetre de reprendre l'activitat coral i poètica enllaçant amb el que ja s'havia anat fent però assenyalant, alhora, un punt d'inflexió que es concretaria en la producció posterior a aquella temporada. Aquella represa que partia d'una aparent continuïtat era la resposta a una situació de repressió social, patida per Clavé en la pròpia pell, que no ofería altres vies que la radicalització d'idees i d'accions —una opció descartada explícitament per ell mateix— o la canalització a través de l'art. Com diu Hartmut Stenzel a *Evolution du concept de nature*, en parlar del tractament de la natura i el paisatge en determinats poetes romàntics:

[...] c'est surtout une certaine attitude de l'auteur envers la réalité qui importe dans ces poèmes. La nature en est la médiatrice, car l'attitude pathétique du poète est surtout possible parce qu'il évince toute réalité concrète pour pouvoir donner un caractère de beauté supérieure à la nature qu'il évoque. La beauté de la nature devient le seul idéal possible pour l'homme dans la mesure où celui-ci est en désaccord complet avec la société—mieux encore, cette idéalisation de la nature dans la poésie ne devient possible [...] que dans une situation historique où la rupture entre l'individu et les tendances de l'évolution de la société est consommée.⁵⁰³

Sembla, doncs, que la canalització d'aquell desacord social i polític, Clavé també el va reconduir mitjançant la recreació fictícia, per mitjà de la poesia, d'un entorn idíl·lic, en què la bellesa aparent i la puresa dels fets que emmarca eren les mostres de la superioritat de la natura per damunt de la realitat social.

⁵⁰² *Íd.*, vv. 32-39.

⁵⁰³ Hartmut Stenzel, *Evolutions du concept de nature. Évolution et fonction critique du concept de nature dans la littérature romantique et dans les socialisme utopique*, dins «Romantisme», 1980, n° 30, pp. 29-38.

Ja s'ha esmentat més amunt la important lectura que Antoni Fargas i Soler va fer de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé una vegada ja s'havien popularitzat els cors i les seves cançons, però encara prèviament al gran esclat que arribaria en la primera meitat dels seixanta. No cal repetir, doncs, la lucidesa que Fargas va tenir ja el 1859 en destacar que algunes obres escrites en la primera dècada dels cinquanta «*no eran aun bastante propias para captarse las simpatías de un auditorio mas escogido y ejercitado a la buena música vocal*». ⁵⁰⁴ Segons ell, el caràcter propi i local de peces com *La flor del valle*, *La font del roure* o, sobretot, *Les nines del Ter* era el que permetria Clavé d'interessar a aquell sector ampli de la societat al qual no havia, segons ell, pogut convèncer fins llavors. Fargas, va introduir en la seva crítica la idea romàntica segons la qual la utilització dels cant populars conservats entre el poble havien de garantir el seu èxit en un ventall més ampli de la societat:

[...] conociendo sin duda el Sr. Clavé la importancia que debiera tener en el arte y la expresión que entrañan los cantos y melodías populares que tradicionalmente se han conservado entre el pueblo, se propuso dar un sello más popular y característico a sus composiciones poético-musicales, de modo que pudiese interesar y agradar hasta a las clases más cultas de la sociedad. ⁵⁰⁵

I el temps va acabar donant la raó a Antoni Fargas, atès que la utilització de referents més populars en la música i en la lletra de les seves obres va propiciar el gran èxit aconseguit en els anys seixanta.

Així, s'evidencia el que Josep Maria Domingo ha anomenat «*permeabilitat de fronteres entre el culte i el popular*», ⁵⁰⁶ que en el cas de Clavé va comportar un trànsit, fluctuant al llarg dels anys, des de la lírica amorosa de caire popular i sentimental vinculada al que s'ha anomenat «primer romanticisme» —les trobes i, en general, la literatura de fulletó—, a la influència dels *cantares* espanyols de final del XVIII i principi del XIX, per acabar retornant a la popularitat d'uns temes, d'unes escenes, d'un entorn natural i, en definitiva, d'una realitat que era per a Clavé, segons diria Francisco M. Tubino anys més tard, «*fuelle pròvida de inspiración*». ⁵⁰⁷ És evident que aquesta evolució no es va produir de manera sobtada ni tampoc en la totalitat de l'obra de Josep

⁵⁰⁴ Antoni Fargas i Soler, *Melodías, cantos y aires populares I*, «El Arte», 14 (15/10/1859), p. 4.

⁵⁰⁵ *Ibid.*

⁵⁰⁶ Josep Maria Domingo, *L'època del Romanticisme*, dins Enric Cassany (dir.), *Panorama crític de la literatura catalana. Segles XIX*, Vicens Vives, Barcelona, 2009, p. 45.

⁵⁰⁷ Francisco M. Tubino, *Historia del renacimiento literario contemporáneo en Catalunya, Baleares y Valencia*, Imprenta i fundición de M. Tello, Madrid, 1880, p. 341.

Anselm Clavé però sí que és fàcil observar, una vegada ordenat, editat i analitzat el conjunt de la producció poètica d'aquells anys, que el progrés de la literatura culta des de final de segle XVIII fins a mitjan segle XIX poc tenia a veure amb els canvis observats en l'obra particular del fundador de les societats corals. Milà deia als *Principios de estética* que el romanticisme comportava «*el estudio más directo y genuino de la Antigüedad Clásica*», la moda dels cants ossianics, el gust pels temes medievalitzants i «*la afición de las descripciones de la naturaleza*»,⁵⁰⁸ i l'obra de Clavé, fàcilment vinculable a partir dels anys seixanta, com es veurà a partir d'ara, amb el romanticisme de tradició liberal i progressista, ja havia deixat enrere en aquells darrers anys cinquanta les referències al món trobadoresc i, en canvi, faria ús del tractament del gènere clàssic de l'idil·li, de la descripció de la natura i de la incorporació de personatges populars —com els pastors o les pageses— en l'acció descrita, per tal d'allunyar-se progressivament dels *cantares* castellans i consolidar una veu poètica cada vegada més sòlida i més autònoma, fonamentada en l'observació de la realitat més propera.

2.6.1.2. Els idil·lis en la poesia de Josep Anselm Clavé

La importància que va tenir el gènere de l'idil·li en l'obra de Josep Anselm Clavé com a evolució dels cantares castellans que havia conreat fins llavors i com a continuació d'una tradició bucòlica arrelada a Catalunya, com a mínim des del segle XVII amb Francesc Fontanella, mereix una atenció especial en parlar de l'obra poètica de final dels cinquanta i principi dels seixanta. En llengua castellana, els cantares arribarien la seva màxima esplendor durant els anys seixanta del segle XIX, amb José Selgas, Antonio Trueba, Vicente Barrantes, Ruiz Aguilera o Ramon de Campoamor, però de mica en mica, i a mesura que en la cultura veïna els triomfs i la popularitat se succeïa per a autors com els esmentats, l'obra de Josep Anselm Clavé anava abandonant de l'estil arcaïtzant que havia utilitzat en les composicions de la primera meitat dels cinquanta i començava a incorporar la llengua catalana com a vehicle de transmissió poètica dels seus idil·lis i pastorel·les.

⁵⁰⁸ Manuel Milà i Fontanals, *Principios de estética*, dins *Obras completas, coleccionadas por el Dr. D. Marcelino Menéndez y Pelayo*, vol. I, Librería de Álvaro Verdaguer, Barcelona, 1888, p. 351.

En el moment històric en què s'evidencia més clarament la utilització d'aquest gènere, la situació social i política, com ja s'ha dit abans, no permetia altra forma de resistència que la creació d'un món poètic en el qual els condicionants de classe no fossin un impediment per a la consecució de la felicitat, l'admiració de la bellesa o l'expressió dels ideals fraternals que encarnaven Clavé i les seves societats corals. Com diu Pep Valsalobre, «en el gènere bucòlic se sol expressar l'exaltació de la vida senzilla per oposició a la via de cort»,⁵⁰⁹ i de fet aquesta afirmació ja la feia Ventura Ruiz Aguilera en el seu pròleg a *La arcadia moderna: colección de églogas e idilios realistas y de epigramas*, on les primeres paraules servien per recordar, el 1867, que:

La poesía bucólica o pastoril, a que pertenecen la égloga y el idilio, presentada por la antigüedad, por el Renacimiento y por la Edad moderna, en alguno de sus períodos, como expresión artística de la vida del campo constantemente serena, apacible y feliz en aquellos cuadros, formando contraste con la de las ciudades, siempre en los mismos agitada y dolorosa, existe aun en la literatura de nuestros días, si bien con las modificaciones en su esencia y en su forma correspondientes a las que han experimentado el modo de ser de los pueblos en general, las costumbres rurales en particular, y hasta el aspecto físico de la Naturaleza en que aquella poesía se inspiraba.⁵¹⁰

Força poemes de Josep Anselm Clavé ofereixen aquest contrast entre els costums, l'entorn natural i la vida de la majoria de coristes i del públic barceloní, per una banda, i les escenes recreades enmig d'espais camperols, de natura exuberant i relacions sinceres, per l'altra. Malgrat això, Clavé tan sols va subtitular com a «idil·li»⁵¹¹ tres de les seves obres, la qual cosa pot fer pensar, erròniament, que es tracta d'un *corpus* sense importància en el conjunt de la seva producció. A aquests tres poemes, però, cal afegir-hi totes les composicions poètico-musicals que responen al que, de manera àmplia, es pot entendre com a idil·li, prenent com a definició la del *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana* de Joan Coromines. Com diu Jaume Pòrtulas a *Els malentesos de l'idil·li*,⁵¹² Coromines va explicar amb claredat que més enllà de les obres escrites a l'estil de Teòcrit, «l'associació entre "idil·li" i temàtica bucolicopastoral és secundària i va produir-se, sobretot, durant el

⁵⁰⁹ Pep Valsalobre, *Desclosa del barroc: Francesc Fontanella*, dins *Literatura i Cultura Catalanes (segles XVII-XVIII)*, Editorial UOC, Barcelona, 2007, p. 150.

⁵¹⁰ Ventura Ruiz Aguilera, *La arcadia moderna: colección de églogas e idilios realistas y de epigramas*, Imprenta de Rojas y Compañía, Madrid, 1867, p. V.

⁵¹¹ Cal tenir en compte que al llarg del segle XIX, els subtítols servien als autors per indicar els subgèneres de les obres poètiques i teatrals.

⁵¹² Jaume Pòrtulas, *Els malentesos de l'idil·li*, dins *L'idil·li als segles XIX i XX. Literatura, música i arts plàstiques*, Edèndum, Santa Coloma de Queralt, 2010, pp. 13-34.

Renaixement, en connexió amb l'obra de Virgili, més que no amb la de Teòcrit». Així, en un sentit ampli, i tenint en compte els matisos incorporats sobretot durant el segle XVI es poden considerar idil·lis aquelles obres en les quals s'esdevé una escena amorosa, protagonitzada per personatges de caire popular —especialment pastors, pastores, pagesos, etc.— que mantenen un diàleg, i que es pot ubicar en un context en què «*la Naturalesa ocupa 'l lloc d'element complementari que ocupa en altres géneros lo criteri ó la erudició del poeta*».⁵¹³ Dit això, sembla justificat que als tres idil·lis *La queixa d'amor* —de setembre de 1858—, *La nina dels ulls blaus* —de juliol de 1859— i, *Lo somni d'una verge* —de juny de 1860— s'hi puguin afegir les tres pastorel·les *Cap al tard* —d'agost de 1859—, *Lo pom de flors* —de juliol de 1859— i *Les flors de maig* —d'agost de 1858; un epitalami *pastoril* titulat *La toia de la núvia* —de setembre de 1860—; dos *rigodons pastorils*, *La fiesta de flora* —de desembre de 1850— i *Les nines del Ter* —de juliol de 1854; una *polka pastoril*, *Ester* —de desembre de 1853—; un *schotisch*, *Un suspiro* —d'abril de 1861—; i l'albada *De bon matí* — de juny de 1861.

A totes aquestes obres, escrites després de la fundació de la societat coral Euterpe —excepte *La fiesta de Flora*, *Les nines del Ter* i *Ester*, que s'hi han afegit, tot i haver estat escrites molt abans, pel fet que són considerades obres *pastorils*—, encara se n'hi podrien afegir altres cinc: tres que podrien ser considerades els precedents del tractament de l'idil·li en l'obra de Clavé, atès que ja apareixen com a protagonistes els pastors i les pastores que menen els seus ramats, sense que es mostri cap acció ni cap diàleg però amb la descripció d'un entorn com si es tractés la pintura d'una escena, d'un paisatge, que per la seva bellesa mereix ser contemplat: *A orillas del Llobregat*,⁵¹⁴ *La pastorcilla*⁵¹⁵ i *La font del roure*; i dues que, sense indicar-se enlloc el seu caràcter bucòlic en mostren plenament les seves característiques: *La casita blanca* i *La violeta*.

⁵¹³ Apel·les Mestres, *Idilis*, Llibreria Espanyola, Barcelona, 1889, p. 11.

⁵¹⁴ Vegeu OPCJAC LXXXI, vv. 45-48:

¡Gentil panorama
que el alma enajena!
¡Comarca que amena
delicias derrama!

⁵¹⁵ Vegeu OPCJAC XCIX, vv. 9-16:

A las plantas seductoras
de la niña angelical,
junto al perro diligente,
diligente y fiel guardián,
como el ampo de la nieve
blanca oveja ufana va
cautivando su sonrisa,

Al marge d'aquestes tres darreres obres, que considerarem la preparació dels idil·lis posteriors, entre els catorze títols esmentats n'hi ha quatre en castellà i la resta pertanyen a obres catalanes. Al llarg de tota la trajectòria anterior de Josep Anselm Clavé, prèvia a la fundació de la societat Euterpe, tan sols havia escrit quatre poemes en català, però en canvi, des de l'inici de la temporada de 1858 i fins al darrer dels idil·lis esmentats, de juny de 1861, ja n'havia escrit una vintena, més la sarsuela *L'aplec del Remei*. El fet que la pràctica totalitat dels idil·lis de Clavé fossin escrits en català ja indica, d'entrada, que alguna qüestió havia canviat en la pràctica poètica del fundador de les societats corals, ja que si es mira l'obra claveriana en conjunt es pot apreciar que tan sols un divuit per cent de la totalitat dels seus poemes estan escrits en català. A més, però, aquests idil·lis van ser escrits entre final de 1858 i juny de 1861, la qual cosa dóna unes pistes molt clares sobre la voluntat explícita de conrear un gènere concret, en un moment determinat, amb una finalitat preconcebuda i en una llengua només usada, fins llavors, quasi testimonialment. La clau per a la comprensió de quina era aquesta voluntat i, alhora, la constatació que el tractament poètico-musical de l'idil·li, el cant popular, etc., obeïa a una clara finalitat de revitalització del gènere, la trobem en les paraules escrites per l'amic íntim de Clavé, Ceferí Tresserra. El treball de Tresserra sobre el Passeig de Gràcia, publicat entre els números 9 i 23 de l'«Eco de Euterpe» conté, en el darrer lliurament del 3 d'agost de 1859, unes reflexions que il·luminen de manera més que evident la importància que havia anat prenent fins aquell moment la literatura pastoral, bucòlica o idíl·lica —anomenada de totes aquestes maneres, sense diferenciació, en diversos treballs del mateix Clavé i d'altres—, i que arribava a la seva màxima esplendor a finals dels anys cinquanta i principi dels seixanta.

Yacía la música popular y pastoril, la balada o el idilio en un completo olvido en nuestra capital, y *Euterpe* ha logrado resucitarla; rica Catalunya en cantos seductores, pero perdidos en la frondosidad de las selvas o en el quietismo de las aldeas, *Euterpe* ha evocado sus ecos y al punto han respondido los corazones de los amantes de la lengua de OC y de la lira de los provenzales.⁵¹⁶

I aquesta voluntat manifesta de recuperar l'essència dels cants del poble en la llengua autòctona al mateix temps que es pretenia revitalitzar el gènere de l'idil·li, no era pas una contradicció sinó que era, com recordava Eduard Valentí i Fiol «*un camí que mena a l'Europa moderna: una ajuda per a ésser plenament actual, per anar*

su sonrisa virginal.

⁵¹⁶ Ceferí Tresserra, *Op. Cit.*, p. 90.

d'acord amb el segle», ja que la tradició romàntica «*no fou en absolut un aixecament contra els clàssics*».⁵¹⁷ Aquesta vinculació entre el romanticisme i la nova mirada al món clàssic —fonamentalment al que ateny al tractament de la natura— va permetre a Clavé fer el trànsit, ja esmentat més amunt, de la poesia sentimental i les trobes d'amor, passant també per la pràctica dels *cantares*, fins als idil·lis de final dels cinquanta i principi dels seixanta que constituïrien el salt definitiu cap a la «*encarnación del sentimiento naturalista*»⁵¹⁸ —com deia Tubino— que s'anirà explicant a partir d'ara.

La focalització d'aquesta part de l'estudi en qüestions referents als usos lingüístics o a la cronologia de l'escriptura poden semblar superficials a simple vista, però esdevenen fonamentals a l'hora d'estudiar l'evolució de l'obra poètica de Clavé des d'una pràctica poètica castellana i carrinclona cap a un resultat exitós, català i modern. És a dir, que les obres esmentades posen en evidència la voluntat de revitalitzar un gènere oblidat, com diu Tresserra, i que al marge de l'obra inèdita de contingut polític i social, era la continuació lògica i l'evolució —per a Clavé— més raonable de les obres inspirades en la tradició castellana dels cantares. Aquesta evolució per la via de la catalanització va suposar, de retruc, l'evidenciació d'un moment d'inflexió, entre final dels cinquanta i principi dels seixanta, que seria essencial tant per a Josep Anselm Clavé com per a la tradició poètica renaixencista catalana; una moment d'inflexió, un espai de frontera en el qual el gènere idil·lic i pastoral jugaria un paper essencial.

Com ja he dit en una altra ocasió:

L'estudi atent i aprofundit de la totalitat de l'obra poètica de Clavé fa evident que no existeix un equilibri entre la seva producció real de material literari i la consideració que va tenir posteriorment la seva obra per part de la crítica i que ha arribat gairebé intacta fins als nostres dies. I aquest desequilibri s'ha d'entendre en diversos sentits: *a)* desequilibri numèric, perquè el nombre de peces poètiques que han obtingut un major reconeixement no reflecteixen com és d'extensa tota la seva producció; *b)* desequilibri lingüístic, pel fet que se li ha reconegut, bàsicament, el que va escriure en llengua catalana, quan la major part de la seva creació va ser en llengua castellana; i *c)* desequilibri temàtic, perquè només s'exalça com a meritori un petit conjunt de poemes que tenen com a eix central la descripció d'uns determinats costums populars de la classe treballadora de la segona meitat del XIX, sense tenir en compte altres temes d'interès, que tot seguit veurem, i que van constituir el gruix de l'obra poètica claveriana.⁵¹⁹

⁵¹⁷ Eduard Valentí i Fiol, *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Curial, Barcelona, 1973, p. 18-19.

⁵¹⁸ Francisco M. Tubino, *Op. Cit.*, p. 341.

⁵¹⁹ Roger Canadell Rusiñol, *Clavé i la construcció d'una tradició poètica*, dins *Anuari Verdaguer. Revista d'estudis literaris del segle XIX*, nº 17-2009, Eumo editorial / Societat Verdaguer / Càtedra Verdaguer d'Estudis Literaris, Vic., pp. 173-184.

Si parem atenció als poemes esmentats més amunt, els més reculats en el temps són *La fiesta de Flora*, de 1850, i *Ester*, de 1853, i han estat inclosos, com ja s'ha dit, no pas perquè s'adiguin plenament amb la resta sinó, simplement, pel fet que contenen en el seu subtítol la denominació de *pastorils*. Per la data de creació, com és lògic, els dos poemes són escrits en llengua castellana i s'adiuen plenament amb l'estètica ja comentada en el capítol referit a la poesia dels primers anys cinquanta. Només cal llegir versos com:

El límpido arroyuelo
sobre alfombrado suelo
del Favonio apacible rizado
serpentea sonoro y veloz,
tributando homenajes a Flora
y a su grata y risueña estación,⁵²⁰

per adonar-se que l'amanerament d'herència setcentista encara era ben present en aquestes obres anteriors en les quals el tractament de l'espai, segons Joaquin Arce, defuig «*las notas estridentes o de lo intensamente cromático para tender a la blancura, a los tonos suaves o nacarados*». ⁵²¹ Cal reiterar, doncs, que ni *La fiesta de Flora* ni *Ester*, com tampoc *A orillas del Llobregat* o *La pastorcilla* no són pas els prolegòmens a l'obra idil·lica pròpiament dita, però resulta útil, ni que sigui pel contrast, veure quines van ser les variacions que es van anar produint.

Domènech Guansé en el seu llibre *Josep Anselm Clavé, apòstol, agitador i artista*, parla d'aquests canvis, com d'un «*procés [...] una mica llarg*» i explica que «*sense models adequats a l'abast, les lectures que aleshores evidentment preferia [Clavé] —els poetes neoclàssics i pre-romàntics veïns— li eren més aviat un entrebanc, l'allunyaven de tota expressió viva. Tal com era de llei en aquella mena de poesia, res no hi podia ésser designat pel seu nom*». ⁵²² Ja s'ha parlat, en general, de les influències d'autors espanyols en la literatura de Clavé de principi dels anys cinquanta, però ara que l'estudi se centra en la importància dels idil·lis resultarà útil tornar a fer esment d'aquelles dates i a aquelles composicions pastorals incipients per comprendre millor l'abast de la importància d'obres com *La queixa d'amor*, *La nina dels ulls blaus*, *Lo pom de flors* o *Cap al tard*.

⁵²⁰ *La fiesta de Flora*, OPCJAC LXII, vv. 29-34.

⁵²¹ Joaquín Arce, *La poesía del siglo ilustrado*, Alhambra, Madrid, 1981, p. 186.

⁵²² Domènech Guansé, *Josep Anselm Clavé, apòstol, agitador i artista*, Editorial Bruguera, Barcelona, 1966, p. 32.

És més que probable que la preceptiva literària escolar exercís una forta influència sobre l'obra castellana de Clavé, una preceptiva que segurament devia incloure la figura i l'obra de Juan Meléndez Valdés, poeta de tradició neoclàssica, amb gust per l'estètica rococó i que va evolucionar cap a un romanticisme incipient tenyit de voluntat reformista. Ningú podrà negar les similituds ideològiques dels dos poetes ja que ambdós van apostar pel reformisme i pel foment del bon gust, els bons costums i la fraternitat. Però encara més semblants són les seves referències poètiques a espais bucòlics pels quals, entre la ja habitual abundància floral, transiten personatges amb noms compartits: Clori, Filis i molts altres referents mitològics, muses, nimfes, sagals, etc. És simptomàtic, a més, que per exemplificar «aquella mena de poesia», Guansé prengué expressions de les pastorel·les castellanques esmentades més amunt i no fragments de qualsevol altre dels molts poemes que també havien estat escrits en aquella llengua: diu Guansé que «un ventet agradable seria un rizado Favonio; si el ventet refrescava, esdevenia tot seguit un horrible Bóreas; a les dones, llevat de la pròpia, perquè facin bonic cal convertir-les en ninfas, zagalas, amadriás».⁵²³

Meléndez explica en el pròleg a *Poesías* publicat el 1821 que «he procurado en mis poesías agradables imitar a la Naturaleza y hermosearla, siguiendo las huellas de la docta antigüedad, donde vemos a cada paso tan bellas y acabadas imágenes», i després de reflexionar sobre el sentit de la imitació i la responsabilitat del poeta, recordava que «han sido mis guías el mismo Horacio, Ovidio, Tibulo, Propertio, y el delicado Anacreonte. Formado con su lección en mi niñez, y lleno de su espíritu y sus encantos, hallará el lector en mis composiciones seguidas con frecuencia sus brillantes huellas».⁵²⁴ Sens dubte, amb les referències als autors clàssics Meléndez pretenia aconseguir un prestigi i vincular la seva obra directament amb els grans mestres de l'antiguitat, i el cert és que Meléndez va fer algunes traduccions de Teòcrit en la seva joventut, però com diu Emilio Palacios el gust per la poesia pastoral «le llega sobre todo a Meléndez a través de los clásicos modernos [...] sobre todo de la mano de Gessner, Fontenelle y Metastasio».⁵²⁵ De tots ells, va ser especial la sintonia amb Gessner, del qual Palacios diu que Meléndez no es trobava gens lluny atès que seguia la seva «poesía encantada y encantadora, donde la realidad resulta embellecida con tonos

⁵²³ *Ibid.*

⁵²⁴ Juan Meléndez Valdés, *Poesías. Nueva edición completa*. Tomo I, Imprenta de Sancha, Madrid, 1821, pp. 8-9.

⁵²⁵ Emilio Palacios, *Estudio preliminar de la poesía de Juan Meléndez Valdés*, dins de Juan Meléndez Valdés, *Poesías*, Alhambra, Madrid, 1879; consultable a la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/pmel/12030522128939384432435/p0000002.htm>

*dulzones y reducida a la dimensión de un bello cuadro. [...] Por eso Quintana le llamó “alumno de Gessner”».*⁵²⁶

Probablement, doncs, el tipus de poesia pastoral que va arribar a mans de Clavé —i que indubtablement va influir en la seva obra— devia respondre a les característiques dels *Idylles et poèmes champêtres* de Salomon Gessner, en el pròleg dels quals es demanava, segons la traducció francesa de M. Huber:

Quelle situation plus agréable en effet que celle de notre âme lorsque dans le calme des passions, l'imagination nous tire du milieu de nos mœurs pour nous transporter dans les tems fortunés de l'âge d'or? Tout ce qui peint un repos tranquille, un bonheur doux & sans trouble, doit plaire aux cœurs bien faits, & les scènes que la poésie emprunte de la nature non corrompue, nous charment d'autant plus, qu'elles paraissent souvent avoir une forte de ressemblance, avec les instants de notre vie où nous avons été le plus heureux.⁵²⁷

Com ha indicat Rosa Cabré, l'èxit de Gessner no perdurà massa i el resultat d'aquelles recreacions d'escenes idíl·liques, pròpies d'un temps afortunat i feliç, que pretenien construir un món ideal en el qual no veure's sotmès als embats de la història i de la realitat social⁵²⁸ van començar a generar una poesia que era apreciada, com deia Núñez de Arce, com «una repetición pesada [...] de églogas e idilios en donde siempre, a la sombra de los mismos árboles y en la orilla de los mismos arroyuelos, lloraban sus desdenes o celebraban sus paces Batilos insípidos y Filis melindrosas».⁵²⁹ Així, seguint el mestratge de Meléndez Valdés, va ser com segurament Clavé va acabar escrivint versos com «Sota d'un salze, sentada una nina...»,⁵³⁰ «A orillitas de un arroyo, / do se

⁵²⁶ *Ibid.*

⁵²⁷ Salomon Gessner, *Idylles et poèmes champêtres, traduits de l'alemand*, Chez Jean-Marie Bruyset Imprimeur, Lió, 1767, p. XXXIX- XL.

⁵²⁸ A *L'idil·li en el vuitcents i la seva projecció en Jacint Verdaguer i Apel·les Mestres*, dins *L'idil·li als segles XIX i XX. Literatura, música i arts plàstiques*, Edèndum, Santa Coloma de Queralt, 2010, p. 43, Rosa Cabré reproduceix un fragment de la *Storia della letteratura italiana, II*, de Francesco de Sanctis, Einaudi, Torí, 1875 en què es pot llegir:

L'idealle del tempo era l'idillio, il riposo e l'innocenza della vita campestre, in antitesi alla vita sociale, così come l'avevano sviluppato il Tasso, il Guarini e il Marino. L'idillio era un certo equilibrio interiore, uno stato di pace e di soddisfazione a cui il dolore serviva come di salsa. L'Arcadia, volendo riformare il gusto, avea tolto all'idillio quella tensione intellettuale che si chiamava il «seicentismo», sì che la forma era rimasta una pura effusione musicale dell'anima beatamente oziosa, cullata da molli cadenze tra l'elegiaco e il voluttuoso: ciò che dicevasi «melodia».

⁵²⁹ Gaspar Núñez de Arce, *Gritos de combate. Poesías y discursos sobre la poesía contemporánea*, pròleg de José Echegaray, Madrid / Sevilla, Librería de Fernando fe, 1924 [12ª edició.], p.313. Tant la referència com la informació sobre la recepció de Salomon Gessner en la literatura europea del segle XVIII i XIX, s'ha extret de Rosa Cabré, *Op. Cit.*, p. 40.

⁵³⁰ Vegeu *Les flors de maig*, OPCJAC XLIV.

*empina el verde sauce / que da sombra al tosco poyo / de una choza pastoril...»*⁵³¹ o
«*Cabe el arroyo / sentada hallé / a mi pastora, / la bella Ester...»*.⁵³²

Sembla del tot lògic que aquests tòpics referents al tractament del paisatge tinguessin una incidència més enllà de l'estricta creació literària i, en tant que administrador d'uns jardins al Passeig de Gràcia, aquests espais de lleure es revestissin d'aquesta mateixa estètica. Hi ha dos testimonis ben propers a Clavé i a les societats corals que amb les seves descripcions acaben de demostrar la transposició d'idees i de gustos estètics entre aquells espais ficticis descrits en els poemes i els jardins dels Camps Elisis, primer, i d'Euterpe, després. En primer lloc, una crònica de Víctor Balaguer publicada al *Diario de Barcelona*, i signada amb el pseudònim Júlia, permet fer-se la idea, per la descripció detallada de l'espai, com eren aquells llocs d'oci, tan concorreguts per obrers, menestrals i burgesos:

Boixos i mirtils voltaven el recinte, els més frondosos arbres hi creixien i llurs fruits eren fanalets multicolors; ací i allà, en els parterres, es badaven flors lluminoses, i tot plegat contribuïa al màgic resplendir de les camisetes de gas. Una cascada es coronava amb l'estàtua de Flora; d'un estany travessat per un pont emergia la figura de Neptú. Caminals vorejats d'artístics gerros de flors anguilejaven entre catifes de gespa tendra i, disseminades per les placetes que es formaven en les cruïlles dels caminals, hom hi descobria sobtadament cabanes entreteixides de garlandes; ací i allà s'erigien molts altres pavellons cadascun dels quals era delicadament batejat amb el nom d'una flor.⁵³³

I en segon lloc, a aquesta descripció del bucòlic espai d'esbarjo en el qual actuaven els cors de Clavé, s'hi ha de sumar la que Dolors Monserdà va fer en el primer capítol de *La fabricant*, titulat «A Euterpe»:

Era aquest un grandíós jardí, en el que, avançant per entremig de bonics caminals d'acàcies, s'hi trobava el cafè i un petit edifici destinat a l'Administració; i, envers la part dreta, una *hermosa* extensió de frondoses arbredes, que en les nits de festes apareixien il·luminades amb centenars de gotets de tots colors. Escampades en aquell espai i resseguides per la mateixa encesa, s'hi aixecaven dues construccions en forma de cases suïsses i una bonica glorieta de canyes per la que s'hi enfilaven gessamins i lligaboscós, i en quin centre s'hi destacava l'estàtua de la deessa Euterpe, obra del llavors desconegut i després celebrat escultor En Jeroni Sunyol. Enclavada quasi al mig d'aquesta part de jardins, hi havia una grandiosa plaça de concerts, la que, profusament il·luminada per aparells de gas i coberta per una immensa vela rodejada d'arcades construïdes amb encanyissats pintats de verd, de les que en penjaven, a estil de

⁵³¹ Vegeu *Un suspiro*, OPCJAC CXCVII.

⁵³² Vegeu *Ester*, OPCJAC CIII.

⁵³³ Reproduït per Domènech Guansé, *Op. cit.*, p. 47.

llànties, petites cistelles plenes de flors, produïa un conjunt que, amb tot i el major acoblament d'elements de tota classe, amb que des d'aquella època ha compta Barcelona, no se n'ha tornat a veure cap altre».⁵³⁴

En aquell entorn d'aspecte classicitzant la profusió floral era més que evident, la qual cosa no es pot desvincular dels títols de la majoria de poemes escrits per Clavé en aquells anys cinquanta i que a final de l'any 1858 van donar nom al llibre *Flores de estío*.

A més de Balaguer i Monserdà, el ja esmentat Ceferí Tresserra va incloure en el seu treball sobre l'espai d'oci del Passeig de Gràcia, publicat a les pàgines de l'«Eco de Euterpe», alguns detalls de l'entorn físic en què es reunien els treballadors, els menestrals i els petits burgesos de la capital catalana i, a més, va fer unes consideracions que en aquests moments poden contribuir a la comprensió del sentit dels l'ídil·lis en aquell context. Diu Tresserra:

«¡Euterpe! Divinidad mitológica que representa la música i la poesía pastoril; hermosa joven coronada de flores y laureles; símbolo exacto del Templo (permítaseme la expresión) que en la margen izquierda del Paseo de Gracia, y como quien dice dándose un beso en la frente con los Campos Eliseos, se levanta lleno de sencilla majestad y pompa democrática. ¡Euterpe! Jardines que rebozan en delicias, que se derraman en armonías, que se exhalan en inciensos de amor y de poesía; musa a quien la moda, la elegancia y la juventud, siempre ávidas de nuestras afecciones, han arrancado de sus manos el tosco cayado para entregarle a su vez el cetro de las diversiones campestres de estío [...].

Es que *Euterepe*, querida amiga, no es un sitio de recreo donde se cante, baile refresque y pasee solamente, no; es un testimonio de la vida propia de nuestros cantos y de nuestra literatura. El corte de nuestros aires y de nuestros ritmos, ora imponentes como el desgaje de nuestras cascadas sobre la aguda roca de los torrentes, ora manso y suave como el aleteo de los colorines de nuestras selvas, es un corte especialísimo que con ninguna escuela se confunde, que a ningún carácter se adapta como no sea al suyo propio; al nuestro catalán.⁵³⁵

La descripció de l'espai en el qual actuaven els cors coincidia, en les referències a allò més aparent, amb el que també van dir Balaguer i Monserdà, és a dir, que l'entorn bucòlic que acollia l'acció de moltes de les poesies que Clavé va escriure durant la segona meitat dels anys cinquanta també es feia present, realment, en els jardins, en la natura domesticada del Passeig de Gràcia, com a referent per als barcelonins que havien

⁵³⁴ Dolors Monserdà, *La fabricant. Novel·la de costums barcelonins (1860-1875)*, Impremta Minerva, Mataró, 1935, p. 1-4.

⁵³⁵ Ceferí Tresserra, *Op. Cit.*, p. 90.

viscut fins a l'enderrocament de les muralles en la ciutat més densament poblada d'Europa. Però Tresserra no va limitar-se a fer una descripció externa, amb referències a la musa Euterpe com a representant de la música i la poesia pastoral, sinó que va fer un pas més —dels primers, gairebé es podria afirmar— cap a la comprensió profunda de la dimensió social, cultural i també poètica del projecte claverià.

Ja s'ha vist com Tresserra considerava que l'any 1859 s'havien recuperat els gèneres pastorals, les balades i els idil·lis a la capital catalana, els quals havien restat oblidats per part del poble. A més, s'havia dut a terme amb «*sencilla majestad y pompa democrática*», la qual cosa pretenia refermar, d'una banda, el caràcter fraternal dels espais en els quals s'havia dut a terme i s'havia fet més pública i evident aquella recuperació i, d'una altra banda, el to popular amb què s'havia concretat aquella estètica, especialment en la poesia de Clavé. Ja s'ha comentat la influència que van exercir en la seva obra autors com Meléndez i Gessner, però és important tornar a fer èmfasi en el rerefons ideològic que hi havia en aquesta tria: el fet que a la musa Euterpe se li hagués ofert el ceptre de «*las diversiones campestres de estío*» en un dels llocs d'oci més concorreguts per gent de procedència social molt diversa, comportava que s'hagués d'explotar uns referents, els de la bellesa natural, compartits per tothom i que no generessin suspicàcies de cap tipus ni entre les autoritats ni entre els mateixos assistents. Així, la progressió i els canvis de fons que es van produir en els idil·lis que Clavé va conrear s'adiuen, en una escala menor i particular, al que va succeir en la transformació d'aquest gènere en la tradició poètica europea a mitjan segle XIX: d'un model proper a la poesia bucòlica de ventall o de saló, d'influència setcentista a l'estil de Gessner, cap a un incipient tractament modern de l'idil·li, amb models com Mosco, Leopardi⁵³⁶ o Friedrich Schiller, que amb l'obra *Poesia ingènua i poesia sentimental*⁵³⁷ va emparar teòricament la pràctica literària concreta.

Amb tot, l'opció per la revitalització del gènere pastoral i l'idil·li no podia ocultar que Catalunya era «*rica [...] en cantos seductores, pero perdidos en la frondosidad de las selvas o en el quietismo de las aldeas*», la qual cosa permet establir vincles més que evidents entre les obres de Clavé i la dels romàntics que buscaven el *Wolkgeist*, a la manera heineana, servat en llocs recòndits i aïllats. En aquest sentit, com Tresserra, molts d'altres van fer esment a la possibilitat que Clavé s'inspirés, per

⁵³⁶ Vegeu Rosa Cabré, *L'idil·li en el vuitcents...*, p. 40.

⁵³⁷ Friedrich Schiller, *Sobre poesia ingènua y poesia sentimental* (Pedro Aullón de Haro, Ed.), Verbum, Madrid, 1994.

escriure els seus idil·lis, en la seva pròpia experiència i a l'admiració que li causaven els paisatges, els costums i la gent d'arreu de Catalunya. Més amunt ja s'ha parlat de les referències explícites de Clavé a paisatges naturals de la geografia catalana i a la seva voluntat de posar en vers totes aquelles impressions —que apareixen en les cartes trobades a l'ANC en què descriu la seva llarga excursió per Catalunya el 1852—. ⁵³⁸ Però segurament sense tenir constància explícita del que Clavé diu en les seves cartes, altres amics i estudiosos de l'obra de Clavé també es van adonar d'aquest lligam entre experiència vital i pràctica poètica. En primer lloc, Eduard Vidal i Valenciano i Josep Roca i Roca, en la biografia de Clavé publicada entre els números 408 i 419 de l'«Eco de Euterpe», en parlar de la represa de l'activitat coral després de la deportació, i concretament del període d'hivern entre les temporades de 1857 i 1858, deien:

Ciertas clases miraban con desden los bailes coreados, retrayéndose de asistir a una diversión que para si la habían tomado los jornaleros y la burguesía; pero Clavé, que ansiaba agradar a todos, y que no abandonó nunca la idea de hacer música verdaderamente popular, comprendiendo en el pueblo desde el más encopetado aristócrata hasta el más rudo trabajador, se afanó durante el invierno siguiente en escribir música puramente vocal, inspirada en las preciosas melodías, que corren frescas y aromáticas por nuestras comarcas, de las cuales se había empapado suficientemente, en sus diversas excursiones por Cataluña.

Clavé halló en esta tarea su verdadero medio. Nunca habían brillado a tanta altura sus composiciones, como las que destinó a sus conciertos. ⁵³⁹

Sembla evident, doncs, que aquells idil·lis i, en general, l'obra escrita després de la temporada de 1857, va tenir molt en compte —de manera interessada, per acabar acontentant tot el públic potencial— les cançons i les llegendes apreses durant les seves estades fora de Barcelona, obres populars a les quals també s'ha d'afegir el coneixement del país i dels seus racons com a font real d'inspiració. Val a dir que també en l'àmbit de la poesia culta, la història, les llegendes i el cançoner popular informaven les composicions que, per exemple, es presentarien als Jocs Florals, la qual cosa referma la idea que en aquells anys finals de la dècada dels cinquanta la voluntat prioritària de Clavé era parlar d'una realitat i partir d'uns referents poètico-musicals acceptats per amplis sectors de la ciutadania, fos quin fos el seu origen.

⁵³⁸ Vegeu Carta de Josep Anselm Clavé a la seva dona, Isabel: Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-1.

⁵³⁹ Eduard Vidal i Valenciano i Josep Roca i Roca, *José Anselmo Clavé*, «Eco de Euterpe» XVI, 412 (13/06/1874), p. 94.

En segon lloc, Antoni Fargas i Soler, a *Melodías, cantos y aires populares*, després de referir-se a la importància de les tradicions populars com a font inesgotable per a l'art, afirmava que:

Demostrada la importancia histórica y valor artístico de nuestros antiguos aires populares por el sentimiento y carácter que entrañan, y encarecida la necesidad de restaurar y salvar del olvido ese rico caudal melódico, para gloria del país donde tuvieron origen; en otro artículo probaremos á demostrar la utilidad que indisputablemente redundaría al arte músico, no sólo reproduciendo y propagándolos antiguos cantos y aires populares, si que también el continuar cultivando en nuevas composiciones ese mismo género como un tipo peculiar del país, que contribuiría a inocular y a despertar el gusto y el sentimiento de lo bello en todas las clases de la sociedad.⁵⁴⁰

El capítol següent al qual es refereix Fargas es va publicar en els números posteriors de «El Arte» i l'exemple paradigmàtic de la «utilitat» del coneixement dels cants populars i la continuïtat del seu conreu era l'obra poètica de Josep Anselm Clavé, del qual es tornava a destacar la seva capacitat per interessar totes les classes de la societat gràcies al tractament de la bellesa i del gust mitjançant un «gènere popular» com era la cançó.

I en tercer lloc, molt posteriorment, Domènec Guansé també recollia informació relativa a aquestes influències sense donar, però, massa detalls de la procedència:

[.....] en els seus viatges per viles i ciutats, tot inaugurant societats corals, vells aficionats li ensenyarien altres melodies de l'avior i s'adonaria que allà, lluny dels ambients corromputs que freqüentava, aquells saborosos fruits d'una cultura secular es mantenien gerds i vius en els llavis del poble.⁵⁴¹

Tot plegat confirma que a mitjan segle XIX ja s'evidenciava una doble via de recuperació cultural, aquí visible en l'àmbit de la lírica catalana: mentre Manuel Milà i Fontanals⁵⁴² i Marià Aguiló iniciaven la tasca de recuperació de la poesia popular i es preparaven per escriure, respectivament, el *Romancerillo catalán* i el *Romancer popular de la terra catalana: cançons feudals cavalleresques*,⁵⁴³ Clavé empenia un altre camí orientat no tant a la conservació estricta del patrimoni cultural existent sinó a la creació

⁵⁴⁰ Antoni Fargas i Soler, *Op. Cit.*, «El Arte», 12 (15/09/1859), p. 5.

⁵⁴¹ Domènec Guansé, *Op. Cit.*, p. 66.

⁵⁴² Manuel Milà i Fontanals, *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales* (segunda edición refundida y aumentada), Librería de D. Álvaro Verdagué, Barcelona, 1882.

⁵⁴³ Marià Aguiló, *Romancer popular de la terra catalana: cançons feudals cavalleresques*, Llibreria d'Àlvar Verdagué, Barcelona, 1893.

d'una obra nova que, tenint en compte la tradició musical i poètica pròpia —«*evocando sus ecos*»— plantegés la seva renovació tot fent-la confluïr amb gèneres —o subgèneres— que, com l'idil·li, la pastorel·la, la balada, etc., havien de permetre una major incidència social.

Ni l'espai ni l'objectiu d'aquest treball permeten aprofundir aquí en una altra qüestió ben interessant com és l'estudi de l'origen i l'establiment d'una cronologia fonamentada i fiable de la progressió i materialització —en treballs teòrics i en obres de creació literària—, d'aquest esperit de recuperació de la cultura popular catalana, però el que sí que és evident és que no es pot continuar parlant de «Renaixença» sinó que cal referir-se, en plural, a «Renaixences».⁵⁴⁴ Sense anar més lluny, tant Clavé com Milà tenien clar l'objectiu final de recuperar l'essència del cançoner català, però així com Milà pretenia, com va dir en el discurs pronunciat com a president del consistori dels Jocs Florals el 1859, donar «*a aquesta llengua una festa*», dedicar-li «*un filial record*» i guardar-li «*al menys un refugi*»,⁵⁴⁵ Clavé tenia com a intenció renovar la tradició i garantir la continuïtat d'una cançó popular ben viva, no en espais erudits i minoritaris sinó enmig de masses populars nombroses. Com va dir Apel·les Mestres, Clavé va començar a escriure música amb lletra «*essencialment catalana, demostrant que aquesta essència no cal anar a fiblar-la en las rònegues cròniques dels arxius, que tant com engrandeixen a l'historiador amaneren i traven el vertader poeta*».⁵⁴⁶

El fet que la majoria dels «poemes idíl·lics» que Clavé va escriure des de 1857 —i també alguns d'anteriors— fossin escrits en llengua catalana podria fer pensar que ja des de 1854, quan *La font del roure* va encetar la producció en català, tota l'obra poètica del director de les societats corals va ser escrita en aquesta llengua. Però la reconstrucció del catàleg i l'edició de la poesia completa de Clavé han permès documentar, entre *La font del roure* i *De bon matí*, escrit el juny de 1861, un total de noranta-tres poemes, dels quals només vint-i-sis van ser escrits en català, amb la particularitat que entre aquestes vint i sis, és on trobem la pràctica totalitat d'idil·lis i

⁵⁴⁴ Com han proposat des del seu grup de recerca la Dra. Rosa Cabré i el Dr. Josep Maria Domingo. El GELIV, Grup d'Estudi de la Literatura Catalana del Vuit-cents, ha desenvolupat, de 2008 a 2011, sota la direcció de la Dra. Rosa Cabré Monné, un projecte de recerca que porta per títol *La literatura catalana en el ochocientos: liberalismo, renaixença(ces), modernidad*, i que ha estat finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2008-01548/FILO).

⁵⁴⁵ Manuel Milà i Fontanals, «Discurs del senyor president del Consistori», dins *Jocs Florals de Barcelona en 1859: edició facsímil, documents i testimonis / pròleg i documentació* a cura de Josep M. Domingo, Grup d'Estudi de la Literatura Catalana del Vuit-cents i Diputació de Barcelona, Barcelona, 2009, p. 25.

⁵⁴⁶ Apel·les Mestres, *Op. Cit.*, p. 23.

pastorel·les. Sembla, doncs, que la vinculació entre llengua catalana, la incorporació de la pròpia tradició cultural i l'exploració de l'idil·li queda més que provada amb aquestes dades.

Tot i haver dit que abans de 1857 tan sols podem parlar de «precedents de l'idil·li» en l'obra de Clavé, serà bo esmentar, ni que sigui de manera superficial, l'incipient procés de canvi que s'havia iniciat amb les primeres obres escrites en català. El mes de juliol de 1854 es va publicar i es va estrenar el rigodon pastoril titulat *Les nines del Ter*, quan ja feia tres mesos que s'havia fet pública la primera obra catalana conservada de Clavé, *La font del roure*. Aquesta darrera peça, tot i que ja conté alguns dels elements que més endavant van ser claus en la redacció de pastorel·les i idil·lis, sempre va ser considerada una simple contradansa a cors que, tot i presentar una escena més o menys bucòlica i ubicada en un *locus amoenus*, no descriu cap manifestació amorosa. D'aquesta contradansa, *Les nines del Ter* en va conservar l'adjectivació — però menys grandiloqüent i menys exagerada — i un interès per la descripció acurada de l'espai natural en què s'esdevé l'acció, a diferència de l'obra castellana, en la qual la recreació intimista dels sentiments del jo poètic se situaven al centre de l'obra. *Les nines del Ter*, format per cinc rigodons⁵⁴⁷ dedicats a Jaume Moragas, un dels signants del primer reglament de la societat coral La Fraternidad, comença amb la recreació de l'espai idealitzat «*del Ter a les marges*», en el qual «*admirem tanta hermosura / com natura / va als ulls nostres desplegant*». Aquesta natura, si bé encara idealitzada, és la vehiculadora del canvi que es produeix, com ja s'ha dit, en abandonar la recreació del sentiment poètic més íntim i dirigir la mirada cap a referents exteriors i paisatges propers. El final del segon rigodon, a més, sembla autoreferenciar el discurs social de Clavé que, en alguns casos de manera subtil i en d'altres de forma més que pública, també anava amarant la producció poètica: les al·lusions als perjudicis del joc, combatut per Clavé des que va començar a cantar a les tavernes de la Barcelona vuitcentista, se sumen als elogis de la honradesa i la dignitat del pobre que, lluny del que li retreien els seus perseguidors polítics, no tenia la pretensió de capgirar l'ordre de les coses sinó tan sols obtenir l'estimació guanyada amb l'honradesa i el treball.

Sos plaers guardi el que en viles
malbarata
per festins i jocs ses piles

⁵⁴⁷ El subtítol «rigodons pastorils», en plural, ja indica que el poema té diverses parts que estan numerades de l'I al V.

d'or i plata.
Que el que en palla, honrat, reposa,
tranquil gosa
l'escàs fruit d'afanys constants,
sens que envegi en sa pobresa
més grandesa
que l'amor dels seus semblants.⁵⁴⁸

És en el tercer dels rigodons on trobem, inserit enmig de l'escena suara esmentada, el cant de l'idil·li, pròpiament dit, interpretat per part d'aquelles «ninetes» que gaudien de la bellesa i l'harmonia de l'entorn del riu Ter:

Cantem, nines del Ter,
al so de la dolçaina;
cantem, nines del Ter,
l'amor d'un cor fidel.⁵⁴⁹

La cançó és protagonitzada per Àurea —un nom, a banda que classicitzant, prou estimat per Clavé— i un «*ric cavaller*» de nom desconegut que la intenta convèncer de la seva estimació tot proment-li tot tipus de privilegis. El diàleg, amb requeriment i refús final inclosos, atès que Àurea decideix restar fidel a Elmir malgrat que aquest sigui un simple pastor, segueix l'esquema de les pastorel·les protagonitzades per una pagesa i un cavaller. La particularitat de *Les nines del Ter* en el conjunt de l'obra de Clavé i amb relació a l'obra anterior és, d'una banda, que usa el català com a llengua que s'anirà consolidant des d'aquell moment en la seva pràctica poètica de Clavé —sense que això vulgui dir que acabi essent la llengua exclusiva— i, d'una altra banda, la incorporació, per primera vegada, d'elements propis de la tradició popular musical catalana. *La font del roure* ja va ser anunciada en els programes com a «*Ball rodó típic de Catalunya*»⁵⁵⁰ i a *Les nines del Ter*, després de l'idil·li esmentat, aquell ball va prendre el nom de sardana i hi van començar a aparèixer les gralles, el *tamborino*, el flabiol, la tenora, el corn i la cornamusa, com a mostra de la tradició i dels «*senzills costums*» catalans que resideixen en «*nostres rústics pobles*».

L'estructura del poema permet apreciar la transposició de la disputa amorosa de l'idil·li del tercer rigodon al terreny dels referents musicals: en la cançó idíl·lica la

⁵⁴⁸ OPCJAC CXI, vv. 47-56.

⁵⁴⁹ *Íd.*, vv. 57-60.

⁵⁵⁰ Vegeu el que diu Jaume Carbonell, *Op. Cit.*, p. 250 sobre la relació entre la sardana i l'obra poètica de Josep Anselm Clavé.

fidelitat per part d'Àurea a l'humil Elmir, que no casualment fa sonar un «*templat tamborino*» i un flabiol, supera tota promesa de grandesa per part del potentat cavaller; i en l'esbarjo posterior als cants interpretats per aquelles «ninetes», la sardana, els instruments i els referents musicals més popular són els que triomfen. En aquest mateix sentit, si s'apliquen els criteris del comparatisme més elementals, ens adonem d'altres canvis en el to i en l'estil de la representació d'aquest entorn natural més proper al poeta i al públic. Les flors, per exemple, que són protagonistes al llarg de tota la trajectòria poètica de Clavé, deixen de ser «*galanas azucenas*»⁵⁵¹, o «*un lindo tulipán*»⁵⁵² o una «*flor del valle encantadora*»⁵⁵³ per convertir-se aquí en un ram de flors boscanes ben conegudes per la majoria de coristes i d'assistents als concerts de les societats corals:

*Sentats en blanes herbes
dem tregua a la fatiga;
nostra calor mitiga
l'oreig de bon matí;
i ens fa aspirar amb delícia
l'olor que en torn se cola,
d'orenga, farigola,
ginesta i romaní.*⁵⁵⁴

Per tant, allò que es posa de manifest des de la publicació de *Les nines del Ter*, i si es vol des de *La font del roure*, és que poèticament —i també musicalment, com indica Josep Rodoreda—⁵⁵⁵ hi ha una obertura cap a una realitat del tot propera que mai més deixarà de ser l'escenari de les composicions catalanes de Clavé. Una obertura que el porta de l'artificiositat a la naturalitat, del convencionalisme a la sinceritat. De fet, Josep Subirà, musicòleg barceloní que va escriure, entre moltes altres obres *El paisaje, las canciones y las danzas en Cataluña* i *El músico-poeta Clavé (1824-1874)* ja va adonar-se, en aquest segon treball, que:

podemos comparar su evolución, bajo tal aspecto, a la del pintor que, después de haber construido paisajes en cualquier bohardilla de una gran urbe, sin ver ante sí más que unos cuantos tejados descoloridos, un reducidísimo trozo de cielo no siempre claro, y los lienzos del

⁵⁵¹ *La fiesta de Flora*, OPCJAC LXII, v. 117.

⁵⁵² *Horas de solaz*, OPCJAC LXVIII, v. 32.

⁵⁵³ *La flor del valle*, OPCJAC CXX, v. 2.

⁵⁵⁴ *Les nines del Ter*, OPCJAC CXI, v. 141.

⁵⁵⁵ Josep Rodoreda, *Clavé i su obra...*, p. 28:

Como melodista inspirado y original dio Clavé un paso de gigante en el rigodón pastoril *Las nines del Ter*, algunos de cuyos motivos tienen ya todo el sabor de la tierra, con su característico ritmo y apropiada armonización.

propio taller, se lanzase al bosque llevando una nueva paleta y también una alma nueva, para recoger directamente de la realidad lo que, hasta entonces, sólo viviera con la fantasía creadora del imaginativo, cuando no con el espíritu rutinario del plagista.⁵⁵⁶

Després de la publicació d'aquest primers poemes catalans van passar quatre anys fins que l'agost de 1858 Clavé va escriure, estrenar i publicar una altra pastorel·la, titulada *Les flors de maig*. En aquesta ocasió, com a *La font del roure*, el poema no recull cap diàleg amorós sinó que es limita a descriure un entorn bucòlic del qual gaudeixen les nenes que en són protagonistes. Com diria anys més tard Apel·les Mestres en reflexionar sobre la poesia bucòlica de Teòcrit, s'hauria d'anomenar idil·li «*tota poesia d'acció senzilla, de llenguatge natural y de sentiment delicat, en què el poeta desapareix tot lo possible per posar en evidència al personatge que introdueix, i en què la Naturalesa ocupa el lloc d'element complementari que ocupa en altres gèneros lo criteri o l'erudició del poeta*»,⁵⁵⁷ i *Les flors de maig* responen completament a aquesta mirada gens restrictiva de la qual es desprèn que tan importants són els elements que apareixen al poema com aquells que desapareixen. Així, en el cas de l'obra de Clavé, és fonamental la desaparició de la presència de l'autor, identificat majoritàriament amb el jo poètic, en les obres escrites a partir de final dels cinquanta, i especialment en les catalanes. De fet, contrasta profundament el punt de vista dels poemes escrits fins aquell moment en castellà, farcits de subjectivisme i d'exteriorització de sentiments íntims, amb les pastorel·les catalanes en les quals tot el protagonisme es traspassa no ja als personatges sinó a la realitat que els envolta, en aquest cas la natura. Allà on abans el sentiment amorós anava acompanyat d'interrogacions retòriques o apòstrofes, per ressaltar el caràcter dramàtic i la importància del sentiment del poeta implicat en el conflicte amorós,⁵⁵⁸ en els idil·lis i pastorel·les d'aquells anys trobem la proximitat de la natura i dels personatges, i la preeminència dels referents objectius per damunt del sentimentalisme dels romanços i els *cantares*. Així, si a *El postrer adiós* o a *La ingratitud* llegíem versos com: «¿*Por qué me das la muerte / si tanto te quería?*»,⁵⁵⁹ o bé, «¿*Por qué causa, dueño mío, / en ti advierto tal mudanza?*»,⁵⁶⁰ l'únic que trobem a *Les flors de maig* és la descripció de l'entorn en què s'emmarca una acció quasi

⁵⁵⁶ Josep Subirà, *El músico-poeta...*, p. 23

⁵⁵⁷ Apel·les Mestres, *De la poesia bucòlica*, dins *Idilis*, Librería Española, Barcelona, 1889, p. 11.

⁵⁵⁸ Vegeu Isabel de Castro, *Presencia de Heine en las imitaciones eruditas del cantar popular*, dins «Epos: revista de filología», núm. 6, 1990, p. 243-261.

⁵⁵⁹ *El postrer adiós*, OPCJAC XXVI, vv. 13-14.

⁵⁶⁰ *La ingratitud*, OPCJAC XXXIX, vv. 24-25.

inexistent, però amb el manteniment d'una profusa l'adjectivació, pròpia del romanticisme:

Sota d'un salze,⁵⁶¹ *sentada* una nina
trena joiosa son ric cabell d'or;
és son mirall fresca font *crystallina*,
són sos *adornos* violetes del bosc.
Altra, teixint matisada *guirnalda*,
gronxa son cos, que és de gracia un tresor;
altra amb son blanc cabridet a la falda,
canta més fi que el festiu rossinyol.
Mes ¡ai de los cors!
Que són eixes noies
les més riques toies
del mes de les flors.⁵⁶²

Com va dir Lluís Millet el 1924 a «Revista Musical Catalana», *Les flors de maig* van transformar i millorar les cançons escrites per Clavé amb anterioritat ja que la seva aportació personal d'aquells anys mantenia els elements propis i els referents de les cançons populars catalanes però passats per la visió particular del poeta:

[Clavé] no tingué pas sobtadament consciència de la seva missió; ni de cop i volta posseí la cultura necessària per a fer verament obra de bon gust; però aquest mateix falliment dels seus inicis li permeté una influència i eficàcia sobre la massa popular que no hauria tingut posseint des del principi una cultura superior. [...] Les influències insanes de l'italianisme i de la música vulgar esdevenien inspiracions frescals i ingènues al contacte d'aquell temperament insòlit. *Les flors de maig*, un dels primers cors catalans que escrigué, transforma i dignifica les sobredites influències [...], és com una individualització genial del sentit general de la cançó nostrada.⁵⁶³

De fet, amb les obres de caire idíl·lic que Clavé va escriure entre 1854 i 1861 s'evidencia, en el terreny de la literatura catalana popular, el que Manuel Cañete va dir uns anys més tard en el pròleg als *Cantares* de Melcior de Palau. En aquest treball, Cañete posava de manifest que en referir-nos a la literatura i a la cançó popular com a fruit del poble calia no confondre el que per a ell era essencial: «*El pueblo és un gran poeta; pero lo es, no porque hayan de estimarse como fruto de la inspiración vulgar*

⁵⁶¹ Apel·les Mestres prendria més endavant aquest vers com a títol d'un dels seus idíl·lis dramàtics.

⁵⁶² OPCJAC XCLIV, vv. 13-24.

⁵⁶³ Lluís Millet, *Clavé*, dins «Revista Musical Catalana. Butlletí de l'Orfeó Català», Any XXI, juliol 1924, pp. 161-162.

todos, ni siquiera la mejor parte de los cantares que se le atribuyen, sino porque sabe hacer suyos cuantos interpretan fiel, sencilla y naturalmente», per la qual cosa, aquesta poesia popular no «*puede ser fruto espontáneo de la ignorancia y rudeza*».⁵⁶⁴ Clavé, doncs, iniciava en aquells moments els primers passos de la recuperació de la poesia popular, com ja s'ha dit més amunt, no per la via de la catalogació de l'obra anònima conservada en la memòria dels pobles sinó creant una obra en català que respongués a les exigències del poble al qual es dirigia. I ho feia sense posar-se ell al centre de l'obra sinó dirigint-hi magistralment els sentiments i les descripcions del paisatge, que eren compartits i compresos per un nombre molt gran de catalans i catalanes, cap a un terreny que, segons Aladern, caracteritzava un tipus de romanticisme optimista «*que fa veure les coses de la naturalesa no tal com són en si, sinó embellides per la imaginació desconcertada del poeta*». Un embelliment no pas exagerat però que «*pinta fent ressaltar solament los més bells colors i les més belles actituds*».⁵⁶⁵

La queixa d'amor i *La nina dels ulls blaus*, escrits el setembre de 1858 i el juny de 1859, respectivament, són els primers poemes que el mateix Clavé anomena idil·lis —fins llavors tan sols havia parlat de gènere pastoral— però en essència no contenen cap diferència formal ni de contingut que permeti afirmar que hi ha una voluntat explícita de fer un tipus d'obra diferent a les pastorel·les esmentades fins aquí. El més probable, doncs, és que si aquest dos poemes, en comptes de ser la lletra de dos cors per ser cantats a veus soles, haguessin estat la lletra d'un vals o una contradansa, s'haurien anomenat vals i contradansa «pastoril», prioritzant així la importància del gènere musical per sobre del poètic.

El primer dels idil·lis, *La queixa d'amor*, descriu la trobada d'un pastor i el seu ramat amb una nina que fila, sota un castanyer —com sempre les protagonistes dels idil·lis estan assegudes sobre una soca, o vora un rierol o, sobretot, sota d'un arbre (un salze, un castanyer, un roure...)—, que culmina amb l'enamorament dels dos. I «*l'oreig de la tarda que es banya / de la flor bosquetana en l'olor*» és l'encarregat d'escampar arreu aquell enamorament quasi instantani, després del creuament de mirades:

No bé t'he mirat,
pitera nineta,
tos ulls han forjat

⁵⁶⁴ Manuel Cañete, *Prólogo*, dins Melchor de Palau, *Cantares*, Imprenta Manuel Galiano, Madrid, 1866, p. XVI.

⁵⁶⁵ Josep Aladern, *Les joies literàries de l'Anselm Clavé II. «Les flors de maig»*, dins «La aurora. Órgano de la Asociación Euterpense de los Coros de Clavé», XXVII, desembre de 1915, num. 12, pp. 1-2.

bullenta sageta
que el cor m'ha cremat,⁵⁶⁶

i la proposta de l'humil pastor, sincera i gens grandiloqüent, a diferència del que hauria succeït en l'obra castellana anterior, rep un petó com a resposta final:

Tinc, nina, un ramat,
un jaç, una gralla
i un niu enramat
de troncs i de palla,
per joncs soplujat.
Baldament, ma nineta estimada,
acceptassis aquest present meu!
Genollat de matí i de vesprada
donaria mil gracies a Déu!⁵⁶⁷

La nina dels ulls blaus reproduïx una altra vegada el patró de l'escena amorosa entre un pastor i una nena que es dirigeix a la font a buscar aigua. En aquest cas, com a *La queixa d'amor*, el fet que Clavé l'anomenés idíl·li no suposa una diferència evident respecte del que escrivia en les composicions que anomenava pastorel·les. En la introducció es descriu un paisatge conformat per ocells que volen enmig del bosc, caçadors afortunats, un ramat de cabres i xais que pasturen, un infant que s'enfila a un arbre per arribar a un niu, i un riu ple de peixos en el qual altres nens pesquen. En acabar la descripció s'inicia el diàleg entre la nena i el pastor, un diàleg al principi del qual, i per boca del protagonista masculí, apareix l'element fonamental per a la comprensió de la importància del component idíl·lic en la poesia de Clavé: l'íntima relació que s'estableix entre els protagonistes i la natura que els envolta. Aquesta, deixa de ser un mer contenidor de l'acció sentimental o de les reflexions del jo poètic i es converteix en un element influent i, fins i tot, determinant en les impressions i les decisions dels protagonistes. La natura esdevé, en definitiva, un correlat objectiu en el qual s'emmiralla el pastor, *alter ego* del poeta:

—«Detén ton pas, mon bé, ramell de perles
i escolta los cants bells
dels rossinyols, pinsans, cardines, merles,
verdums i passerells.

⁵⁶⁶ OPCJAC CXLV, vv. 42-46.

⁵⁶⁷ *Íd.*, vv.62-70.

¿No sents com son amor, festius, pregonen
pels boscos, llurs palaus?
Los *aucellets* d'amar pena no es donen
¿nineta dels ulls blaus!

¿Per què per ben amar
rigors, doncs, haig de témer?
¿Per què al viu foc que em crema
remei no puc cercar?⁵⁶⁸

El pastor es demana per què no seguir els dictats de la natura i per què no prendre com a referència les seves lleis, sense que el seu amor hagi de patir els impediments socials i, en canvi, es deixi fluir amb la mateixa naturalitat que l'amor es fa present en la natura. I això que es demana l'humil protagonista pren encara més importància si, entenent l'idil·li també com a sinònim de «petita visió», ho posem en relació amb les paraules d'Horaci a l'*Epístola als pisons*:

La naturalesa, és cert, ens modela d'antuvi, interiorment, i ens fa capaços d'expressar qualsevol sentiment: ens alegra o ens empeny vers la ira o ens fa caure per terra i ens afligeix amb la desolació més punyent. Després, el que duem a dins, ho fa aflorar per mitjà del llenguatge.⁵⁶⁹

I aquesta identificació del protagonista amb la natura genera una reacció de reciprocitat perquè els ocells també acaben expressant, amb el seu llenguatge, l'amor de l'escena que presenciem:

I un *aucellet*,
recollidet
entre el boscatge,
lloa en sos cants
dels dos amants
lo prometatge.
I l'aura pura,
llançant frescor,
per l'*espessura*
murmura amor.⁵⁷⁰

⁵⁶⁸ OPCJAC CLXII, vv. 39-50.

⁵⁶⁹ Horaci Flac, *Epístola als pisons*, dins *Art poètica i epístoles literàries* (trad. Narcís Figueras), La Magrana, Barcelona, 2003, p. 128.

⁵⁷⁰ OPCJAC CLXII, vv. 85-94.

Poemes com aquests, en particular, i l'obra catalana de Clavé en general, van influir, sens dubte, Apel·les Mestres qui, en el pròleg ja esmentat al seu llibre d'*Idilis*, deia que:

Si molt enhorabona els poetes que amb sobrada raó feien cantar o cantaven les divinitats i els *hèroes* amb entonació elevada, haguessin fet cantar als pastors amb entonació rústica y despullada de gales retòriques, com los correspon, no haurien malbaratat als ulls de molts la Naturalesa y l'home de la Naturalesa, que, malgrat los bucòlics adotzenats i els poetes de primera volada, seran sempre interessant aquest i eternament nova i hermosa aquella.⁵⁷¹

De fet, la trajectòria de Clavé sembla que va inspirar de ple les paraules del seu admirador, que en el mateix pròleg judicava com a no influents les obres del poeta francès André Chenier per la manca de proximitat al poble, manifestada en el llenguatge, en els temes i en el tractament dels personatges, els quals es deien Daphnis, Cloe, etc.,⁵⁷² com els de les obres que Clavé havia escrit als anys quaranta. Sense haver de recórrer Chenier, el mateix Clavé va continuar escrivint poemes en castellà, alguns dels quals no eren altra cosa que recreacions d'escenes arcàdiques però en les quals, a diferència de les escrites en català, s'usava un lèxic i una retòrica, i es parlava d'uns personatges que, com en el cas del poeta francès esmentat per Mestres, «*son filigranes tan belles com se vulga però sense cap transcendència, que tal vegada resistiran perfectament a l'escapell de l'atildat retòric, però que no influiran ni poc ni molt en la corrent del segle en què broten ni han de revelar gran cosa als temps a venir*».⁵⁷³ Justament el mes de gener de 1859, entre l'escriptura de *La queixa d'amor* i *La nina dels ulls blaus*, Josep Anselm Clavé va escriure *La casita blanca*, una polka la lletra de la qual recull la visió arcàdica d'un paratge natural que contrasta, per la seva artificiositat, amb la frescor i la senzillesa dels idil·lis catalans. Aquest paisatge, en definitiva, conté arreu els mateixos elements —un riu, una salzeda o roureda, ocells, flors, etc.— disposats de manera harmoniosa, amb la diferència dels protagonistes de l'escena que, amb uns noms propis d'herència setcentista —com Clori i Febo— segurament van fer que *La casita blanca*, malgrat que va tenir força èxit,⁵⁷⁴ ben aviat va deixar pas a altres noves composicions amb personatges i entorns menys artificiosos:

Límpido arroyuelo

⁵⁷¹ Apel·les Mestres, *Clavé, sa vida...*, p. 12.

⁵⁷² *Íd.*, p. 18.

⁵⁷³ *Ibid.*

⁵⁷⁴ *La casita blanca* es va programar fins a vint-i-dues vegades en els concerts i balls de la societat coral Euterpe de la temporada de 1859.

de nevada espuma
borda el fértil suelo,
y la fresca brisa
que alejó a la bruma
sus cristales riza.

Musgo y espadanya,
tersa, azul, ligera
su corriente baña,
y en su onda de plata
la celeste esfera
con primor retrata.

[...]
Naranjos aromosos,
floridos limoneros,
frondosos pebeteros,
un mirto y un fresal,
circundan la casita
que Clori hermosa habita
más blanca que la nieve,
más limpia que un cristal.⁵⁷⁵

El mateix succeirà l'abril de 1861 amb *Un suspiro*, on es repeteix el mateix patró temàtic però, en aquest cas, en un xotis:

A orillitas de un arroyo,
do se empina el verde sauce
que da sombra al tosco poyo
de una choza pastoril,
tierna niña de ojos garzos,
que refleja el terso cauce,
encamina entre juagarzos
sus ovejas al redil.

Y un alado cefirillo,
al vagar por la pradera,
acaricia juguetón,
la flor gualda del junquillo,
que en su blonda cabellera

⁵⁷⁵ OPCJAC CLV, vv. 1-12 i 29-36.

la pastora entretejió.⁵⁷⁶

L'any 1861 Clavé va escriure les pastorel·les *Lo pom de flors* i *Cap al tard*, i tenint en compte el seu contingut, es podria formular la pregunta a la inversa de com s'ha formulat més amunt i demanar si hi hauria cap problema per anomenar-les idil·lis. És cert que el concepte d'idil·li pot tenir molts matisos,⁵⁷⁷ però en el cas de Clavé sembla obeir a uns patrons temàtics que no permeten apreciar, com ja s'ha dit, la diferència entre aquesta denominació i la de, per exemple, peça «pastoril». Totes dues obres van ser escrites durant l'estiu de 1859, i tornen a mostrar, com no pot ser d'altra manera, quadres semblants als escrits fins llavors. A *Lo pom de flors*, es descriu una festa camperola en la qual rústecs pastors i belles pastores celebren tot cantant, tocant la gralla o altres «*instruments rústics*» i —com a *Les nines del Ter* o a *Les flors de maig*— ballant, en aquest cas, una sardana:

La dels ulls negres, pastora galana,
sola i *sentada* en la soca d'un om,
a l'*olvit* dóna l'alegre sardana,
de flors boscanes teixint un bell pom.

Jove pastor, que per ella sospira,
entre el boscatge joiós apareix:
alça sos ulls la nineta, l'*ovira*
i viva grana ses galtes tenyeix.

Son front diví acaricia
lo ventijol
i alegre la planícia
lo rossinyol.⁵⁷⁸

Cap al tard, una altra «pastorel·la a veus soles» torna a presentar unes característiques que són interessants des del punt de vista de l'estudi de l'evolució i la influència d'aquest gènere en el si de la mateixa obra claveriana. Si bé és cert que l'escena acaba, com ja era habitual, amb un petó tremolós entre els joves pastors, aquí la primera part, introductòria, confirma el que ja s'ha dit de *La nina dels ulls blaus* i que Apel·les Mestres també indicava en la biografia que va escriure sobre Clavé: l'interès cada vegada més evident per la realitat propera i pel retrat d'escenes quotidianes.

⁵⁷⁶ OPCJAC CXCVII, vv. 5-18.

⁵⁷⁷ D'aquí que part del treball *Els malentesos de l'idil·li*, de Jaume Pòrtulas, dins de *L'idil·li als segles XIX i XX* sigui una «temptativa de definició».

⁵⁷⁸ OPCJAC CLXIII, vv. 44-54.

Algunes de les obres més conegudes i lloades de Clavé, com *Los pescadors*, *La verema*, *La maquinista*, *Los xiquets de valls*,⁵⁷⁹ etc., no són pas idil·lis, però és oportú fer-hi referència ara per tal com en moltes d'elles —la crítica ho va fer notar des del primer moment— la descripció de la quotidianitat laboral i de l'entorn més contemporani són centrals. La primera part de *Cap al tard*, justament, pot ser llegida i interpretada com un assaig, un preludi, un primer intent de descriure aquests treballs camperols i els costums que hi estan associats:

Desjunyen los bovers
als braus de la carreta;
arran dels formiguers
davalla l'*aureneta*.

Xais, ovelles, moltons i anyellets
los pastors amb afany encorralen,
i pels horts los famèlics vailets
amb la fruita dels arbres se xalen.

Del riu retira l'ham
lo pescador de canya,
replega l'aviram
la pageseta amb manya,
i gentils caçadors que festius
de les fresques obagues s'*ausenten*,
llebres, *gotlles*, conills i perdius
dels sarrons en les malles ostenten.

La campana del poble veí
l'oració de la tarda senyala,
la campana del poble veí
fa resar al senzill *campesí*.
Los picarols avisen
lo pas dels traginers,
i a la mainada *etxisen*
los cants dels llenyaters.⁵⁸⁰

Sembla, doncs, que a les portes de la dècada dels seixanta, ja s'intuïa el pas definitiu de Josep Anselm Clavé cap a una poesia en llengua catalana «*amarada de*

⁵⁷⁹ Totes elles incloses al recull *Flores de estío*.

⁵⁸⁰ OPCJAC CLXV, vv. 13-36.

natura, amb frescors idil·liques inefables, amb intuïcions descriptives genials»⁵⁸¹ però amb l'afegitó del gust per les visions reals i properes als costums, les feines i els entorns naturals més lligats a la vida quotidiana de la població de la Catalunya de la segona meitat del XIX.

Clavé encara va subtitular altres obres com a «idil·li»; aquest és el cas de *Lo somni d'una verge* que, de fet, només és qualificat així en el manuscrit conservat a FMAOC. En totes les edicions de les *Flores de estío* s'anomena aquesta peça «pastorel·la catalana a veus soles», la qual cosa certifica el que ja s'ha dit sobre un ús aleatori i no diferenciat del terme «idil·li» o «pastorel·la» per part de l'autor. En el cas de *Lo somni d'una verge*, l'única diferència que s'aprecia respecte de les obres ja comentades és el fet que enmig d'una natura arcàdica, les intuïcions amoroses es donen en el si del somni de la protagonista, que és observat atentament pel poeta enmig d'una natura idealitzada en conjunt però construïda a partir de referents totalment reals.⁵⁸²

Lo silenci i la pau dolça
d'aquest lloc pertorben sols
la corrent que entre la molsa
mormorant obre eixa font,
dels tudons les cantarelles,
los xiulets dels vius pigots,
lo piteig de les titelles
i el garlar dels oriols.

Ai! que hermosa es la nineta
que entre flors tranquil·la dorm;
amorosa rialleta
sos llavis mou.
Ai! potser en llur seny vaguen
bells records d'infantils jocs
Ai! potser son somni *halagan*
amants records.⁵⁸³

⁵⁸¹ Lluís Millet, *Op. Cit.*, p. 162.

⁵⁸² En aquest sentit, Josep Aladern deia a *Les joies literàries de l'Anselm Clavé V. «Lo somni d'una verge»*, dins «La aurora. Órgano de la Asociación Euterpense de los Coros de Clavé», XXXI, abril de 1916, num. 4, p. 2-3, que «encara que els assumptos en si no sigan reals, ho són tots els elements que el componen, tant d'ordre material com moral, això és, tant lo cuadro de la naturalesa en que es desenrotllen com los personatges i costums que intervenen».

⁵⁸³ OPCJAC CXCII, vv. 17-32.

S'ha de tenir en compte el context de transformació cultural i de recuperació literària que s'estava donant en aquells anys de mitjan segle XIX per entendre les paraules de Lluís Millet, director i fundador de l'Orfeó Català, que va voler contraposar, com més endavant s'explicarà, «*el romanticisme, que en podríem dir gòtic dels intel·lectuals*» amb els «*idil·lis camperols d'en Clavé*», que responien a «*un sentiment poètic delicat, ben catalanesc, encara que servant el caient convencional i pueril del gènere d'origen. Les pastores i els pastors del poeta tenen encara el tirat de personatges de romanço de l'època, però la música ho redimeix tot amb son poder miraculós*».⁵⁸⁴ De fet, les primeres obres catalanes de Clavé, lligades a la tradició menys academicista dels idil·lis, van ser vistes, en el seu moment però sobretot amb el pas del temps i la consolidació de la seva obra, com la renovació de la tradició popular sense la necessitat, d'entrada, de fer ús de la recreació d'escenes històriques, la recuperació de llegendes passades o la descripció fantàstica de l'entorn; característiques, totes elles, del «romanticisme gòtic» pel qual no es va optar.

Avançat ja l'any seixanta, al mes de setembre, Clavé va escriure un poema de circumstàncies adreçat al seu amic Pere Rigol el dia del seu casament, titulat *La toia de la nívvia*. Aquest epitalami pastoral, que hauria pogut passar desapercebut, va ser inclòs al sisè quadern de l'edició de les *Flores de estío*. Més que un poema adreçat a l'amic és un recull, com es diu en la segona estrofa, «*de l'esposada los dots sens fi*»⁵⁸⁵ metaforitzades, aquestes virtuts, en cadascuna de les flors que conformen la seva toia. Aquest ram, com no podria ser d'altra manera, és confegit per «*belles ninetes*».⁵⁸⁶ Però allò que converteix aquest epitalami en pastoral és el fet que en la segona part del poema es descriu, de nou, una escena protagonitzada per una «*garrida nina*» i per un cavaller enamorat que reclama l'atenció i l'estimació de la jove. De la mateixa manera que Àurea a *Les nines del Ter*, la nina refusa el cavaller i, a banda de deixar-lo «*atordit sobre l'herbeta*» i «*groc com difunt*» s'acompanya la decisió d'una reflexió que reflecteix perfectament la concepció claveriana del progrés social i de la lluita per la igualtat moral entre classes. Així, quan el noble cortesà proposa a la pastora esdevenir comtessa i cobrir-la d'or i plata:

— «Descendent d'un noble tronc,

⁵⁸⁴ Lluís Millet, *Op. Cit.*, pp. 162-163.

⁵⁸⁵ OPCJAC CXCIV, v. 16.

⁵⁸⁶ Al final del poema hi ha una relació de cadascuna de les flors que són esmentades, amb el seu significat.

llençant trist plor
a la *sombra* d'un bell saule,
genollat d'espòs te *donc*,
de noble a for,
solemníssima paraula.
Que entre esplèndida noblesa
vull que ostentes de *comtesa*
l'adreç d'or i pedreria,
dolça aimia,
robadora de mon cor»,⁵⁸⁷

ella, renunciant a tota possibilitat d'ascens social, pren partit per la pau d'una vida senzilla:

— «Bon cavaller,
jo pens tantost
prendre companya:
pens ser muller
d'un fill disposat
de la muntanya.
Que al fi la pau
d'una *cabanya*
enyora el cor,
en lo palau
de marbre i or». ⁵⁸⁸

La felicitat i el retorn final de la pastora «*riba en amunt*», després de la decisió presa, es pot entendre com la recuperació de la tradició literària del desengany amorós però també com la poetització de les idees que Josep Anselm Clavé tenia sobre la dignificació de la vida de les classes populars i treballadores. Per a ell, la proposta cultural dels cors, el foment de l'associacionisme, l'estímul per crear fons d'ajuda mútua, etc., mai no havien estat plantejats com a vies per a la revolta de classes o per a l'ascens econòmic dels sectors socials més desfavorits. En tot cas, l'únic ascens al qual Clavé va aspirar amb la seva empresa cultural va ser l'ascens moral, és a dir, a la culturalització de les classes treballadores amb la finalitat, precisament, que acceptessin amb dignitat la seva situació i que fossin respectades per la resta de la població

⁵⁸⁷ OPCJAC CXCIV, vv. 151-161.

⁵⁸⁸ *Íd.*, vv. 168-178.

benestant, amb la qual s'havia de conviure en pau tot i les diferències. D'aquí, doncs, la voluntat de la pastora de restar entre els de la seva mateixa condició.

Per cloure aquesta anàlisi dels poemes idíl·lics de principi dels seixanta cal fer esment de l'albada *De bon matí*, una escena amb l'ineludible cant del gall, la rosada, el rossinyol, l'airet, una pollada, el riu amb peixos que salten, el camp florit i les nines endormiscades a qui es convida a anar al bosc perquè «l'oreig de bon matí / inspira amor als cors». Clavé torna a usar en aquesta ocasió el recurs de la requesta d'amor inserida enmig de la descripció bucòlica d'un espai natural, i és justament el diàleg entre el pastor i la seva enamorada el que esdevé, com sempre, el nucli central d'aquest l'idil·li que segons el fundador de l'Orfeó Català és «una obra encara més bella [que *El somni d'una verge*], potser la més perfecta del nostre music»: ⁵⁸⁹

Guatlles i llebres
poblen l'obaga,
on tímid vaga
l'aire dolcet,
mentre a sa aimada
canta un pastor
rústica albada,
troba d'amor.

— «Nina garrida,
romp ta dormida
i ou mon amant transport,
que en ta bellesa
l'ànima presa,
busca en tos ulls conhort.
Calma mon fer neguit.
Ai! Que t'estimo,
com de l'oreig lo *mimo*
ama el roser florit,
com la papalloneta
ama el sol escarit. ⁵⁹⁰

Aquest repàs del conreu de l'idil·li en l'obra de Clavé permet certificar que la pràctica d'aquest «subgènere» es va circumscriure al període temporal que abraça els

⁵⁸⁹ Lluís Millet, *Op. Cit.*, p. 163.

⁵⁹⁰ OPCJAC CCI, vv. 43-62.

anys compresos entre 1854 i 1861, especialment després de la fundació de la societat coral Euterpe, el 1857; a més, també demostra que l'escriptura d'aquesta tipologia de poemes va ser quasi exclusivament en llengua catalana. Clavé havia escrit fins llavors pràcticament només en castellà, com digué Mestres, perquè «*el renaixement de la literatura catalana pot dir-se que no havia començat encara*»,⁵⁹¹ però el fet de conrear la poesia bucòlica va propiciar l'ús de la llengua materna per tal com «*a un pensament rústic li correspon una llengua rústica*» o, dit d'altra manera, perquè per parlar d'allò que ens és proper cal usar la llengua pròpia amb la finalitat de no distanciar-nos-en. Si acceptem com a cert el component pseudo-biogràfic de la poesia bucòlica passada pel sedàs de Virgili, Clavé es va veure abocat a escriure en la llengua materna aquelles escenes que demanaven menys distància —a més de lingüística, també temàtica— per tal de ser descrites. Cal tenir en compte que per a la generació de Clavé la diglòssia era un fet determinant a l'hora d'expressar-se: la llengua culta, la llengua de l'administració, la llengua de l'expressió artística, de l'escola, etc., era el castellà. Una llengua artificial i artificiosa per als nadius de les terres de parla catalana que en la seva trajectòria poètica havia donat uns fruits, com no podia ser d'altra manera i com han reconegut tots els crítics, també artificiosa. Per això mateix, la vinculació i la consideració del gènere pastoral com a gènere popular comportava l'assumpció del català com a llengua idònia per a la seva transmissió.

Les conseqüències d'aquesta opció lingüística són importants, com s'intenta demostrar tot seguit. Joan-Lluís Marfany, en el seu treball *En pro d'una revisió radical de la Renaixença*⁵⁹² va argumentar que el fenomen de la Renaixença i especialment la restauració dels Jocs Florals va actuar com a revifador de la poesia catalana culta que prenia com a models unes referències allunyades de la quotidianitat dels catalans de la segona meitat del segle XIX, i que alhora, paradoxalment, va suposar l'aniquilament de l'única mostra de literatura i de cançó catalana que havia resistit als embats de l'ocupació política i el desprestigi cultural: la poesia popular que es transmetia en plecs solts, de manera oral o com a fulletons de canya i cordill. Partint d'aquesta idea, que no ha estat acceptada per certs sectors de la crítica, però que és objectivament certa, la poesia bucòlica, idíl·lica o pastoral —com vulguem dir-ne— de Clavé, pren encara més importància perquè, com s'ha pogut veure, si acceptem els pressupòsits de Marfany és

⁵⁹¹ Apel·les Mestres, *Clavé, sa vida...*, p. 14.

⁵⁹² Joan-Lluís Marfany, *En pro d'una revisió radical de la Renaixença*, dins Joaquim Molas. *Memòria, escriptura, història*, vol. II, Universitat de Barcelona (Col·lecció homenatges, 19), Barcelona, 2003, pp. 635-656.

l'excepció que confirma la regla.⁵⁹³ És a dir, que adoptant aquest gènere de tradició clàssica en llengua catalana i donant-li un tractament que enriqueix la trajectòria anterior construïda amb poesia en castellà, s'estableix el graó intermedi, la baula necessària que garanteix la continuïtat de la cançó i la poesia catalana de caire popular. Aquesta poesia popular, però, s'allunyarà de l'estil poètic celebrat als Jocs Florals i, sense passar pràcticament per la influència del romanticisme d'ambientació medievalitzant, de les runes, de la intimitat sentimental exacerbada, etc., donarà un nou impuls al gènere que el conduirà cap a la modernitat i que es concretarà en les peces catalanes posteriors a 1861, les més conegudes i celebrades, la majoria de les quals ja no inclouran escenes bucòliques situades en *locus amoenus* amb personatges reals però amb escenes poc versemblants, sinó que faran referència als treballs, les festes, les tradicions més populars de Catalunya, amb una clara voluntat de reflectir amb fidelitat aquella realitat.

L'estudi de la recepció d'aquestes primeres obres escrites en català per Josep Anselm Clavé, que coincideixen majoritàriament amb l'obra de caire idíl·lic, permet apreciar la gran acceptació que van tenir⁵⁹⁴ entre el públic que assistia als Jardins d'Eurtepe. Amb tot, però, alguns crítics com Lluís Millet, que va reconèixer la importància de la poesia de Clavé en la història de la literatura catalana, no van estar-se de recordar, com ja s'ha dit, que aquells idil·lis encara no eren el pas definitiu cap a la modernitat de la poesia popular, ja que «*les pastores i pastors del poeta tenen encara el tirat de personatges del romanço de l'època*».⁵⁹⁵ De fet, al principi d'aquest capítol es recordaven les paraules de Ceferí Tresserra referides a la recuperació del gènere de l'idil·li com d'una fita important i digna d'elogi. No obstant això, aquest intent de recuperació —materialitzat en el cas català per Clavé, però en el cas castellà per altres deixebles de Meléndez, Lista o Jovellanos— també va ser criticat per alguns autors com Ventura Ruiz Aguilera que en el seu llibre *La arcadia moderna. Colección de églogas e idilios realistas y de epigramas* reclamava la necessitat de portar definitivament el

⁵⁹³ *Íd.*, p. 647:

Cal afegir encara que, si la data del 1833 no significa cap inflexió en aquesta ininterrompuda tradició, tampoc no hi ha cap motiu per a veure'n el límit en la del 1859. El corrent perdura, al contrari, a les cançons catalanes de Clavé —i als versos en la mateixa llengua d'alguns col·laboradors de les seves publicacions, com ara Albert Columbrí i els dos Vidal de [sic] Valenciano— i a la literatura jocosa i paròdica de Pitarra i companys, i demostra així una certa capacitat de transformació renovadora.

⁵⁹⁴ S'hi refereix amb detall Jaume Carbonell en recollir les programacions de cadascuna de les temporades de la societat coral.

⁵⁹⁵ Lluís Millet *Op. Cit.*, p. 163.

gènere que ens ocupa al terreny de la modernitat. Aquesta modernitat, en la segona meitat del segle XIX, i després de la influència del romanticisme, estaria garantida per una opció realista ben decidida, com la que ell mateix havia emprès:

La bucólica del siglo XVIII y comienzo del presente, era falsa, ridícula y pueril: el romanticismo vino a darle el golpe de gracia con su piqueta revolucionaria. Sin embargo, posteriormente, y concretándonos a España, se ha pretendido resucitarla, suprimiendo los nombres y el guardarropa clásico-mitológicos y bautizando a las Amarilis y Amintas, a los Salicios y Nemorosos, de origen pagano, con nombres más católicos, digámoslo así [...] habitantes del campo, y según es de suponer, llenos de una virginidad, de una inocencia, de una ternura y de una dulzura que no se observan todos los días en tiempos tan lejanos de los patriarcales como los que corren, danzan en los romances, si no al son de zampoñas y rabeles [...].

A esta bucólica, pues, casi tan falsa como la que salió del Renacimiento, opongo yo el realismo de mis cuadros.⁵⁹⁶

La particularitat de l'obra de Clavé, a la llum de la reflexió d'aquell contemporani seu, rau en el fet, justament, que la seva obra no va quedar instal·lada en la recreació autocomplaent d'aquelles escenes bucòliques que eren irreal, en conjunt, però farcides d'elements realistes. L'èxit d'aquells idil·lis, com ho demostra la seva producció posterior, va estimular Clavé a continuar en la direcció renovadora proposada per Ruiz Aguilera, tot i que la majoria dels poemes del poeta castellà recollits per Clavé a les pàgines de l'«Eco de Euterpe» eren, precisament, i no de manera casual, les obres de caire més anecdòtic i no pas els poemes més lligats al «*rumor del momento actual*», com ell mateix reclamava.

De seguida es retornarà a la reflexió sobre la modernització de la poesia popular escrita per Clavé a partir de 1861 però abans cal dir que l'èxit esmentat de la seva poesia catalana primerenca es va veure recompensat per la inclusió de cinc dels idil·lis i pastorel·les esmentats dins del llibre *Los trovadores modernos*, de 1859, per part de Víctor Balaguer. Aquest llibre va suposar un canvi de perspectiva en la mirada romàntica llançada sobre la tradició ja que, per contrast amb l'antologia precedent d'Antoni de Bofarull —*Los trovadores nous*, publicat un any abans— es pot apreciar que responia a la voluntat manifesta de donar a conèixer poetes més joves i també perquè, com va explicar Vicens Vives a *Industrials i polítics* el canvi, des del punt de vista ideològic, era ben evident:

⁵⁹⁶ Ventura Ruiz Aguilera, *Op. Cit.*, pp. XIII-XIV.

El seu propòsit no era una investigació erudita, a l'estil dels Bofarull [...] aquesta interpretació del passat no s'inspirava en un tradicionalisme conservador, sinó en els ideals liberals del segle XIX. En la història medieval de Catalunya, Balaguer trobava a cada pas, exemples per a afermar la seva exaltació del progrés i de la llibertat política [...] Balaguer popularitzà un moviment que, fins aleshores, era una mica patrimoni de les minories intel·lectuals.⁵⁹⁷

El fet que la poesia de Josep Anselm Clavé s'inclogués dins de *Los trovadors moderns*, juntament amb altres poetes com Josep M. Torres, Eduard Vidal i Valenciano, Francesc Pelagi i Briz o Manuel Angelon, entre d'altres, pot ser entesa, fins i tot, més enllà d'aquest posicionament ideològic que Vives va apreciar. És a dir, que la incorporació de Clavé en aquesta nova tradició es pot entendre com un reconeixement però també com una manifestació pública d'acollida en un terreny que era pràcticament nou per a Clavé: el de les lletres catalanes. Perquè, recordem-ho, el Clavé de final dels cinquantes era un artista i empresari cultural reconegut a Barcelona i arreu del territori català, però en el terreny de la poesia catalana tan sols havia escrit, fins al mes d'agost de 1859, quinze peces de les cent seixanta-cinc que s'han pogut documentar amb seguretat fins aquella data.⁵⁹⁸ D'aquelles quinze, cinc van formar part de l'antologia de Balaguer, i d'aquelles cinc només una —*Les nines del Ter*— no havia estat escrita entre 1858 i 1859, moment de popularització de la majoria d'idil·lis i pastorel·les. Segurament, *Les nines del Ter* va ser inclosa al llibre de Balaguer pel fet d'haver suposat un punt d'inflexió, com ja s'ha comentat, en la popularitat i en la qualitat de la poesia de Clavé, però les altres quatre, *Les flors de maig*, *La nina dels ulls blaus*, *Lo pom de flors* i *Cap al tard* responien a un criteri de contemporaneïtat més que evident, amb la particularitat, a més, que tots els poemes eren idil·lis i pastorel·les.⁵⁹⁹

En la correspondència de Clavé conservada a l'Arxiu Nacional de Catalunya no s'ha trobat cap carta dirigida o rebuda per Balaguer referida l'edició de *Los trovadors moderns* i, per tant, no es pot saber del cert si el desvetllament lingüístic de Clavé va ser motivat per les indicacions d'intel·lectuals renaixencistes o si, precisament al contrari, el seu reconeixement va ser fruit de la iniciativa pròpia d'acostament a una realitat temàtica i lingüística més propera als obrers de les societats corals escampades pel territori de parla catalana. Sigui com sigui, el que és evident és que la inclusió d'aquells

⁵⁹⁷ Jaume Vicens Vives, *Industrials i polítics del segle XIX*. Vicenç Vives, Barcelona, 1961, p. 199

⁵⁹⁸ Vegeu el *Catàleg de l'Obra Poètica Completa de Josep Anselm Clavé*.

⁵⁹⁹ Vegeu Roger Canadell, *Op. Cit.*, p., 177-178.

poemes de Josep Anselm Clavé a *Los trovadors moderns* no va ser casual i que, a banda que es tinguessin en compte criteris de qualitat literària, és innegable que la proximitat ideològica i personal existent entre autor i compilador també va influir en la tria. Així, a més de potenciar la imatge menys artificiosa i encarcerada de la producció poètica de Clavé, aquell reconeixement públic va comportar un enfortiment de les relacions entre els poetes incorporats per Balaguer en el llibre. Unes relacions que es van concretar, en primer lloc, i com es pot apreciar en la part de la tesi referida a aquesta publicació, en la inclusió d'obres de la majoria d'ells en l'«Eco de Euterpe»; i en segon lloc, en la col·laboració de prohoms prou reconeguts de la Renaixença en una altra obra col·lectiva, *El Libro del obrero*,⁶⁰⁰ publicat el 1862 com a obsequi i en homenatge a Josep Anselm Clavé i els coristes que participarien aquell any en el segon Gran Festival organitzat als Jardins d'Euterpe.

En definitiva, el tractament que Clavé va fer de l'idil·li, condicionat com estava per la tradició literària espanyola, s'adeia al que alguns crítics han atribuït també al mateix Teòcrit, segons els quals el fet que aquest «*utilice motivos de verdadero folklore en sus idilios no demuestra otra cosa que [...] se preocupaba por dar a sus poemas una notable verosimilitud ambiental, sin renunciar por ello a la belleza formal y a la delicadeza de contenido*».⁶⁰¹ Aquesta versemblança ambiental, en el cas del músic i poeta català, també estava fortament determinada per la llengua poètica utilitzada. Demostra això el fet que en cap de les pastorel·les escrites en castellà, la proximitat, la versemblança i la bellesa no assoleixen la mateixa categoria que en les obres pastorals catalanes, que estaven menys farcides d'artificiositat gramatical, sintàctica, lèxica..., i que reflectien un domini molt més ferm del vehicle comunicatiu que permetia, alhora, parlar de manera més creïble d'un entorn, una natura, una realitat molt més quotidiana.

La natura, doncs, és qui permet el tractament particular que Clavé fa de l'idil·li i la seva posterior evolució cap un estil i, també, cap a un gènere nou que, sense arribar a l'extrem dels *Idil·lis* d'Apel·les Mestres,⁶⁰² deixa pas a unes escenes ben reals i

⁶⁰⁰ Josepa Massanés, Maria Mendoza de Vives, Isabel de Villamartín, Antoni Altadill, Manuel Angelon, Víctor Balaguer, Adolf Blanch, Josep Coll i Vehí, Gaietà Cornet, Lluís Cuchet, Manuel Duran i Bas, José Leopoldo Feu, Gregorio Amado Larrosa, Joan Mañé i Flaquer, Mariano Sooriano Fuertes, Terenci Thos, José María Torres i Ceferi Tresserra, *El libro del obrero, escrito expresamente para los individuos de las sociedades corales de Euterpe en la Gran Festival de 1862*, Establecimiento Tipográfico de Narciso Ramírez, Barcelona, 1862.

⁶⁰¹ Manuel García Teijeiro, *Notas sobre poesía bucólica griega*, dins «Cuadernos de Filología Clásica», n° 4, Universidad Complutense, Madrid, 1972, p. 409.

⁶⁰² En els *Idil·lis* d'Apel·les Mestres s'arriba a suprimir, fins i tot, el diàleg entre protagonistes, se'ls converteix en en forces de la natura i s'ubica les escenes en plena ciutat

quotidianes, sense idealitzacions, amb unes particularitats formals que, com diria Guyau anys més tard, venen imposats pel ritme i per la rima de la mateixa natura.⁶⁰³ O com destacaria Millet en la conferència llegida al Palau de la Música l'any 1933 titulada *La música en el nostre Renaixement* va afirmar que «els literats han tingut la matèria fonamental de la nostra parla, i només polint-la i traient-la a nova vida ja feien obra ben catalana; però encara han tingut, igual que els pintors i escultors, la nostra natura per model, i els nostres costums i història».⁶⁰⁴

Es pot dir, doncs, que la utilització dels idil·lis per part de Clavé va comportar el manteniment d'una tradició literària popular catalana que estava amenaçada, externament, per la pressió del castellà i, internament, per l'engranatge renaixencista que bandejava tota proposta popularitzant, i que, a més, el gènere de l'idil·li va ser adaptat per Clavé amb la finalitat d'incorporar-hi un tractament particular de la natura, el paisatge, la realitat que li permetrien assolir un major grau de versemblança i, com a conseqüència, de credibilitat entre el públic. Amb tot, el més destacable i fonamental de l'ús del gènere bucòlic per part de Clavé en aquelles primeres obres escrites en català, entre 1854 i 1861, és que van ser el pas previ necessari per arribar a la genialitat i a la perfecció en el tractament dels referents naturals i reals en obres posteriors com *Los pescadors*, *La gratitud*, *La verema*, *La maquinista*, *Goigs i planys*, etc. de les quals es parlarà més endavant.

Com no podria ser d'altra manera, l'evolució lingüística i temàtica que en aquells anys cinquanta havien patit els poemes de Josep Anselm Clavé també va acompanyar-se d'un canvi progressiu en la forma i, com a conseqüència, en l'estil —en general— de la seva obra. La mirada al conjunt de la producció literària de Clavé des d'una perspectiva cronològica permet apreciar aquests aspectes formals que es comentaran tot seguit i que molt probablement passarien desapercebuts si només es tingués en compte l'ordenació derivada de la publicació d'aquests poemes a les *Flores de estío*.⁶⁰⁵ Ja s'ha comentat la importància i la influència del ritme de les composicions ballables en les lletres de les cançons a partir de l'any 1850, i s'ha destacat la manera

⁶⁰³ Vegeu Rosa Cabré, *Op. Cit.*

⁶⁰⁴ Lluís Millet, *La música en el nostre Renaixement*, dins «Revista Musical catalana. Butlletí de l'Orfeó Català», XXX, agost de 1933, pp. 317-323.

⁶⁰⁵ Més amunt, en parlar dels testimonis utilitzats en l'elaboració de l'edició crítica de l'*Obra poètica completa de Josep Anselm Clavé* ja s'ha comentat que l'ordenació dels poemes dels quaderns de les *Flores de estío* obeeix a estratègies editorials diverses, com la necessitat d'incloure obres catalanes en tots els lliuraments, mantenir una llargada homogènia, etc.

com aquesta influència va provocar una major variabilitat en el metre i en la cadència dels poemes. En el cas de la producció de ressò pastoral també s'observa una certa progressió des de les obres que s'han considerat precedents dels idil·lis fins a la segona meitat dels anys cinquanta escrits especialment en català. Així, fins a l'escriptura de *La font del roure* predominaven, a grans trets, les estructures formals més o menys homogènies, tant pel que fa a la mètrica, la rima, el ritme d'intensitat, o la tipologia de les estrofes. Això fa que en la majoria de casos, aquestes obres «precedents» puguin ser identificades —algunes totalment i altres només parcialment— amb un tipus de composició ben determinada per la tradició, com les octaves, les octavilles, els romanços, etc. Per exemple, *La pastorcilla* manté una forma constant amb estrofes de vuit versos, amb rimes assonants en els versos parells i entre els versos tercer i cinquè. El ritme d'intensitat binari de troqueus es manté invariable en tot el poema i això fa que l'homogeneïtat de la varsoviana sigui exemplar:

⁶⁰⁶A las plantas seductoras
de la niña angelical,
junto al perro diligente,
diligente y fiel guardián,
como el ampo de la nieve
blanca oveja ufana va
cautivando su sonrisa,
su sonrisa virginal.

Es Celina, la escogida
desde su pristina edad,
del rebaño que apacenta,
que apacenta en rico val,
que a travieso corderillo
con materno y dulce afán
tierna ofrece de sus ubres
de sus ubres el caudal.

O també en la polka titulada *Ester*, on la combinació ternària regular d'amfibacs i anapestos en les estrofes descriptives —no pas en les cançons inserides dins del poema— demostren que el 1853 la influència formal dels romanços estava encara ben

⁶⁰⁶ *La pastorcilla*, OPCJAC XCIX, vv. 9-24.

present en la producció poètica de Clavé, amb l'estructura clàssica d'aquestes composicions: 7a7b7c7b7d7b7e7b.

Sus reses apacentá	7a	U—U UU— (U)
de una colina al pié,	7b	U—U UU— (U)
zagal el más apuesto	7c	U—U UU— (U)
que el valle vio nacer;	7b	U—U UU— (U)
es Delio, que entre breñas	7d	U—U UU— (U)
tañendo su rabel,	7b	U—U UU— (U)
así sus cuitas fía	7e	U—U UU— (U)
del Erus a merced:	7b	U—U UU— (U)
[...]		
Sus reses apacentá	7a	U—U UU— (U)
de una colina al pié,	7b	U—U UU— (U)
zagal el más apuesto	7c	U—U UU— (U)
que el valle vio nacer;	7b	U—U UU— (U)
es Delio, que entre breñas	7d	U—U UU— (U)
tañendo su rabel,	7b	U—U UU— (U)
así sus cuitas fía	7e	U—U UU— (U)
del Erus a merced:	7b	U—U UU— (U)
[...]		
En tanto dulcemente	7a	U—U UU— (U)
las nubes vuela a hender	7b	U—U UU— (U)
la cántiga que el joven	7c	U—U UU— (U)
modula en su rabel;	7b	U—U UU— (U)
sentada al pie de un olmo	7d	U—U UU— (U)
la seductora Ester	7b	U—U UU— (U)
lamenta así sus penas	7e	U—U UU— (U)
con dulce languidez:	7b	U—U UU— (U)
[...] ⁶⁰⁷		

Fins i tot en la primera obra catalana conservada, *La font del roure*, els trets formals de les estrofes que la conformen tenen encara unes característiques ben identificables amb la regularitat de les obres precedents. Així, els vint-i-quatre versos heptasil·làbics, obeeixen a una mètrica i una rima pròpies de les octavetes italianes: 7a7b7b7c7d7e7e7c:

⁶⁰⁷ *Ester*, OPCJAC CIII, vv. 1-8 i 29-36.

Prop la font que rica brota
d'entre aquestes penyes dures,
en un món d'il·lusions pures
s'estravia el pensament.
A l'igual, galanes noies,
que entre salzes, olms i alzines
d'eixes aigües cristal·lines
baixa a perdre's el corrent.⁶⁰⁸

Les nines del Ter ha estat considerat el poema que assenyala la inflexió cap a l'obra catalana de Josep Anselm Clavé, tot i que no va ser fins quatre anys més tard que la producció en aquesta llengua va augmentar considerablement. Aquesta composició es pot dir que inicia el tractament formal que acabaria tenint l'idil·li, primer, i la poesia catalana, després, escrits per Clavé: la variació mètrica dels poemes, la combinació de ritmes binaris i terciaris en un mateix vers, l'heterogeneïtat estròfica i una llargada cada vegada més gran.

En primer lloc, la variació mètrica i estròfica ja es fa evident a *Les nines del Ter*, on es combinen octavetes pentasil·làbiques, estrofes d'heptasil·labs alternats amb trisil·labs, quartetes d'hexasil·labs i, alhora, quartetes decasil·làbiques —aquestes darreres en els fragments que, amb estil directe, reproduïxen la intervenció o el cant d'un dels protagonistes de l'escena idil·lica:

Del Ter a les marges
que el jorn daura a penes,
acuden les nenes
amb grupo festiu,
mostrant-nos més gràcies
sa extrema finura,
que flors la planura,
que estels nits d'estiu.

II

Descansem sobre la molsa
salpicada
dels brillants que envia, dolça,
la rosada;
i a l'olvid, amb cants melosos
dem joiosos

⁶⁰⁸ *La font del roure*, OPCJAC CVIII, vv.17-28.

de les penes lo record.

[...]

III

Cantem, nines del Ter,

al so de la dolçaina;

cantem, nines del Ter,

l'amor d'un cor fidel:

[...]

—«Prop d'una font, que de penya escarpada
mana en ric doll, per lo camp nutritiu,
Àurea gentil, contra un olm rerecolzada,
guarda el ramat, mentre amb cants així diu:

—“Crusau plans i montanyes
sospirs, que a mes entranyes
arrenca un trist record,
i a Elmir, que el cor enyora,
dieu, jamai perjura,
aspiro a altra ventura
que unir dels dos la sort”».

Aquesta tendència, excepte a *La queixa d'amor*, es repetiria en la majoria d'idil·lis posteriors, de tal manera que en una mateixa composició s'hi pot reconèixer, sempre amb una rima força regular, combinacions formals, per exemple, de sextetes italianes amb estances, a *La nina dels ulls blaus*, o d'octavetes heptasil·làbiques amb cançons a *Lo somni d'una verge*:

Petit vailet
d'un alt avet
la cima escala,
per l'incentiu
d'haver lo niu
d'una cucala.

[...]

—«Detén ton pas, mon bé, ramell de perles
i escolta los cants bells
dels rossinyols, pinsans, cardines, merles,
verdums i passerells.
¿No sents com son amor, festius, pregonen
pels boscos, llurs palaus?
Los aucellets d'amar pena no es donen

¡nineta dels ulls blaus!⁶⁰⁹

En segon lloc, la novetat que suposava la combinació de ritmes d'intensitat binaris i terciaris a principi dels anys cinquanta, va esdevenir, de mica en mica, un fet ben normal en els poemes de Clavé. Per això no és estrany que una lletra com la de *Les flors de maig*, a banda de combinar una gran diversitat de metres —heptasíl·labs, decasíl·labs, pentasíl·labs..., segons l'estrofa— contingui versos on ja s'hi mesclen anapestos i iambs, quan la normalitat havia estat, fins pràcticament llavors, l'opció per un o altre tipus de peu, binari o terciari:

La vesprada al camp regala	UU— / U— / U— (U)
d'albes perles bona almosta;	UU— / U— / U— (U)
el sol bell fugí a la posta,	UU— / U— / U— (U)
i d'estels s'omple el cel blau.	UU— / U— / U—
Pastorettes, ans no sone	UU— / U— / U— (U)
de la queda la campana,	UU— / U— / U— (U)
ballarem una pavana	UU— / U— / U— (U)
amb vosaltres, si així us plau.	UU— / U— / U—
I els aucells de dins son niu	UU— / U— / U—
glosaran una tonada...	UU— / U— / U— (U)
Los aucells de dins son niu	UU— / U— / U—
glosaran un cant festiu.	UU— / U— / U—

I en tercer lloc, malgrat que pugui semblar una qüestió menor, els poemes van anar assolint una major llargada durant els anys en què els idil·lis van esdevenir cabdals per a la modernització definitiva de la poètica claveriana. És per aquest motiu que la majoria de composicions, des de *Les flors de maig*, superen, sense comptar les repeticions que els cors devien interpretar per a assolir una llargada idònia en cada ball, la vuitantena de versos, fins arribar a *La toia de la núvia*, als dos-cents.

Totes aquestes particularitats formals serien anecdòtiques si no anessin acompanyades d'un altre canvi que està íntimament relacionat amb el fet que les composicions de la segona meitat de la dècada dels cinquanta van deixar de centrar-se en la descripció, a voltes turmentada, a voltes festiva, dels sentiments dels protagonistes —especialment els amorosos— per començar a descriure uns entorns naturals bucòlics i les accions i escenes que s'hi esdevenen. És a dir, que en la majoria de poemes qualificats directament o indirectament d'idil·lis el jo poètic va deslligant-se, també de

⁶⁰⁹ *La nina dels ulls blaus*, OPCJAC CLXII, vv. 19-24 i 39-46.

manera progressiva, de l'estricta subjectivitat per anar-se convertint en un mostrador omniscient d'una acció externa en la qual els protagonistes ja no són ni ell mateix ni els seus sentiments sinó uns personatges que interactuen, dialoguen i resolen el conflicte, el neguit, etc. que els mou. I dues conseqüències importants d'aquest canvi són, per una banda, la combinació de l'estil indirecte, en què el jo poètic presenta l'acció, amb l'estil directe en què un o més personatges intervenen per dialogar:

Foraster
cavaller,
vorejant lo bell Freser
sota un olm la nina ovira:
ple d'amor son cor sospira,
I *aixís* diu-li falaguer:

— «Colominet
que estens
tan matinet
ton vol,
si el cor de glaç
no tens,
al meu *daràs*
consol.
Ferit d'un dard
jo plor,
des que d'aixar
t'he vist;
i amb sobressalt
mon cor
resta malalt
i trist.
Colomí seductor,
vols-me dar ton amor?»⁶¹⁰

Com a conseqüència de la necessitat que provoca al poeta el fet d'haver de diferenciar formalment els diferents parlaments —tots ells interpretats per la totalitat del cor— és que se'n deriva la gran heterogeneïtat formal de la qual s'ha parlat més amunt. Així, per exemple, si un dels protagonistes adreça un cant d'amor a la seva estimada «pastora» o «nineta», aquells versos es diferenciarien mètricament, rítmicament, etc. de

⁶¹⁰ *La toia de la nívica*, OPCJAC CXCIV, vv. 27-50.

la introducció a l'escena general que ha fet el jo poètic, com es pot comprovar en els exemples ja aportats.

I, per altra banda, el fet que els idil·lis no requereixin la utilització de la natura com a correlat objectiu del sentiment del poeta —com succeïa en la poesia del mateix Clavé dels anys quaranta i principi dels cinquanta— fa que la descripció de l'entorn natural parteixi d'elements versemblants, propers, identificables per tots els lectors, oients i assistents als balls oferts per les societats corals claverianes. Així, el trànsit de la subjectivitat a l'objectivitat descriptiva en el tractament de la natura va produir-se, en l'obra poètica de Clavé, al mateix temps que el tractament de l'idil·li es va anar encaminant cap a una mirada més realista de l'entorn proper i cap a una voluntat de descriure, ja no només els llocs concrets de l'acció poètica sinó també els costums i les formes de vida de la societat del seu temps:

Los picarols avisen
lo pas dels traginers,
i a la mainada *etxisen*
los cants dels llenyaters.
A borbollons deserta
de nostres llars lo fum,
viu apetit desperta
la flaire del llegum.
I en tant amb veu canora
i al so del tamborí,
li diu a una pastora
galan pastor així:

«Nineta del cabell d'or,
per qui lo jovent sospira,
tos ulls amb ardent guspira
d'amor han encès mon cor.
Mitiga mon turment greu,
retorna'm mos jorns felïços
deixant-me besar los *rissos*
que adornen ton front de neu.⁶¹¹

⁶¹¹ *Cap al tard*, OPCJAC CLXV, vv. 33-52.

2.6.1.3. El tractament de la natura com a via de modernització de la poesia popular catalana

El tractament particular de la natura del qual s'acaba de parlar en l'apartat anterior és innegable que va constituir la base sobre la qual Josep Anselm Clavé va fonamentar la transformació temàtica, formal i lingüística de la seva obra poètica, entre els darrers anys cinquanta i el principi dels seixanta. De fet, és gràcies al canvi en l'apropament i la representació de la natura que es pot afirmar que l'obra poètica de Clavé va fer el primer pas cap a la modernitat.

El sentit de la natura i la construcció literària del paisatge s'han transformat al llarg dels segles i han influït de diferent manera en els diversos àmbits de la cultura; en el cas de la literatura decimonònica sembla evident que l'aparició de la societat burgesa va comportar un daltabaix en la concepció i en la relació que s'estableix entre «el natural» i la nova organització social. Així, de mica en mica, l'objectiu de l'artista en representar la natura va deixar de ser, com deia Caspar David Friedrich, trobar l'ànima de cadascun dels elements que la componen, per passar a ser un element més de l'obra que no determina la resta sinó que, al contrari, és determinada socialment. Així, en els idil·lis que escriu Clavé des de la meitat dels anys cinquanta fins a 1861, la natura idealitzada, el paisatge, no és l'objecte final del sentit de l'obra sinó que és el contenidor de les accions que s'esdevenen, el marc en el qual tot succeeix.

Com ja s'ha dit, en l'obra de Clavé es tracta la natura i els referents naturals de manera idealitzada, però no pas perquè els elements descrits —arbres, rius, animals, vents, etc.— no siguin versemblants, sinó perquè l'acció que s'hi descriu respon a uns ideals de comportament social que no es corresponen amb els que s'esdevenien en la societat catalana del moment. Aquesta voluntat, que més que idealitzadora podríem dir-ne harmonitzadora, respon a la recerca del que Baudelaire anomenaria, anys més tard, «*harmonie native*» i que, en certa manera, també és proper al que Jacint Verdaguer perseguiria en part de la seva obra:

[...] l'idéal n'est pas cette chose vague, ce rêve ennuyeux et impalpable qui nage au plafond des académies; un idéal, c'est l'individu, reconstruit et rendu par le pinceau ou le ciseau à l'éclatante vérité de son harmonie native.⁶¹²

⁶¹² Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, vol. II Paris, 1976, p. 457.

És innegable que tot el projecte claverià pretenia establir vincles fraternals entre ciutadans de diferents classes, com s'ha vist amb la promoció dels balls i com s'observa en la publicació d'un programa de mà que oferia uns referents estètics comuns —l'«Eco de Euterpe». El tractament de la natura en la poesia de Clavé, seguint aquest mateix objectiu, també forma part del procés de construcció d'un entorn harmoniós que havia de permetre un tipus de relacions protagonitzades per la convivència i la germanor dels personatges que hi transitaven.

L'èxit dels idil·lis va anar vinculat a un progressiu gir cap a la tradició popular catalana, i l'estudi complet de l'obra poètica de Clavé confirma i atorga una major credibilitat a la intuïció que Lluís Millet a *Records del període romàntic musical a Catalunya. Clavé*.⁶¹³ En aquest estudi, després de parlar de Marià Aguiló, de Manuel Milà i de Pau Piferrer, Millet posava de manifest la importància i la influència que el romanticisme alemany havia exercit en escriptors i intel·lectuals catalans i espanyols. Aquesta influència, segons ell, havia permès d'anar desbancant de mica en mica l'hegemonia del romanticisme italià, caracteritzat pel sentimentalisme i la melangia, i de fixar l'atenció en la importància dels cants populars pels quals s'interessava, essencialment, el romanticisme nordeuropeu. Així, l'obra poètica i musical de Josep Anselm Clavé també va seguir un procés de transformació i adaptació des de les obres de caire sentimental dels anys quaranta i principi dels cinquanta cap a la incorporació de la tradició popular i els elements de la pròpia cultura, primer en els idil·lis i després de forma encara més evident en les darreres composicions catalanes. Aquesta transformació, esdevinguda a partir de l'escriptura de l'obra catalana va estar avalada per l'increment de l'èxit de les seves actuacions i per la popularitat creixent de les seves obres. De fet, el mateix Millet va afirmar de l'obra de Clavé que «*dels duos acompanyats per guitarra, passant per les cantarelles amoroses, a voltes vulgarotes d'“El Cantor de las Hermosas”, arribà als idil·lis verament frescals i encisadors musicats amb llengua catalana, [i que] copsà també el sentit fort de la natura*».⁶¹⁴ Aquesta natura, deia Millet, no tenia un «*to transcendent*», sinó que la descripció era feta «*amb un cor senzill*», que començava a fugir de les grandiloqüències, fins i tot lèxiques, i que tendia a la descripció d'una realitat, si bé idealitzada en conjunt,

⁶¹³ Lluís Millet, *Records del període romàntic musical a Catalunya. Clavé. Conferència donada al saló d'actes de la Cambra de Comerç, el dia 11 d'abril*, «Revista Musical Catalana», XXVII, 317 (maig 1930), p. 193-201.

⁶¹⁴ *Íd.*, p. 199.

composada d'elements totalment reals, objectius i versemblants, propis d'un entorn proper.

Aquesta mateixa idea que Millet va desenvolupar als anys trenta —i que va exemplificar sobretot amb l'albada *De bon matí*— sense tenir el coneixement complet que avui podem tenir de l'obra de Clavé, sembla recollir el que de manera molt superficial, però no per això menys important, va esmentar pocs anys abans Apel·les Mestres a *Volves naturals. Anècdotes y recorts*. Mestres, referint-se no pas a *De bon matí* —la darrera de les obres que han estat considerades idil·lis— sinó fent èmfasi en *La font del roure* i *Les nines del Ter* deia que «Clavé ja no és el continuador de les vulgaritats romàntiques, sinó l'enamorat de la Naturalesa, que la canta com la veu i com la sent. Mireu, sinó, quan lluny ens trobem tot d'un cop de les lletres castellanques dels cors anteriors».⁶¹⁵ El tractament de la natura, doncs, sembla evident que va jugar un paper important en aquesta evolució literària, la qual, com ja s'ha dit, va anar acompanyada d'una progressiva substitució de la llengua castellana per la catalana i d'un augment de la presència dels referents culturals i socials propis en les obres dels anys seixanta i setanta.

Resulta difícil determinar quins van ser els motius reals que van portar Clavé a fer aquest gir cap a la literatura popular més autòctona, però tot sembla indicar que l'èxit que va començar a obtenir amb les primeres composicions catalanes va ser determinant per a l'explotació final d'un tipus de literatura que, per força, s'havia d'allunyar temàticament i formalment de l'escrita fins llavors en castellà. La inclusió dels seus poemes a *Los trovadors moderns*, la restauració dels Jocs Florals de la ciutat de Barcelona, la presa de consciència que començava a ser possible una recuperació cultural en llengua catalana, l'èxit dels grans festivals corals celebrats des de 1860, i d'altres factors que segurament no es podran acabar d'esbrinar, van propiciar aquest canvi que el mateix Apel·les Mestres, en la biografia de Clavé publicada el 1876, diu que el va conduir de l'«exageració romàntica», de l'abandonament d'«habituds i maneres» a «la infal·lible escola de la Naturalesa».⁶¹⁶ I les obres que millor mostren aquesta transició tornen a ser, per Mestres, *Cap al tard* i *De bon matí*,⁶¹⁷ el millor testimoni dels primers passos que, segons ell, portarien Clavé a «allistar-se a les files

⁶¹⁵ Apel·les Mestres, *Volves musicals. Anècdotes y recorts*, Impremta La Renaixença, Barcelona, 1926, p. 25.

⁶¹⁶ Apel·les Mestres, *Clavé, sa vida...*, p. 30.

⁶¹⁷ Vegeu també Josep Aladern, *Les joies literàries de l'Anselm Clavé. X – De bon matí*, «La Aurora» XXXI, 5 (Maig de 1918), pp. 3-4.

del realisme que comencen a desplegar en tot lo món literari los principals naixents poetes».

Aquesta darrera afirmació, en què s'esmenta els «*naixents poetes*» pot ser interpretada de diverses maneres i pot menar a la confusió si no es tenen en compte tots els elements necessaris per a fer una anàlisi objectiva dels propòsits i de la incidència de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé. És indubtable que Clavé va influir considerablement no només en el procés de consolidació del moviment renaixencista, sinó que el seu llegat va traspasar les fronteres de períodes i moviments i va deixar rastre al llarg de tot el segle XIX, gràcies al ressò que en feu Apel·les Mestres, però també Joan Maragall —que no pas casualment va escriure *Visions & Cants*—, o en el noucentisme, encarnat pel músic i director de l'Orfeó Català, Lluís Millet. Malgrat això, cal tenir en compte que Clavé no va encaminar la seva obra pels senders traçats pels prohoms de la Renaixença que restauraren els Jocs Florals sota el lema «Pàtria, fe i amor», sinó que per als seus cors va repetir la màxima, ben diferent, de «Progrés, virtut i amor». Mai va participar en el certamen, ni com a mantenidor ni com a poeta i, més enllà de la necessitat que la tradició crítica ha sentit al llarg dels anys de vincular l'obra claveriana als pressupòsits de la Renaixença, tot sembla indicar que té molt més sentit la comprensió i l'estudi de la poesia de Clavé a partir de la idea que la seva progressió es va efectuar de manera quasi paral·lela a la trajectòria de la majoria de poetes que van escriure en català des de mitjan segle XIX i que van participar plenament dels ideals romàntics que envoltaven aquell certamen i les publicacions que li eren properes. Clavé, més gran que tots ells, abans que perseguir la recuperació d'una tradició literària culta en llengua catalana, va aprofitar la literatura i la cançó per vehicular els seus ideals democràtics i fraternals, la qual cosa el va portar dels romanços a la cançó i la balada, i d'aquí, com ja s'ha vist, a l'explotació del gènere dels idil·lis. En aquell moment, a mitjan dècada dels cinquanta, les descripcions de les relacions bucòliques entre uns personatges que es movien en un entorn campestre, li van fer notar la necessitat d'apropar encara més el text a l'espectador i per això va centrar gran part dels seus esforços a treballar de manera precisa la descripció d'aquell entorn natural.

Josep Yxart, que a *Teatre català* considerava l'obra de Clavé com un dels tres fenòmens cabdals de la Renaixença, juntament amb la restauració dels Jocs Florals i l'abrandament nacional provocat per la guerra d'Àfrica,⁶¹⁸ a *El año pasado (1889)*

⁶¹⁸ Josep Yxart, *Teatre Català: ensaig històric-crític*, dins *Entorn de la literatura catalana de la Restauració*, a cura de Jordi Castellanos, Edicions 62, Barcelona, 1890, p. 68:

també va adonar-se d'aquesta progressió en les lletres de Clavé i de la importància de la seva obra catalana primerenca vinculada al gènere dels idíl·lis, especialment destacable pel tractament del natural:

[...] el obrero guitarrista y aficionado a coplas que recibía las primeras inspiraciones de este híbrido género, depurándolo, sin embargo, con la delicadeza nativa de su alma, debía salir de aquel primer período para encarnar no un género distinto, sino opuesto; para sustituir aquella falsa naturaleza por la verdadera; el cromo de romanza, por el paisaje al aguafuerte. [...] Más breve: el compositor pasa de una vez del idealismo empañado y contrahecho, al más perfecto naturalismo, tomando aquí la palabra en su verdadero valor. La composición, la música, los versos, los preciados pormenores de sus nuevas obras, adquieren el vigor y el sabor de lo sentido realmente y de lo concretamente visto. En aquel punto Clavé es ya el verdadero cantor popular. Como todos ellos, alcanzó este carácter el día que deja la convención por la realidad: fenómeno repetido con tanta y tanta frecuencia, que confirma una vez más (sea dicho de paso) este principio: o nuestro arte y literatura no tienen razón de ser, o deben ser realistas a la fuerza, y sólo son arte y literatura bien propios cuando son realistas. Inútil es añadir, como más arriba, que les aplico el calificativo en el sentido nato, que pocos le dan, esto es, como sinónimo de íntimo y espontáneo, por lo que se refiere a la inspiración, y de acomodado a la naturaleza conocida (modifíquese o no), por lo que toca a la ejecución.⁶¹⁹

Així, en referir-se al «real» i al «natural» en l'obra poètica de Clavé, Yxart ja no en parlava només com un exemple de superació del sentimentalisme exagerat, sinó que disposava en el *continuum* de la tradició literària catalana moderna les bases o els precedents del moviment realista que ell mateix, juntament amb Oller i Sardà van encapçalar a Catalunya. D'aquí, doncs, la gran importància que s'ha d'atorgar al tractament de la natura en l'obra de Josep Anselm Clavé, la qual, partint de la preocupació romàntica pel «natural», va propiciar-ne la transformació en les composicions de caire idíl·lic escrites entre els anys centrals de la dècada dels cinquanta i 1861. Una transformació que culminaria en les obres més conegudes i prestigiades, escrites des d'aquell moment i fins a la seva mort, l'any 1874.

Lo público está ya amb condicions per a veure sense estranyesa com lo tradicional fi de festa català se converteix en espectacle principal, i com aquests veritables preliminars coincideixen amb tres fets d'importància notabilíssima. [...] Los fets de què parlem són: l'un, l'aparició d'en Clavé, primer fundador de les societats corals i restaurador de la música popular; los altres dos [...]: la institució dels Jocs Florals i la guerra d'Àfrica.

⁶¹⁹ Josep Yxart, *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*. Librería española de López, Barcelona, 1890. Citat per Tomàs Caballé i Clos, *Op. Cit.*, pp. 336-337.

2.6.2. De l'esplendor poètica en llengua catalana a la deportació política: febrer de 1860 – juliol de 1867

2.6.2.1. La tradició carnavalesca a la ciutat de Barcelona i la poesia Clavé

A l'inici dels anys seixanta, quan ja s'havien consolidat els canvis temàtics i formals suara esmentats en parlar dels idil·lis i del tractament de la natura en l'obra poètica de Josep Anselm Clavé, va aparèixer el llibre *El carnaval de Barcelona en 1860*,⁶²⁰ escrit per Josep Maria Torres i pel mateix Clavé. Aquest volum, que conté la crònica de les festes carnavalesques d'aquell any, ha permès de conservar alguns dels poemes que Clavé va escriure a propòsit d'unes de les celebracions més populars de la Barcelona del moment. Les divuit composicions claverianes que formen part del llibre s'han incorporat a aquesta edició de l'obra poètica completa malgrat la desigualtat qualitativa que existeix entre elles, algunes de les quals es poden considerar poemes, com a tal, mentre que d'altres són, simplement, cròniques versificades, lloances o crítiques sobre alguns dels esdeveniments ocorreguts en les festes celebrades durant els primers mesos de 1860.⁶²¹

És evident que els poemes que aquí s'han recollit i ordenat cronològicament han de ser concebuts com a part d'aquest volum escrit a dues mans, però el fet que siguin extrets i presentats de manera descontextualitzada no els fa perdre l'alt valor que tenen per a l'estudi, no només de la trajectòria artística i social de Clavé sinó també per al coneixement de la poesia popular vinculada a la tradició carnavalesca i per a la comprensió de la incidència real que aquells esdeveniments tenien entre els barcelonins de mitjan segle XIX. Així, el fet que es tracti d'un testimoni de primera mà infereix al conjunt de l'obra publicada el 1860 i a cadascun dels seus capítols una particularitat que la fa especialment valuosa entre altres reculls i estudis publicats posteriorment,⁶²² com *Lo Carnestoltes á Barcelona en lo segle XVII: romansos populars catalans, reproduhits*

⁶²⁰ El títol complet és *El carnaval de Barcelona en 1860. Batiburrillo de anécdotas, chascarrillos...y otras quisicosazas propias de esta bulliciosa temporada, aliñado en prosa y verso por J. A. Clavé y J. M. Torres salpicado de picarescas caricaturas y adornado de elegantes láminas litografiadas por Moragas*, i va ser publicat el 1860 a Barcelona per la Imprenta de Euterpe, de José Anselmo Clavé i A. Bosch.

⁶²¹ Cal tenir en compte que les celebracions de carnaval començaven, en aquells anys, per cap d'any i s'allargaven les convocatòries de balls i saraus fins al dimecres de cendra. D'aquí que Clavé inclogués en el llibre escrit amb Josep Maria Torres un poema titulat *La víspera de año nuevo*.

⁶²² Sembla que va existir una obra prèvia titulada *Relación histórica y verídica del Carnaval de Barcelona de 1859*, de la qual es desconeix l'autor i que resulta introbable en les principals biblioteques i arxius del país.

d'impresos contemporáneos é ilustrats ab notas y documents inédits, d'Andreu Balaguer i Merino,⁶²³ *L'antich carnaval barceloní*, de Sebastià Junyent,⁶²⁴ *La renaixença del carnestoltes*, de Patrici Civil,⁶²⁵ els estudis de Joan Amades,⁶²⁶ o el més recent article de Mireia Campabadal titulat *El carnestoltes de Barcelona en l'Edat Moderna: cultura cívica, tradició literària i transgressió social*,⁶²⁷ entre d'altres.

La publicació del llibre sobre el carnaval amb la incorporació dels poemes de Clavé no va ser concebuda de manera aïllada i testimonial sinó que els canvis que s'havien esdevingut aquells darrers anys en les celebracions populars van marcar de manera tan significativa el futur de la festa que tant Josep Anselm Clavé com Josep Maria Torres van utilitzar les pàgines de l'«Eco de Euterpe» i «El Metrónomo» per donar encara més difusió a la informació que recollien en el llibre. És per això que les *Breves indicaciones históricas sobre el carnaval*, que Torres va escriure en deu breus capítols per al llibre esmentat, van ser publicades també en les dues publicacions dirigides pel fundador de les societats corals, el mateix que va succeir amb els poemes *La máscara* i *Traspié*, el primer dels quals no és altra cosa que una versió poetitzada de la història de la utilització de les màscares en festivitats com el carnestoltes:

[..]

Y por más que discurra
y en hojear volúmenes me aburra
sólo llego a aclarar —y a fe no es poco—
que a aquel que la inventara, cuerdo o loco
los árboles prestaron
sus hojas y corteza;
mas luego se formaron,
cubriendo por completo la cabeza,
máscaras naturales
de cuero, de madera y de metales.
Y andándose el tiempo vínose adoptando
—según la varia esfera

⁶²³ Andreu Balaguer i Merino, *Lo Carnestoltes á Barcelona en lo segle XVII: romansos populars catalans, reproduhits d'impresos contemporáneos é ilustrats ab notas y documents inédits*, Estampa de la Renaixença, Barcelona, 1878.

⁶²⁴ Sebastià Junyent, *L'antich carnaval de Barcelona*, dins «Joventut», números 210 a 215 (18 de febrer a 24 de març de 1904).

⁶²⁵ Patrici Civil, *La renaixença del carnestoltes*, dins «Il·lustració catalana» XIII, 611 (21/02/1915), pp. 126-127.

⁶²⁶ Joan Amades, *El carnestoltes a Barcelona fins el segle XVIIIè*, i *El carnestoltes a Barcelona el segle XIXè*, La Neotípià, Barcelona, 1934.

⁶²⁷ Mireia Campabadal, *El carnestoltes de Barcelona en l'Edat Moderna: cultura cívica, tradició literària i transgressió social*, dins «Barcelona Quaderns d'Història», 9 (2003), pp. 109-132.

en que a cada mortal fue colocando
fortuna en este suelo—
máscaras de cartón, de alambre o de cera,
de tela, de satén o terciopelo.⁶²⁸

De fet, l'interès per la festa del carnaval i, en concret, per l'ús de les màscares es va concretar uns anys més tard en un treball publicat per Basilio Sebastian Castellanos a «El Metrónomo» amb el títol *Carnaval*. En aquell treball publicat en els números 53, 54 i 55 de gener i febrer de 1864, s'ampliava la informació sobre la popularitat i les vicissituds que havia patit el primigeni costum pagà fins arribar a uns nous temps d'esplendor a mitjan segle XIX. No és aquest el lloc adequat per recollir fil per randa les dades que es tenen sobre la transformació de la festa pagana fins a la celebració dels carnestoltes en l'època de Clavé, però sí que cal fer esment d'alguns aspectes fonamentals de la celebració d'aquesta festa des de l'època moderna fins a mitjan segle XIX per entendre plenament el significat d'alguns dels versos que aquí es recullen.

La celebració del carnaval i de les festes de màscares va ser acceptada i prohibida de manera intermitent al llarg dels segles XVII, XVIII i XIX per motius molt diversos. Mireia Campabadal⁶²⁹ apunta alguns dels motius que van conduir a aquesta prohibició, com les circumstàncies polítiques adverses en moments de crisi, els intents d'evitar conspiracions o venjances sota l'anonimat que oferia la màscara, la necessitat higiènica d'impedir les aglomeracions de gent en festes i celebracions, per qüestions d'ordre públic o, dit d'una altra manera, per voluntat de control social. Torres explica que:

Prohibidos los disfraces durante el reinado de los Reyes Católicos en la ley 7ª, libro 8º de la Novísima Recopilación, título de los *levantamientos y asonadas*, pretextando que la vagancia cubierta con la máscara podía provocar al delito quedando impunes sus autores, fueron permitidos en el reinado de Felipe IV; y proscritos de nuevo con las más severas penas en tiempo de Felipe V, volvieron insensiblemente a tomar vuelo, hasta que siendo el conde de Aranda presidente del consejo de Castilla en 1766 recibieron nueva autorización, no sin que en lo sucesivo sufrieran algunas modificaciones.⁶³⁰

Aquestes modificacions esmentades per Torres es van anar produint fins ben entrat el segle XIX, però l'anar i venir de l'acceptació del carnaval per part del poder

⁶²⁸ OPCJAC CLXXXVII, vv. 19-43.

⁶²⁹ *Op. Cit.*, p. 111.

⁶³⁰ Josep Maria Torres, *Breves indicaciones históricas sobre el carnaval*, dins de Josep Maria Torres i Josep Anselm Clavé, *Op. Cit.*, p. 128.

establert en cada moment es concretava en funció del grau de llibertat que l'autoritat política, militar o eclesiàstica permetia. És innegable que amb el transcurs dels anys la celebració del carnestoltes va transformar-se, a Barcelona, d'un espectacle i celebració amb regust bàquic en una festa participada per tota la població, amb reminiscències clares de l'herència veneciana i de la *Commedia dell'Arte*.⁶³¹ Aquesta transició, que ja va concretar-se en època moderna, va generar dues celebracions que podríem considerar paral·leles i que de mica en mica es van anar diferenciant en alguns aspectes clau. Em refereixo a la separació progressiva que al llarg del segle XIX van patir les celebracions dels saraus de carnestoltes, balls i festes públiques respecte dels balls carnavalescos de saló. És evident que la vinculació de Josep Anselm Clavé amb la celebració del carnestoltes estava lligada fins aquell moment a les manifestacions més populars d'aquella festa i, de fet, les primeres aparicions públiques amb La Aurora es van produir durant el carnaval de 1846. Segurament, La Aurora va estrenar aquell any el primer cor escrit per Clavé del qual es té constància, i que va ser publicat en el número 13 de «El cantor de las hermosas» amb el títol —no podia ser d'altra manera— *El carnaval*. En aquest cor, escrit en castellà i compost per sis *octavillas* amb una quarteta intercalada com a tornada, descriu en les quatre primeres estrofes la importància de la farsa com a essència del carnestoltes. El capgirament social esdevenia fonamental en aquella celebració pública, de tal manera que «*sacando el mundo de quicio*» es permetia que per uns dies s'escenifiqués el «*placer universal*» que genera l'assumpció d'una aparença fictícia:

I

Otra vez su imperio extiende
con algazara y bullicio,
sacando el mundo de quicio
el travieso carnaval.

[...]

II

Va el ricachón opulento

⁶³¹ Vegeu el poema de Clavé titulat *Bailes de máscara* (OPCJAC CLXXXIII, vv. 1-8), en el qual es diu que:

En menos de dos meses
lector, ¡quién lo creyera!,
en la sin par Barcino,
sorella de Venecia,
se dieron ciento doce
saraos de careta.
Ante guarismos tales
enmudecer es fuerza.

vistiendo el traje de pobre,
y otro sin plata ni cobre
va echándola de marqués.
[...]

III

La viejota setentona
se esmera, pule y aliña,
y haciendo veces de niña
más de un corazón flechó.
Mientras la linda mozuela
que va siguiendo sus huellas,
oculta sus formas bellas
debajo del dominó.⁶³²

És evident que la referència al capgirament —moderat, temporal i controlat— que suposava la celebració del carnestoltes no es pot obviar, i tampoc no pot passar per alt que aquest tipus de manifestacions, quan eren públiques i populars, van ser impulsades moltes vegades per agrupacions veïnals i per iniciatives privades, però també especialment per sectors socials de tendència liberal i republicana, com aquells en els quals s'havia anat formant Clavé durant la seva joventut. No és casual, doncs, que les dues darreres estrofes d'aquest primer cor titulat *El carnaval* escrit el mes de febrer de 1846, continguin referències clares als conceptes de veritat, igualtat i fraternitat. El ressò de la màxima republicana és més que evident i posa de manifest que el caràcter festiu i lúdic de la festa també era, per a alguns, la manifestació pública d'una transformació social desitjada. Si durant l'any «*decir la verdad al mundo / nos prohíbe el fingimiento*», durant el carnestoltes «*sobra atrevimiento / porque reina la igualdad*».⁶³³ A més, aquella proclama de la veritat i de la igualtat es duia a terme sense conflicte, amb una total harmonia que, tot sigui dit, els poders públics permetien i controlaven perquè sabien que se circumscribia a uns dies i uns llocs concrets:

Todo es orgía y festines,
y en los bailes y en la mesa
nunca la algazara cesa
con unión fraternal.
Y entre fantásticos cantos,
y entre danzas voluptuosas,

⁶³² *El carnaval*, OPCJAC VI, vv. 1-4, 13-16 i 21-28.

⁶³³ *Íd.*, vv. 40-41.

pasan las horas hermosas
del festivo carnaval.⁶³⁴

Aquella primera actuació pública de l'agrupació musical dirigida per Clavé tenia un to clarament festiu però no es pot negar que la lletra contenia alguns dels conceptes que ja eren fonamentals en la construcció ideològica del fundador de les societats corals que s'anirien manifestant al llarg de la seva vida, tant en part de l'obra poètica i periodística com en la seva actuació política.

Des de 1846 fins a 1860 no s'ha trobat constància de cap composició claveriana tan directament vinculada a la celebració del carnaval però, com destaca Jaume Carbonell, el creixement de la fama i la popularitat de Clavé va anar directament lligada a les actuacions públiques que van anar fent al llarg dels anys les seves societats corals, especialment en celebracions carnavalesques i les vinculades al cant de les caramelles per Pasqua Granada. De fet, aquestes dues celebracions es poden considerar les dues festes per excel·lència del cant coral en aquelles dates:

Durante muchos años el Carnaval y las «Caramelles» habían sido fiestas corales por excelencia, por la importancia que habían adquirido las sociedades corales claverianas recorriendo las calles de la población haciendo sonar sus cantos acompañados de una formación instrumental. También era tradicional que, con la recaudación realizada la noche del Sábado de Gloria, se preparase una excursión que tenía lugar durante la Segunda Pascua y que consistía en una salida de un día para comer en alguna fuente o santuario cercano a la población.⁶³⁵

Com s'explica en les *Breves indicaciones historicas sobre el carnaval*, escrites per Torres i publicades dins del llibre confegit per ell i per Clavé, la ciutat de Barcelona va ser la primera a importar dins l'estat espanyol el carnaval d'estil venecià que va acabar triomfant definitivament al llarg del segle XIX, especialment per la seva capacitat de reproduir-ne «*el aparato y la suntuosidad que en todas épocas ha desplegado en sus espléndidas fiestas*».⁶³⁶ El cert és que la importància del carnestoltes va anar en ascens des de les primeres dècades del segle XIX, i segons es diu en el *Libro verde de Barcelona*,⁶³⁷ el Passeig de la muralla de mar i la Rambla es van convertir en el

⁶³⁴ *Íd.*, vv. 45-52.

⁶³⁵ Jaume Carbonell i Guberna, *Los coros de Clavé. Un ejemplo de música en sociedad*, dins «Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne», num. 20, décembre de 1994. Centre national de la recherche scientifique, Talence, p. 73.

⁶³⁶ Josep Maria Torres, *Breves indicaciones históricas sobre el carnaval*, dins de Josep Maria Torres i Josep Anselm Clavé, *Op. Cit.*, p. 128.

⁶³⁷ Joan Cortada i Josep Manjarrés, *El libro verde de Barcelona*, Imprenta de Tomás Gorchs, Barcelona, 1848, pp. 75-79.

principal espai d'exhibició de disfresses, carruatges i comparses de tot tipus. Ja en aquesta publicació de 1848 es fa notar la degradació que en alguns casos començava a perjudicar aquella celebració, idea que va ser recollida quasi amb les mateixes paraules en el treball de Josep Maria Torres i també, posteriorment, en l'estudi de Sebastià Junyent publicat el 1904 a «Joventut» titulat *L'antich carnaval de Barcelona*. Explica Josep Manjarrés que:

no es poco si en medio de la línea de carruajes no se cuela algún carro de los mas sucios de la limpieza, montado por una docena de hombres, mal pergeñado el uno en traje de mujer, mal dispuesto el otro en traje varonil, y mas indecente y asqueroso aquel que levanta la bota con ademanes repugnantes al más cínico observador. Entre el barullo de las gentes que pasean, llaman la atención si no por la riqueza del traje, por la satisfacción y pretensiones con que lo visten, varios chicuelos y aun hombres vestidos ridícula y las más de las veces asquerosamente.⁶³⁸

El llegat carnavalesc que arribava als ciutadans barcelonins de mitjan segle XIX era, després d'uns anys d'esplendor, decadent en alguns aspectes. Per una banda, els balls de màscares organitzats en teatres, salons, espais privats, etc., mantenien la seva «*pujanza y brillantez*»,⁶³⁹ mentre que:

la *rua* se vio invadida por asquerosos mascarones y ridículos disfraces.

Máscaras enteramente ebrias recorrieron las calles seguidas de un inmenso número de pilluelos entonando a coro con destemplada voz y estraño tono esta insustancial copla:

A setze, a setze,
a setze el vi.
Lo pobre Carnestoltes
acaba de morir:
sí!, sí!⁶⁴⁰

En definitiva, les classes populars es veien abocades a conuiu, en les rues i les comparses, amb escenes del tipus que descriu Torres, cada vegada més degradants i moralment reprovables, mentre que les classes benestants podien continuar vetllant per les finalitats benèfiques dels balls que s'oferien en espais privats; dit amb paraules de Sebastià Junyent —no l'impulsor de la societat del Born en aquells anys, sinó el seu nét—: «*Sols conservaven son antic brill els balls de màscares que es celebraven en*

⁶³⁸ *Íd.*, p. 76.

⁶³⁹ Segons Josep Maria Torres, *Op. Cit.*, p.128-129.

⁶⁴⁰ *Ibid.*

diferents teatres». ⁶⁴¹ De fet, tal com indica el mateix Clavé a *Apuntes cronològics sobre el carnaval*, ⁶⁴² una de les manifestacions més emblemàtiques del carnestoltes com eren els balls de màscares, l'any seixanta van desaparèixer del panorama públic i absolutament tots els balls celebrats a Barcelona van tenir caràcter privat, la qual cosa vol dir que eren organitzats per societats, empreses, agrupacions, etc., tot i continuar oberts a la totalitat del poble que volgués i pogués assistir-hi. En part per aquest motiu, i de mica en mica, la celebració del carnestoltes anava prenent camins diferents en funció de l'origen dels participants i, com denunciaria anys més tard el mateix Clavé, l'oci de la classe obrera —cada vegada més nombrosa en una ciutat que deixava de ser exclusivament menestral i pagesa per esdevenir essencialment industrial— es convertia en un refugi per al mal gust i els vicis que havien de portar els treballadors a la seva perdició. Les màscares amb al·lusions poc decoroses, les disfresses considerades immorals, així com les escenificacions impudoroses sembla que el 1848 ja preocupaven els autors de *El libro verde de Barcelona*, els quals demanaven una actuació urgent per part de l'autoritat per redreçar mínimament aquella disbauxa:

La civilización rechaza tamaños desacuerdos, y un pueblo culto debiera desterrar lo que ofende la decencia y el bien parecer. No queremos decir con esto que las autoridades prohíban semejantes costumbres en las cuales hallan solaz ciertas gentes, no, antes al contrario, tenemos por aventurado todo ataque hecho frente a cualesquiera costumbres por mas que sean; pero creemos sí que debe dirigírselas oportunamente. La autoridad tiene medios de que echar mano para excitar la aversión del público hacia esas escenas repugnantes, la emulación de los mismos a quienes tanto divierten esos gestos y banquetes asquerosos, a fin de que dejando tales usos se hagan dignos de la sociedad que los acoge, divirtiéndose sin ofender el pudor de la doncella, ni la vista del inocente, ni la conciencia del hombre morigerado. ⁶⁴³

Josep Anselm Clavé, amatent a les necessitats d'aquella població obrera, es va fer ressò de les reclamacions que sorgien de diferents sectors de la ciutat i abans que l'autoritat eclesiàstica, militar o governamental prenguessin mesures dràstiques com les prohibicions que s'havien esdevingut en altres moments, va apropar-se a Sebastià Junyent i a la seva societat del Born per tal de donar suport a una reforma del carnaval

⁶⁴¹ Sebastià Junyent, *L'antich carnaval de Barcelona*, «Joventut», 210, V (18/02/1904), p. 110.

⁶⁴² Josep Anselm Clavé, *Apuntes cronològics sobre el carnaval*, dins de Josep Maria Torres i Josep Anselm Clavé, *Op. Cit.*, p. 59:

Actualmente en Barcelona los bailes públicos de máscaras acaban de extinguirse. Los aficionados a tales diversiones se han decidido resueltamente por los bailes particulares que varias *sociedades, vulgo [y] empresas*, vienen disponiendo de cortos años a esta parte, y que en la presente temporada han invadido por completo los teatros y salones [...].

⁶⁴³ Joan Cortada i Josep Manjares, *Op. Cit.*, p. 77-78.

més popular que apartés la seva celebració dels viaranys de la immoralitat i la conduís cap a la finalitat benèfica que s'havia mantingut en molts cercles privats. De fet, el perill que les prohibicions arribessin als festejos públics ja s'havien materialitzat en alguns balls privats, en els quals no es permetien certes llicències que perduraven en la rua que es passejava cada any per la Rambla de Barcelona. Aquest és el cas de la celebració del ball públic coorganitzat per la Casa de la Caritat de Barcelona i el Teatre del Liceu l'any 1847,⁶⁴⁴ per al qual es van imposar unes normes molt més estrictes que les que regien els esdeveniments populars a l'aire lliure. Aurelio de Capmany les recull en el capítol titulat *Los bailes de máscaras. Dificultades, autorización, reglamento* del llibre dedicat a aquest tema i publicat el 1943.⁶⁴⁵ L'acord al qual van arribar les dues entitats va ser mediat per Manuel Gibert, «M. I. Sr. Jefe Político de esta provincia», que va ser qui va fer públic l'acord i les condicions d'organització. Entre d'altres, i després d'aclarir que part dels beneficis estarien destinats a la Casa de la Caritat de la capital catalana, s'especificava:

1. que els carruatges havien d'anar de la Plaça de la Boqueria fins al Liceu i marxar per la plaça de la Sta. Creu. Des de les 12 de la nit farien cua des del Liceu fins a la Plaça de la Santa Creu i marxarien per la de la Boqueria;
2. que per cridar cotxers i criats hi hauria «voceadores»;
3. que a l'entrada del ball hi hauria cobradors;
4. que no es permetria l'entrada a criats ni per fer-se càrrec de les pertinences dels senyors. Les capes, capots, gabanys, etc., es desarien a l'interior de la sala al preu d'un velló per peça;
5. que s'admetria tothom qui anés amb màscara si aquesta era decent, sense disfresses que imitessin vestits de magistratura, religió, ordre militar, etc.;

⁶⁴⁴ Es va arribar a l'acord de coorganització després que l'Empresa del Liceu anunciés un ball de màscares sense tenir en compte que això perjudicava el gran ball benèfic que, per excel·lència, se celebrava a Barcelona en aquelles dates: el de la Casa de la Caritat. Aurelio Capmany, en el llibre *El café del Liceo. 1837-1939. El Teatro y sus bailes de máscaras* explica que:

Al hacer público la Empresa del Teatro el anuncio de que en él se darían unos bailes de máscaras en la temporada de Carnaval, la Junta de la Casa de Caridad dirigió el 16 de septiembre de 1847 al M. I. Sr. Jefe Superior político de la Provincia un oficio del tenor siguiente:

«La Junta de la Casa de Caridad de Barcelona ha visto con sorpresa anunciados por la Empresa del Gran Teatro del Liceo y en beneficio propio los bailes públicos de máscaras, cuyo producto, por privilegios especiales, está destinado para el sostén de este Asilo de la miseria y la desgracia pública. La Junta faltaría al más sagrado de sus deberes y no correspondería dignamente cual cumple a su honor y a la confianza que ha merecido de las autoridades y del público, y desmentiría el celo que le anima y tiene acreditado en bien de los miles de infelices que se albergan en esta casa de beneficencia, si no acudiera con prontitud y decisión en su defensa protestando mientras tanto como lo hace contra este anuncio del Liceo [...]».

⁶⁴⁵ Aurelio Capmany *El café del Liceo. 1837-1939. El Teatro y sus bailes de máscaras*, Llibreria Dalmau, Barcelona, 1943, pp. 122-123.

6. que aquesta màscara no es podria portar pel carrer sota perill d'arrest;
7. que els homes no podrien disfressar-se de dona i a l'inrevés, sota amenaça d'expulsió;
8. que la justícia castigaria qui ofengués amb discursos satírics o produís accions ofensives;
9. que només s'admetrien les armes a l'autoritat civil, l'alcalde, el corregidor, els tinents d'alcalde i la gent d'ordre;
10. que no es permetria fer soroll amb campanes, trompetes, xiulets..., en rigodons, contradances, etc.;
11. que no estarien permesos els balls que poguessin produir mal, que ofenguessin la decència o que comportessin figures o posicions indecoroses;
12. que no estria permès fumar al lloc de ball;
13. que hi hauria un metge per atendre possibles accidents;
14. que només venedors autoritzats podrien vendre entrades;
15. i que s'hauria d'anunciar els balls amb cartells en els quals constessin els dies i les hores.

Tot sembla indicar que aquestes mesures preses l'any 1847 pretenien evitar un desori massa incontrol·lable i una vulgarització excessiva de la festa prèvia al dimecres de cendra, tot i que si bé —com ja s'ha dit— en cercles privats va ser possible, en les celebracions públiques al carrer la degradació va arribar a uns extrems que el 1855 ja havien esdevingut inacceptables per al mateix Josep Anselm Clavé, el qual concebia el carnestoltes com una oportunitat única d'escenificar públicament una societat més igualitària i fraternal i no pas com una celebració en la qual tota actuació estigués legitimada. És per això que el 1860 va començar el pròleg del llibre escrit amb Josep Maria Torres amb les següents paraules: «*El Carnaval de Barcelona es hoy sin disputa uno de los más notables; sin embargo, hace apenas cinco años era uno de los más frívolos y hasta si se quiere repugnantes*»,⁶⁴⁶ i el sonet-dedicatòria que segueix el pròleg era dirigit per Josep Anselm Clavé a Sebastià Junyent com a responsable de la societat del Born i de la remodelació que des de 1855 fins a 1860 havia infós un nou esperit a la festa:

Vos sou lo cap que disposau constant
del rei dels boigs lo bon *recibiment*.

⁶⁴⁶ Josep Maria Torres i Josep Anselm Clavé, *Op. Cit.*, p. 5.

Vos sou la veu que crida al brau jovent
entorn lo llit de l'hèroe agonitzant.

Vos sou, qui de cors nobles recollint,
calmau misèries, d'aquest segle afront,
frescos pàmpols i llors ufà cenyint.

Vos sou qui promoveu lo contrapunt
que als pobres obre més serè l'horizont...
Y per ço us dedicam lo llibre adjunt.⁶⁴⁷

Les cròniques, els reculls i les referències a les celebracions del carnestoltes d'aquells anys cinquanta i seixanta expliquen que Sebastià Junyent va contribuir a la seva transformació de manera no pas premeditada sinó conduït per un interès comercial. L'any 1825, havent-se ja traslladat de Calaf al Carrer de la Claveguera de Barcelona per establir-hi un negoci com a espartenyer, per tal de cridar l'atenció del clients potencials va posar, per carnestoltes un ninot fet de palla i vestit amb roba vella a la porta de l'establiment. Any rere any es van anar introduint canvis en aquella estratègia ideada per Junyent, i aquell personatge va acabar vivint, durant els dies de carnaval, tot el cicle vital: naixia, rebia obsequis, es posava malalt, feia testament i moria.⁶⁴⁸ El 1840 ja se celebrava públicament el seu enterrament, el 1857 se'l feia arribar a Barcelona per l'estació de tren de la línia de Mataró i l'any 1859 Junyent va fundar la societat del Born amb altres veïns, la qual cosa va contribuir a que aquell any la celebració fos més pomposa i popular que mai.⁶⁴⁹ Aquella popularitat, l'originalitat de la proposta festiva que feia la societat del Born i el redreçament moral que també suposava la direcció de Junyent i els seus veïns devien fer que Josep Anselm Clavé s'apropés de manera quasi immediata a aquella proposta, que continuava en construcció any rere any, amb la

⁶⁴⁷ *Dedicatoria*, OPCJAC CLXVII, vv. 5-14.

⁶⁴⁸ Vegeu Josep Maria Torres i Josep Anselm Clavé, *Op. Cit.*, p. 129:

Al efecto apareció todos los años en la morada del susodicho vecino un monigote que representaba el carnaval, en forma de hombre, recorriendo todas las gradaciones de la vida humana, naciendo, viviendo, recibiendo plácemes y obsequios, enfermando, haciendo testamento y siendo enterrado procesionalmente al tercer día. La idea fue recibida con aplausos por parte de los barceloneses que anualmente corrieron afanosos al Borne a ser espectadores de tan original y extravagante parodia, cuyo desenlace tan provechoso era para la clase menesterosa con el fingido testamento del carnaval, medio indirecto de llevar a cabo la última voluntad del difunto vecino del Borne.

⁶⁴⁹ Per conèixer els detalls del carnestoltes de Barcelona previ a 1860, vegeu Sebastià Junyent, *Op. Cit.*, pp. 110-111.

finalitat de contribuir-hi i alhora treure'n un profit vinculat a la popularització i a una major visibilització del seu projecte coral.

Podria pensar-se, erròniament, que la transformació de les celebracions carnavalesques dels anys seixanta a Barcelona van ser impulsades des del seu inici per Clavé, però els testimonis escrits que s'han conservat i els documents de la societat del Born llegats a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona demostren que Clavé va començar a participar de la naixent transformació de les celebracions carnavalesques quan aquestes ja estaven en marxa. Fins i tot en l'aspecte de la transformació moral i la decència de la celebració popular s'ha d'advertir que la societat del Born, tutelada en aquelles dates per Sebastià Junyent i per Rossend Arús, ja havia posat les bases, com a mínim l'any 1859, del desterrament de les pràctiques considerades indecoroses. Aquell any, després de ser acollit el Sr. Carnestoltes en un gran cadafalc instal·lat a l'actual Passeig del Born, davant per davant de l'absis de Santa Maria del Mar, es va llegir un *Bando* d'agraïment en el qual es deia, entre altres coses:

No vull que us vestiu de dona
perque és contra l'escriptura
i ho reprova la cultura
d'un poble com Barcelona.

[...]

Espero que amb sa prudència
los serenos i *guindilles*
dispersaran las cuadrilles
que no guarden la decència.

[...]

Vinguen bromes, però ben fetes
si són porques... *alto* aquí
qui vülguia parlar de vi
que vagi a las barraquetes!
Als que amb la cara tapada
se creuen autoritzats
per fer quatre disbarats
i qualsevol baconada,
digau-los trenta mil voltes
fugiu *necios insensatos*
que no volem *mentecatos*
al costat de Carnestoltes.⁶⁵⁰

⁶⁵⁰ Societat del Born, *Bando de Carnestoltes*, Impr. de N. Ramírez, Barcelona, 1859.

Tot sembla indicar, doncs, que aquell intent de modificar les pràctiques d'oci carnavalesc de les classes més populars no va néixer de manera espontània sinó que obeïa a un intent premeditat pels sectors liberals —entre els quals es comptaven Junyent i Arús— per aconseguir una mínima aproximació entre les celebracions de les classes treballadores i les benestants. Segons Albert Garcia Balañà:

Junyent aspirava a conciliar festa popular i cultura liberal mitjançant un Carnestoltes que retornés una mínima percepció de deferència al patriciat ciutadà, mitjançant, precisament, la concreció i la circumscripció de les seves connotacions crítiques. D'entrada, calia desterrar un tipus de transgressions inacceptables per a les esferes públiques patronal i burgesa; les mateixes que havien denunciat Cortada i Sol i Padrís.⁶⁵¹

Per tant, el fet que Clavé i la seva societat coral participessin des d'aquell any 1860 en les celebracions del carnestoltes de la ciutat de Barcelona ha de ser entès com una manifestació més de la voluntat de sumar-se a tot un corrent liberal que acceptava i potenciava el manteniment de l'escenificació de la transformació social però que, alhora, centrava els seus interessos i posaven per davant el foment d'unes pràctiques d'oci interclassistes. El pas efectuat per Clavé l'any 1860 va contribuir a que la transformació d'aquella al·legoria de la revolta de classes i de l'ordre social establert no derivés en una revolució disbauxada sinó que s'acollís a uns patrons de representació que fossin acceptats per tota una societat. I l'acceptació comuna havia de provenir del caràcter lúdic i popular, de la qualitat moral de la festa, de la qualitat estètica de les representacions, les cançons i les comparses que hi participaven, així com de la finalitat benèfica que també tornarien a tenir les captes, a imatge i semblança dels espectacles de tall burgès.

Totes aquestes característiques a les quals respon el carnaval d'aquell any 1860 i els posteriors també es poden anar resseguint en el conjunt de versos i poemes que Clavé va publicar dins d'*El carnaval de Barcelona en 1860*. De manera subtil però efectiva, cadascun dels versos que acompanyaven la crònica de la festa d'aquell any contenien afirmacions que destil·laven aquella nova manera de concebre el carnestoltes i la seva celebració. A més, el fet que el llibre confegit per Torres i Clavé contingués les cròniques i les crítiques —en alguns casos poetitzades— dels esdeveniments succeïts i

⁶⁵¹ Albert Garcia Balañà, *Ordre industrial i transformació cultural a la Catalunya de mitjan segle XIX: a propòsit de Josep Anselm Clavé i l'associacionisme coral*, dins «Recerques: història, economia, cultura», núm. 33, 1995, p. 118.

protagonitzats per moltes societats, afegeix una importància especial a aquesta publicació, en general, i als versos de Clavé, en particular, pel fet que es trenca amb el tradicional caràcter efímer dels festejos carnavalescos.⁶⁵² El suport escrit i físic del llibre, de la mateixa manera com ho són els plecs editats amb motiu d'algunes actuacions de la societat coral Euterpe en aquelles rues de carnaval, ha permès no només de conservar la informació a la qual ens referim aquí parcialment, sinó que també va provocar un canvi en la concepció d'aquelles manifestacions públiques de cultura popular, ja que el fet de recollir en un suport perdurable els detalls dels esdeveniments va permetre de prendre consciència de la incidència que estava tenint la transformació volguda en la creació i la construcció d'una nova tradició cultural popular. De fet, s'observa que amb la participació en les actuacions i espectacles del carnaval Josep Anselm Clavé tornava a reproduir les línies directrius seguides amb les societats corals, de tal manera que des del treball amb les classes treballadores i procurant-los una formació i un oci adient, s'aconseguia el doble objectiu d'apropar-los als valors burgesos del treball i l'ordre, i s'evitava qualsevol temptació de revolta per part dels sectors més desfavorits.

En els poemes que s'han pogut aplegar referits a aquell carnaval de 1860 es poden detectar fàcilment alguns dels trets fonamentals esmentats com a eixos d'aquella estratègia d'incidència en la cultura popular de la població barcelonina. Així, a *Los bailes públicos de máscaras* es reclama el caràcter eminentment popular, desinteressat i lúdic de les societats que havien d'organitzar els molts actes que es programaven a Barcelona. Uns actes que moltes vegades i de manera intolerant per a Clavé, s'havien convertit en una font d'ingressos per a *empresas* que buscaven el benefici propi i no la finalitat caritativa de la majoria d'actes:

Mentidas comisiones
absorben con furor el vital jugo
de tales diversiones
puesto al capricho plugo
que altivas Sociedades por acciones
invadan a porfía
los templos de Terpsícore i Talía.
.....
Dí, lector, —si no interesas
en tamaños pastelones—

⁶⁵² Vegeu Jaume Carbonell i Guberna, *Los coros de Clavé. Un ejemplo...*

¿Tan flamantes comisiones
otra cosa son que empresas?⁶⁵³

Una de les riqueses de les societats organitzadores i també de les participants d'aquells actes de carnaval era la diversitat i el seu caràcter interclassista, característiques que també queden recollides a *La generalidad de mascaritas...*, on les societats del Circo, del Olimpo i de la Joya són confrontades i comparades per la capacitat d'expressar-se en una llengua que no era la pròpia. Les màscares de la primera societat esmentada «*de Bossuet el idioma chapurraban*», les de l'Olimpo «*destrozaban la lengua de Cervantes*» i les de la Joya «*mascullaban con gracia no afectada / un catalán que horripilara a Estrada*»,⁶⁵⁴ dades amb les quals es pot deduir que la provinença de cadascuna de les agrupacions era diferent, sense que això fos impediment per a una participació conjunta.

Aquell carnaval gaudia d'una gran incidència popular però era tutelat, com s'ha pogut comprovar, per una ideologia liberal de tall burgès, encarnada entre d'altres per Rossend Arús i assumida per menestrals com Junyent o impulsors culturals com Clavé. Això feia que una de les seves característiques fos la consecució d'una «disbauxa ordenada» que havia de posar de manifest la cultura —i aquí el substantiu no és gratuït— de tot un poble. No és estrany, doncs que a *La víspera de la Candelaria* Clavé es referís dues vegades, enmig de versos hendecasil·làbics, a «*la culta Barcelona*», aquella ciutat en la qual «*reinaba un movimiento desusado*» que donava peu a la bogeria en «*palacios, tiendas, pisos y boardillas*», així com en «*salones de baile*» que, malgrat tot conservava «*su excelsa gallardía*» i es caracteritzava, a diferència d'anys enrere, per les seves «*máscaras honestas*».⁶⁵⁵ Aquesta imatge d'honestedat no impedia, però, fer esment dels límits i les possibilitats de l'engany que permetien els balls de màscares, tan temuts per l'esgèsia i per les classes conservadores pel fet que esvanien la capacitat de control de la qual gaudien la resta de l'any. L'expressió equilibrada entre la disbauxa, prohibida en alguns cercles, i la moralitat, Clavé la va trobar en la sàtira, ja que en poemes com *Traspié*, aquest subgènere li permetia tractar un tema que ratllava els límits de la moralitat cristiana, però que era acceptat en cercles liberals i en les celebracions carnavalesques en general: el fingiment d'una identitat falsa amb la finalitat de flirtejar amb persones del gènere contrari. El protagonista d'aquesta escena

⁶⁵³ OPCJAC CLXIX, vv. 1-11.

⁶⁵⁴ Vegeu OPCJAC CLXXI.

⁶⁵⁵ Vegeu OPCJAC CLXXX.

de carnaval, creient burlar la innocència de la seva dona, intenta festejar amb una «*mascarita*» que acaba essent la seva pròpia esposa. El ridícul espantós al qual es veu exposat aquell galant el condueix a fer una reflexió moralitzadora final que s'adiu amb aquells límits de l'honestedat que Clavé predicava entre els seus seguidors:

¿Qué pena te acongoja?... Di... ¿Vacilas?
Mis caricias rechazas temblorosa...
Dos lágrimas anublan tus pupilas...
¿Acaso te ofendí?... Cuando te aclamo
Reina de mi albedrío... mi tesoro...
— ¿Y Mercedes?
— Mi bien, ¡ya no la amo!
— No la ama, ¡gran Dios! ¡Y yo le adoro!
— ¡Oh! ¡Qué escucho!... Descubre ese semblante.
Por piedad, ¡mi cariño galardona!
Mira a tus pies a tu rendido amante...
— ¡Esposo infiel!
— ¡Mercedes!... ¡Ah! ¡Perdona!
[...]
Mi bien, no me conserves malquerencia,
que en el pecado hallé la penitencia.⁶⁵⁶

És innegable que, al marge del seu caràcter jocós, els poemes carnavalescos escrits per Clavé en el llibre *El carnaval de Barcelona en 1860* i intercalats —no ho oblidem— enmig de la crònica en prosa dels esdeveniments d'aquell any, constitueixen un testimoni, juntament amb els capítols escrits per Josep Maria Torres, que retrata i descriu amb detall una celebració que, d'altra manera, hauria estat impossible de conèixer amb aquest grau de detall. Sembla, doncs, que de la mateixa manera que Clavé utilitzava un determinat tipus de vehicle de difusió de la seva obra, com eren els plecs solts primer, i les revistes i els quaderns més endavant, per fixar els propis textos i, així, deixar testimoni i influir en la tradició literària del país, aquell llibre també fixava la tradició carnavalesca en un moment de la seva evolució en el qual calia fer evident la recuperació i la consolidació d'uns valors lloables enfront de la immoralitat que fins uns anys abans s'havia apoderat de les celebracons populars públiques. I en aquell llibre, que esdevenia crònica del moment, cap dels balls de màscares celebrats eren exclosos, seguint la idea segons la qual la societat estava destinada a conviure fraternalment, per

⁶⁵⁶ OPCJAC CLXXXIV, vv. 155-167 i 174-175.

damunt de les diferències de classe. Així, Clavé es refereix tant als balls de societats com les del Pireo o de l'Olimpo, com als del Gran Teatre del Liceu o els protagonitzats pels sectors més populars, com eren els programats per les societats de la Joya i el Artesano.

Cadascun dels poemes escrits per Clavé per al llibre sobre el carnestoltes de 1860 resulten útils per comprendre la trajectòria i la implicació social de la seva obra poètica, però també són un testimoni privilegiat dels esdeveniments del moment i dels espais d'esbarjo de la societat barcelonina. Per exemple, la crònica en vers del *Baile de máscaras del Olimpo* destaca com era d'important en aquelles ocasions l'ornamentació i la il·luminació dels salons i, en el seu conjunt permet de fer-se la idea de la delicadesa i l'elegància de la decoració:

Poblaba el salón bello,
que forman la platea
y el escenario unidos,
gentil legión, compuesta
de mascaritas lindas,
festivas y traviesas
y almibarados pollos
de lente y talle en prensa.

Estaban los salones
ornados con destreza,
con elegancia, gusto
y al pas magnificencia.

Sus rayos despedían
en profusión inmensa
mecheros y bujías
de gas, cera y esperma.
Leíanse en escudos
de formas mil diversas
las piezas del programa
de tan brillante fiesta.⁶⁵⁷

En altres ocasions, quan es feia referència a balls que no gaudien de tants mitjans, però on «*centenares de lindas mascaritas / poblaron el modesto coliseo*», l'interès de Clavé se centrava a descriure les formes de capgirament social més comunes, com el fingiment d'una joventut ja passada o la simulació del gènere oposat,

⁶⁵⁷ OPCJAC CLXXIII, vv. 5-24.

especialment en el cas d'homes disfressats de dona, amb la finalitat de requerir l'amor d'una altra persona, ja fos seriosament o satírica:

No faltó por allí algún vejstorio
de calva sien y faz de pergamino,
que, gracias al disfraz, su desposorio
concertara con tierno lechuguino.

Ni faltó, por supuesto, algún polluelo
que fingiéndose airosa damisela,
corazonces prendió en el ancho vuelo
de su desaforada pastorela.⁶⁵⁸

Un altre dels balls que van donar peu a un dels poemes del llibre sobre el carnaval —no podia ser d'altra manera— era el ball de màscares del Liceu. De fet, el ball del Gran Teatre del Liceu i el del Teatre Principal van captivar des dels anys cinquanta el jovent de Barcelona per la seva sumptuositat i l'espectacularitat de la seva decoració, fins al punt de provocar la desaparició del que fins aquell moment havia estat el ball per excel·lència de les classes benestants de la ciutat: el ball de la llotja de Barcelona.⁶⁵⁹ El fet que Clavé, en el seu poema sobre el *Baile de máscaras del Liceo* parafrasegi uns versos d'Aiguales de Izco en els quals es destaca la importància i la «suma gracia» del contacte i la convivència entre «*los que arrastran coche*» i «*los que llevan a pie la democracia*», fa pensar que la concurrència provenia de diferents estaments i que es barrejaven en la gran sala en què es convertia la platea, emparats per l'anonimat que els permetia la màscara. Si es té en compte que «*el precio de entrada a tan renombrados bailes [era] —de 16 a 19 reales los caballeros y de 10 a 12 las señoras*»,⁶⁶⁰ i que segons Clavé aquest preu no era excessiu si es té en compte el luxe extrem amb què s'organitzaven aquells dos balls, es pot pensar que per a alguns obrers i menestrals aquella continuava essent una bona manera de contactar de manera fraterna amb persones d'una altra condició social. Aquesta fraternitat, de fet, torna a ser el tema

⁶⁵⁸ *Baile de máscaras de la Sociedad del Pireo*, OPCJAC CLXXVI, vv. 9-16.

⁶⁵⁹ Josep Anselm Clavé, *Apuntes cronológicos sobre el carnaval*, dins de Josep Maria Torres i Josep Anselm Clavé, *Op. Cit.*, p. 58:

Los tan celebrados Bailes de la Casa Lonja tuvieron también un triste fin a poco de haberse inaugurado con un brillantísimo éxito los del Gran Teatro del Liceo y Teatro Principal.

Ambos coliseos transformando sus plateas y escenarios en suntuosísimos salones de baile, con sus espaciosas y bien decoradas salas de descanso, de que carecía el Consulado, con las arrebatadoras armonías de sus monstruosas orquestas, con sus millares de luces, sus ricas colgaduras, sus flores, sus tapices, su magnificencia, su grandiosidad en fin, eran acreedores a la marcada predilección con que les favoreciera la juventud barcelonesa, entusiasta por todo lo bello.

⁶⁶⁰ *Ibid.*

central del poema esmentat, escrit en quartetes d'hendecasil·labs combinats amb heptasil·labs:

Yo vide a un aristócrata altanero
llevando de bracero
con amoroso afán y ansia sincera
a cierta remilgada verdulera;

en tanto que una dama de gran tono
con púdico abandono
gozaba en estrechar la tosca mano
de un apuesto galán, simple artesano.⁶⁶¹

I així com en parlar del ball de màscares del Liceu es tornava a destacar la fraternitat entre els assistents, en referir-se als balls oferts per societats modestes de treballadors, com els de la societat la Joya Barcelonesa y del Artesano Barcelonés, la importància requeia en el fet que l'esbarjo d'aquelles vetllades era la recompensa a sis dies de treball intens, un treball que caracteritzava el conjunt dels catalans. Segons la crònica de Clavé, les vetllades organitzades per aquelles societats havien estat del tot exitoses, «*lo que prueba a mi entender / cuanto place al catalán / tras seis dias de taller / y de indescriptible afán / una noche de placer*».⁶⁶²

Es poden resseguir molts altres exemples entre els poemes publicats a *El carnaval de Barcelona en 1860* que demostren la voluntat explícita d'un sector social liberal per la reconducció de les celebracions del carnestoltes cap a la moralitat, la decència però també la fraternitat i la cordialitat entre classes. No es pot negar que la igualtat entre els assistents era relativa, ja que l'equitat que permetien les màscares era temporal, i fins i tot es pot entendre com una manera de legitimar la resta de l'any les diferències existents fora d'aquells espectacles. S'ha discutit força sobre aquesta qüestió,⁶⁶³ però el que interessa en aquest treball és fer evident de quina manera l'obra

⁶⁶¹ *Baile de máscaras del Gran Teatro del Liceo*, OPCJAC CLXXIV, vv. 8-15.

⁶⁶² *Baile de máscaras de la Sociedad la Joya Barcelonesa y del Artesano Barcelonés*, OPCJAC CLXXVII, vv. 1-4.

⁶⁶³ Vegeu els treballs d'Aurèlie Vialette sobre el moviment obrer a Catalunya i les societats corals dirigides per Clavé. En molts dels seus estudis les societats corals i la direcció de Josep Anselm Clavé són analitzades com una forma de control social més que no pas com a manifestació de l'emancipació obrera o d'una hipotètica revolta de classes. Vialette, a *L'art de dirigir: la música com a instrument de control de l'obrer*, dins *Anuari Verdaguer. Revista d'estudis literaris del segle XIX*, núm. 17 – 2009, p. 506, afirma:

[...] Clavé presentava als escenaris un mètode pedagògic nou: el control de la classe obrera a partir de la música. Els escenaris eren l'espai on es produïa una *presència* obrera i on la

poètica, com a manifestació artística vinculada a una projecció social —tant del director com de la classe treballadora—, era la vehiculadora d'un conjunt d'idees que permetien la cohesió social per la via del reconeixement mutu i no pas per la incitació a la revolta. En aquest sentit, tenen un pes important entre els poemes publicats dins el llibre sobre el carnaval de 1860 els que porten per títol *La rua*⁶⁶⁴ i *A Barcelona*, interpretat per la societat coral Euterpe sota la direcció de Clavé per tal de recollir diners per a la Casa de Maternitat de la ciutat, el primer, i per a les famílies dels morts en la guerra d'Àfrica, el segon. La preparació d'aquesta edició de l'obra poètica claveriana i la recerca dels primers testimonis impresos han permès detectar alguns errors tant en la datació com en l'explicació que alguns estudiosos han donat sobre la participació de la societat coral barcelonina en les actuacions públiques de 1860.⁶⁶⁵ Artur Masriera, en un article publicat a «La Vanguardia» el 3 de març de 1921 va explicar el simpàtic homenatge que les societats corals van retre al pare del l'encarregat dels Jardins del Tívoli, un home de cent-tres anys que va ser convidat a presidir la carrossa de la societat coral Euterpe en la rua d'una de les celebracions carnavalesques de la ciutat de Barcelona:

En el Carnaval de 1860 José Anselmo Clavé tuvo una idea feliz para honrar al venerable centenario jardinero del Tívoli. La Sociedad coral Euterpe organizó una cabalgata para postular, en aquellos días, de jolgorio y bullicio, en favor de las Casas de Maternidad y Expósitos. Vistió a todos sus obreros y coristas de segadores, y les hizo acompañar de un soberbio carronato decorado con todos los atributos de labranza y tirado por un par de bueyes. Los hijos del trabajo ostentando sus hoces y guadañas, y sus sombreros de paja, con faja roja y camisa y calzón corto, recorrieron las siguientes calles: Rambla (acera de Belén), Hospital, Jerusalén, Carmen, Padró, Botella, Carretas, San Pablo, San Jerónimo, Aurora, Riereta, Cera, Hospital, Rambla (acera del Liceo), Unión, Barbará, San Olegario, Conde del Asalto, Rambla (hasta Atarazanas), Puertaferriera, Cucurulla, Plaza de Santa Ana, Condal, Junqueras, Alta de San Pedro, Baja de-San Pedro, Riera de San Juan, Tapinería, Boria, Carders, Assahonadors, Princesa, Moncada, Borne, Rech, frente de la Aduana, Plaza de Palacio, Consulado, San Sebastián, Fustería, Ancha, Concellers, Cambios, Santa María, Platería, Jaime I, Plaza de la Constitución, Fernando VII, y Rambla (acera derecha), hasta el Paseo de Gracia.

[...]

música coral era un element de reforma i control d'aquesta classe social. Durant el temps de la representació, la mà del director era el punt d'articulació per a la creació d'una disciplina sociocultural.

⁶⁶⁴ Aquest poema va ser publicat amb anterioritat al llibre sobre el carnestoltes de 1860 amb el títol *La sociedad coral Euterpe a Barcelona. Coro. Capta a favor de la Casa de la Maternitat lo dilluns de Carnestoltes, dia 7 de març de 1859.*

⁶⁶⁵ Com s'ha indicat més amunt, per exemple, *La rua* ja s'havia interpretat públicament en el carnestoltes de 1859.

En la cúpula del carromato de Euterpe, Clavé hizo sentar, a guisa de caudillo triunfante, al centenario jardinero del Tívoli, vestido de campesino catalán del llano de Barcelona. El trabajo, el arte, la caridad y la poesía iban presididas por la agricultura representada por aquel anciano que robusto y lleno de vigor, cultivaba sus tierras en pleno Paseo de Gracia y servía a la vez a las fiestas de la música popular y enaltecedora de ideales. Esto ocurría, como hemos dicho en 1860. Dos años más tarde, Clavé organizó sus coros de idéntico modo y forma, pero, destinando los productos de la cuestación a beneficio de las familias de los voluntarios catalanes que habían perecido en la campaña de África. La cabalgata ocasionaba un gasto inicial de 2.600 reales que aquellos buenos obreros pagaron de sus bolsillos particulares, con el fin de que todo lo que se recaudara pudiese ser efectivo líquido para aquellos desvalidos.⁶⁶⁶

Segons Masriera, la carrossa de la societat coral Euterpe en la qual va participar l'avi centenari dels Jardins del Tívoli va sortir als carrers de Barcelona el 1860, acompanyada per una comparsa de coristes vestits de pagesos, amb els volants i les dalles propis de la seva feina, amb la finalitat de captar per a la casa de la maternitat de la capital catalana. Aquesta informació va ser recollida per Tomàs Caballé i Clos en el llibre *José Anselmo Clavé y su tiempo*,⁶⁶⁷ i va quedar fixada en la tradició d'estudis sobre les societats corals i sobre el carnestoltes de Barcelona com una data certa. En canvi, la troballa d'alguns documents originals datats i les dades que es desprenen de l'estudi de l'obra poètica de Clavé corroboren que l'actuació descrita per Masriera és anterior a 1860.

El full volander imprès a la Imprenta Ramírez en el qual es recull el cor titulat *A Barcelona* destinat, en aquest cas sí, a recollir fons per a la casa de maternitat, és datat el mes de març de 1859. La comparsa descrita per Masriera no concorda amb el gravat de Moragas que va il·lustrar una de les pàgines del llibre *El carnaval de Barcelona en 1860*, referides a les actuacions dels cors de Clavé, ja que en aquest gravat, els coristes no van vestits de camperols sinó a l'estil venecià, i en la presidència de la carrossa no s'hi aprecia cap avi centenari sinó una dama que simbolitzava Catalunya. Tot plegat era una representació de la victòria de les tropes catalanes a la guerra d'Àfrica, per a les quals el Circulo Ecuestre havia organitzat aquella rua, amb participacions molt diverses i entre les quals s'ha de comptar la de la societat coral Euterpe. Segons expliquen Torres i Clavé, es van recollir 3.261 reals i al llarg del seu recorregut.⁶⁶⁸

⁶⁶⁶ Artur Masriera, *De la Barcelona ochocentista. Un barcelonés de 103 años*, «La Vanguardia», XL, 17232 (21/03/1921), p. 10.

⁶⁶⁷ Tomàs Caballé i Clos, *Op. Cit.*, pp. 266-268.

⁶⁶⁸ Vegeu Josep Maria Torres i Josep Anselm Clavé, *Op. Cit.*, p. 182.

Entonaban algunos de sus más populares cantos, y caminaban uniformemente vestidos seguidos de un carro, bien decorado, en que iba una matrona simbolizando Cataluña, y repartían sentidas poesías, en una de las cuales se leían estas palabras que no dudamos encontrarán eco en todos los corazones sencillos y piadosos:

Mares, orfes i vídues [...] ⁶⁶⁹

A més, és evident que l'article de Masriera publicat el 1921 encara conté una altra informació errònia: la capta a favor de les famílies dels morts a la guerra d'Àfrica no va ser el 1862 sinó —en aquest cas sí— el 1860. Podria ser, doncs, que el títol coincident dels dos cors —*A Barcelona*— fos la causa de l'error, però tant el cor escrit per Clavé a fi de «*captar a favor de les famílies dels voluntaris catalans que han mort en la guerra d'Àfrica*» com el cor militar *¡Honra a los bravos!* van ser escrits i interpretats en les celebracions públiques del carnestoltes de 1860.

Les dues peces, compostes en anys consecutius per a ser interpretades pels carrers de Barcelona amb una formació que recordava més les estudiantines dels anys cinquanta que els cors dels seixanta, van ser escrites en català segurament per la necessitat de generar complicitat i garantir la proximitat entre els coristes i els espectadors contribuents a les causes benèfiques. És cert que fins llavors, i com ja s'ha explicat, Clavé havia pres majoritàriament la llengua i les formes pròpies de la poesia castellana en compondre peces de caire popular, però el fet que s'hagués reconegut el valor i la qualitat d'alguns cors escrits en català des de 1854, sumat als canvis que estava experimentant la cultura i l'ús literari de la llengua catalana en els darrers anys cinquanta i principi dels seixanta gràcies al moviment de la Renaixença, va provocar que s'optés per la llengua autòctona en aquelles manifestacions artístiques públiques on, a més, es demanava la contribució benèfica a gent d'estaments molt diferents. Per a tots, i malgrat la pressió del castellà en l'àmbit culte, la llengua catalana era el vehicle de comunicació familiar i d'ús habitual, motiu pel qual, segurament, Clavé va pensar que la llengua adequada per generar un clima de germanor i compromís comú davant dels més desfavorits era el català.

En el primer dels cors als quals ens referim aquí, el destinat a la recollida de fons per a la Casa de Maternitat, l'element que esdevé central és la unitat de tots els catalans davant d'una necessitat, fins al punt que aquella unió «*amb dolços llaços*» és motiu de treball conjunt de tota la societat, «*qui amb son treball de braços, / qui amb son treball*

⁶⁶⁹ «Diario de Barcelona» LXVIII (22/02/1860), p. 1791.

de cap». No hi falta la reflexió moralitzadora dirigida tant a les classes benestants, pel perill que corrien d'acumular cobdiciosament la seva fortuna, com a les classes treballadores, a qui es recordava la importància de no malbaratar els seus béns. La satisfacció per als uns i per als altres, segons la lletra del cor, era ajudar als més necessitats, cadascú segons les seves possibilitats:

No gosa qui amb *codícia*
va l'or agavellant,
ni menys qui el *desperdícia*
en jocs i bacanals.
Qui un goig complert desitja
no deu *olvidar* pas
que el cor se *regositja*
fent bé als desventurats.

Per ço quan aquest poble
fa festa, xica o gran,
pels pobres amb cor noble
mai deixen d'entregar
sa lliura els poderosos,
son sou los menestrals,
i son diner, joiosos,
los hòmens del treball.⁶⁷⁰

El cor escrit el 1860 per a recollir diners per als familiars dels morts a l'Àfrica té una caràcter més sentimental que no pas moralitzador, i els tres quartets de versos decasil·labs reforcen la idea del dolor, el desconhort i la pena d'aquells que havien perdut algun ésser estimat en alguna de les batalles. Com a conseqüència, es feia una crida a la generositat de tots aquells ciutadans que no havien de lamentar cap pèrdua, els quals, amb els seus diners, «*si la ditxa a son cor, ai!, no tornam, / almenys fem que els hi resti algun conhort*».⁶⁷¹ De la importància d'aquest cors se'n tornarà a parlar més endavant, en fer referència a la resta de peces que Clavé va escriure el 1860, moment en què van tornar els voluntaris catalans de l'Àfrica.

La societat coral d'Euterpe va mantenir la vinculació amb les celebracions del carnestoltes i els balls de màscares durant els primers anys de la dècada dels seixanta, com indica el fet que el mes de febrer de 1863 algunes societats encara van prendre part

⁶⁷⁰ *La societat coral Euterpe A Barcelona*, OPCJAC CLVIII, vv. 17-32.

⁶⁷¹ *Íd.*, vv. 11-12.

en funcions de carnaval, segons podem saber per l'editorial de «El Metrónomo» del quinze de febrer d'aquell any.⁶⁷² De fet, en els anys immediatament posteriors al famós carnaval de 1860, les pàgines de l'«Eco de Euterpe» van recollir estudis i narracions relacionats amb el carnesoltes, com les *Breves indicaciones históricas sobre el carnaval* de Josep Maria Torres,⁶⁷³ el 1861, i *Un episodio de Carnaval en el siglo XVII*,⁶⁷⁴ el 1862; i el mateix mes de març de l'any seixanta-tres, a les pàgines del setmanari de les societats corals s'anunciava que la comissió organitzadora de l'arribada i l'enterrament del carnestoltes d'aquell any havia aconseguit un acord amb el Gran Teatre del Liceu per tal que aquest col·laborés amb una funció especial destinada a la capta per a les famílies dels obrers sense feina, la qual cosa tornava a posar de manifest l'arrelada dimensió social de la festa i de les entitats que hi participaven. Com a manifestació de l'agraïment a la comissió i a l'empresa del Gran Teatre, la societat coral Euterpe va prendre el compromís d'actuar en aquella festa amb la interpretació de la gran marxa del *Tanhäuser*, la barcarola *Los pescadores* i el rigodon *Los néts dels almogàvers*.⁶⁷⁵

La vinculació de Clavé i les societats corals amb el fenomen de la celebració del carnaval queda més que palesa amb totes les dades que s'han anat desgranant, amb el llibre escrit conjuntament amb Josep Maria Torres i amb els poemes de temàtica carnavalesca, especialment en aquell any 1860. El cert, però, és que després de les celebracions de 1863, marcat per la col·laboració amb el Gran Teatre del Liceu, aquesta relació tan intensa entre els organitzadors dels balls i les societats corals es va anar

⁶⁷² Vegeu EM I, 6 (15/02/1863), p. 1:

Estamos en carnaval y nos falta humor para ocuparnos de asuntos serios.

Sabemos por experiencia que en épocas de *desquiciamiento* como la actual, sólo despierta la atención de los lectores cuanto se relaciona con el célebre Rey de la Locura, y preferimos por lo tanto tomar parte en el general bullicio a emplear inútilmente el tiempo en escribir lo que nadie leería.

Perdonen, pues, las *Sociedades corales euterpenses*, si diferimos hasta el próximo número la crónica de las funciones en que han tomado parte estos últimos días, y perdonen nuestros lectores si, abusando de su benévola condescendencia, les ofrecemos nuestro humilde *Semanario disfrazado* de máscara, es decir, en traje completo de *actualidad*.

⁶⁷³ Entre els números 118 i 132 de l'«Eco de Euterpe».

⁶⁷⁴ Entre els números 157 i 161 de l'«Eco de Euterpe».

⁶⁷⁵ EM I, 9 (08/03/1863), pp. 2-3:

Habiéndose acercado a la empresa del Liceo de esta capital la comisión que tomó a su cargo la organización de la *entrada y entierro del Carnaval* del presente año, en solicitud de un beneficio al objeto de aumentar las cantidades recogidas por esta última con destino a los obreros sin trabajo, tenemos la satisfacción de anunciar que la citada empresa, animada del deseo de contribuir a un fin eminentemente filantrópico, ha accedido gustosa a la petición de los señores iniciadores de tan laudable pensamiento.

Por nuestra parte, considerándonos en el deber de prestar nuestro débil apoyo a un acto que tiende a aliviar en algo la triste posición de nuestros antiguos hermanos de trabajo, hemos convenido con la citada comisión en que la Sociedad Coral Euterpe en unión de algunas otras de los pueblos más inmediatos, tomarán parte en la proyectada fiesta [...].

diluint fins al punt que l'any 1864, en el número 54 de «El Metrónomo», es va publicar una nota en la qual es deia: «*A propósito del Carnaval. La Sociedad Coral Euterpe, de Barcelona, ha acordado no tomar parte en ninguna de las farsas propias de estos días*». ⁶⁷⁶ Segurament els esforços per a l'any 1864 es van concentrar en la preparació del quart Gran Festival, celebrat el mes de juny, amb la participació de més de dos mil coristes. El fet que l'any anterior no s'hagués pogut celebrar, segurament va ocasionar un neguit, en part paralitzador, que va impedir que la societat coral Euterpe tingués la visibilitat que havia tingut en anys anteriors durant els dies de carnaval, una visibilitat i una presència que l'any següent, el 1865, va acabar desapareixent quasi per complet i de manera forçada a causa del brot de còlera que es va patir a Barcelona.

2.6.2.2. Les caramelles, les captes benèfiques i els cants sobre la guerra d'Àfrica

Els estudis seriosos que s'han dut a terme sobre la història i la implantació de les societats corals a Catalunya indiquen que la temporada iniciada el 16 de juny de 1860 amb un ball-concert als Jardins d'Euterpe va suposar l'inici d'una progressió espectacular que s'allargaria fins al 1864. Efectivament, tal com indica Jaume Carbonell en el seu treball a bastament citat, ⁶⁷⁷ aquell va ser l'any de l'inici de la implantació de les societats corals de manera extensa al llarg i l'ample de Catalunya —fins al punt d'haver d'organitzar-se de manera federativa en l'Asociación Euterpense—, la societat coral Euterpe va consolidar-se a Barcelona amb un total de cinquanta-quatre actuacions en aquella temporada de 1860 i es va celebrar el primer dels quatre grans festivals de cant coral organitzats per Clavé i els seus col·laboradors. També en aquells anys següents van ser importants l'anada a Montserrat del cor dirigit per Clavé amb motiu de la visita de la reina Isabel II, la visita d'Emilio Castelar a Catalunya per conèixer sobre el terreny la tasca de les societats corals en pobles i ciutats, la consolidació de l'«Eco de Euterpe» i l'aparició d'«El Metrónomo», dels quals se'n parla detalladament en la segona part d'aquest estudi.

Des del punt de vista literari, aquells primers anys de la dècada dels seixanta venien precedits per una colla d'esdeveniments que van influir de manera determinant en la progressió de la pràctica literària a Catalunya, en general, però també en l'evolució

⁶⁷⁶ EM II, 54 (31/01/1864), p. 3.

⁶⁷⁷ Jaume Carbonell i Guberna, *Op. Cit.*, pp. 233-234.

de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé. La restauració dels Jocs Florals de Barcelona —en els quals Clavé mai va participar— i la publicació de *Los trovadors moderns* amb algunes de les poesies escrites en català fins aquell mateix 1859 no van passar desapercebuts per al director de la societat coral Euterpe. Ben al contrari, aquests fets devien ajudar a consolidar la tria que Clavé feia de la llengua catalana per a algunes de les seves composicions, una tria que, per l'èxit que es pot apreciar d'aquestes obres en les programacions, va ser ben valorada i acceptada pel públic dels Jardins d'Euterpe. El cert, però, és que l'acceptació per part de tot el poble va arribar gràcies a les obres cantades durant el carnestoltes de 1860, en el qual el públic no era l'assistent esforçat als concerts i balls del Passeig de Gràcia sinó que era la totalitat de la població barcelonina que seguia, d'una manera o altra, l'actuació de la societat coral Euterpe pels carrers del barri de la Ribera. L'ús de la llengua catalana vinculada a un tipus d'obres que arribaven a l'auditori per la via de l'exaltació patriòtica i la febre militarista va suposar una combinació que Clavé va explotar durant el carnaval, en els primers mesos de 1860, quan els voluntaris catalans feia poc que havien partit cap a l'Àfrica —amb *A Barcelona* i *¡Honra a los bravos!*—, però que tindria una continuïtat en les composicions dels anys posteriors.

Tot i la distància temàtica i la diferència del context, les actuacions de Clavé pels carrers de Barcelona en les quals es proclamava la valentia dels voluntaris de l'Àfrica i la pena dels familiars dels difunts tenien una similitud amb els cants de caramelles que uns anys abans també havien començat a protagonitzar els coristes d'Euterpe. Si bé no es pot dir que fossin un precedent, els cants de caramelles seguien un patró molt similar, amb una escenografia itinerant que, juntament amb les lletres de les cançons, tenien la finalitat de la capta. No deu ser gratuït que tant *Al·leluia* com *La nit de Pasqua* estiguessin escrites en català, igual que *Per a los pobres* —un cor escrit per a recollir diners el 1858—, *A Barcelona* —el febrer de 1860—, *La nit de Pasqua*, *Los néts dels almogàvers*, i *Als voluntaris catalans lo dia de sa arribada* —de març, abril i maig del mateix any. La proximitat cronològica i la tria de la llengua no poden passar desapercebudes ja que segurament ens trobem davant del fenomen que, com ja s'ha comentat, va permetre un gir de l'obra poètica de Clavé cap a una immensa popularitat, lligada a l'ús de la llengua catalana i als referents culturals, històrics i socials més propis de la població de Catalunya. El canvi en l'ús de la llengua mai va ser definitiu, ja que Clavé va continuar utilitzant el català i el castellà, però l'emergència de grans obres escrites en català, en un nombre molt superior a les que havia escrit fins a final dels

cinquanta i principi dels seixanta, fa pensar que alguna cosa havia canviat en la ideologia de fons, més que en el simple fet de la tria lingüística. Així, aquella voluntat inicial tan pròpia dels sectors intel·lectuals republicans progressistes segons la qual calia vetllar perquè tota la població, fins i tot la menys formada, pogués relacionar-se, entendre i parlar el castellà per tal de garantir l'inici del seu ascens social, va canviar radicalment en la dècada dels seixanta fins al punt de fer prevaldre la proximitat amb l'auditori. I aquesta proximitat, que formalment es va fer molt visible amb el canvi lingüístic, també va comportar una aproximació a les tradicions, els costums, els referents històrics i socials de la població barcelonina i, en general, catalana.

En un article publicat a «La Aurora», el mes de maig de 1916, titulat *Un aspecto social de la obra de Clavé. Las caramellas*,⁶⁷⁸ després d'explicar la tradició d'aquests cants i de descriure la manera com s'interpretaven aquelles obres corals, l'autor —un inidentificable C.V.— deia que:

[...] esas patriarcales y fraternales costumbres, que iban perdiéndose ya entre nuestras clases populares, por el predominio de los cafés, bars [*sic*], tabernas, casas de juego y otros sitios semejantes, donde el obrero pasa la noche y deja su dinero, el gran poeta y músico Clavé procuró infundirles un nuevo impulso, procuró reanimarlas, darles mayor incremento, escribiendo al efecto infinidad de canciones propias para ser cantadas en esta festividad.⁶⁷⁹

Potser sí que la recuperació i l'impuls de tradicions musicals pròpies com les caramelles i l'adopció de temes contemporanis també propis com podien ser els esdeveniments relacionats amb la guerra de l'Àfrica van fer que la poesia de Clavé esdevingués més que mai una poesia social, però atribuir l'interès de Clavé per aquests cants com una forma més de lluita contra el cant de cafè sembla, si més no, una simplificació. De fet, en un article publicat a «El Metrónomo» pel mateix Clavé, es reconeixia que els cants de les caramelles estaven desapareixent, però no atribuïa aquest fet als cants de taverna sinó, gairebé entonant un *mea culpa*, afirmava que «*han llegado hasta nosotros para morir eclipsadas por los coros modernos tan popularizados hoy en día en Cataluña*».⁶⁸⁰ Per tant, potser sí que Clavé va voler reprendre la tradició i mantenir-la amb els seus cors d'obrers, però no pas a la contra de la poesia immoral que combatia als anys quaranta sinó com un gest de responsabilitat cultural contra l'oblit i la desaparició d'una manifestació artística autòctona. És per això que en l'article esmentat,

⁶⁷⁸ C.V., *Un aspecto social de la obra de Clavé. Las caramellas*, «La Aurora» XXXI, 5 (mayo de 1916), p. 1-2.

⁶⁷⁹ *Íd.*, p. 1.

⁶⁸⁰ Josep Anselm Clavé, *Las caramellas*, EM I, 13 (05/04/1863), pp. 3-4.

d'abril de 1863, s'explicava l'origen,⁶⁸¹ el nom, la vitalitat,⁶⁸² els detalls de la celebració de la Pasqua Granada i la vinculació d'aquella festa amb les societats corals,⁶⁸³ que segons aquelles paraules s'erigien com les mantenedores d'una tradició poètico-musical en extinció que calia fixar i revitalitzar, malgrat que això fes desaparèixer el caràcter anònim i més o menys espontani de la celebració.

Tant a *La nit de Pasqua*, escrita el 1860, com a *La Pasqua florida*, de 1868, els mateixos versos fan referència a la pròpia festa de Pasqua, a l'ornamentació, les paneres i, com és obligat, a la generositat de les noies que oferien els seus presents als cantaires:

Tendres nines, si us plau lo *agasajo*
que el jovent esta nit us tributa,
recordau que ell la Pasqua disfruta
amb los dons d'eixas cèliques mans.
Ompliu, doncs, generoses donzelles,
en obsequi a la Pasqua florida,
la cistella enramada i polida
que us presenten humils los galans.⁶⁸⁴

O també:

Apa! Llestos!, mainada i jovent,
que es fa tard; a sortir *previnga'ms!*
Los vaillets prengan atxes de vent
i paneres de dolços i rams.
En lo cim de les perxes brandegen,

⁶⁸¹ *Íd.*, p.1:

Aun cuando desconozcamos el verdadero origen de tan poética fiesta, no creemos aventurado suponer que tal vez emane de una antiquísima costumbre.

Sabido es que entre los primitivos cristianos estaba rigurosamente vedado durante la cuaresma el uso no tan solo de la carne y lacticios sino también de los huevos.

A consecuencia de esta prohibición las casas de campo reunían un considerable acopio de ellos, que hacían bendecir por un sacerdote el sábado santo y repartían al siguiente día en gran cantidad entre sus amigos y allegados.

[...]

⁶⁸² *Ibid.*

Hace apenas quince años hemos podido oír todavía con delicia algunas de esas características coplas, de autores desconocidos, que a través de luengos años han llegado hasta nosotros para morir eclipsadas por los coros modernos tan popularizados hoy día en Cataluña.

[...]

⁶⁸³ *Ibid.*:

Pocas habrán sido las sociedades corales catalanas que en la noche de hoy hayan dejado de tomar parte de las características serenatas, conocidas con el nombre de caramelles, que con motivo de la Pascua de Resurrección tienen lugar en gran número de poblaciones del antiguo principado.

[...]

⁶⁸⁴ *La nit de Pasqua*, OPCJAC CLXXXVIII, vv. 16-23.

plens de llaços, polits cistellets;
mossos pràctics els matxos ormegem,
la simbomba *electrise* els vaillets!
Esta nit, d'un gran fet en memòria,
ses poncelles esclaten les flors.
És la nit del dissabte de Glòria,
és la nit de gaudir-se los cors.⁶⁸⁵

Però el que l'any 1860 complementava aquest caràcter autoreferencial dels versos era l'esment de la natura esclatant de la primavera:

Les plàcides flors d'abril
que vostra finestra enramen
l'oreig sempre fi embalsamen
obrint son botó gentil.
I en tant des de la *espessura*
l'*aucell* lloa aqueixas flors;
ninetes, vostra *hermosura*
sabran lloar nostres cors.⁶⁸⁶

Mentre que el 1868, seguint l'evolució que s'anirà comentant des d'ara, les poques referències naturals —que com ja s'ha dit van comportar que Clavé s'anés apropant a la literatura de caire més realista— es veuen substituïdes definitivament per elements descriptius que ja no se centren estrictament en l'entorn natural sinó que recullen els detalls de la tradició i els costums populars:

Ninetes, a nostra veu,
sortiu a alegrar los cors.
De vostra finestra al peu,
joiosos cantam los goigs.
Lairom!
Los goigs de les caramelles
se solen pagar amb ous;
doncs, nines, a les cistelles
posau-hi *colcom* de bo.⁶⁸⁷

⁶⁸⁵ *Pasqua florida*, OPCJAC CCXXIII, vv. 6-17.

⁶⁸⁶ *La nit de Pasqua*, OPCJAC CLXXXVIII, vv. 8-15.

⁶⁸⁷ *Pasqua florida*, OPCJAC CCXXIII, vv. 53-61.

En aquells inicis dels anys seixanta, doncs, es pot considerar del tot provada la tendència que Apel·les Mestres va identificar amb «*las novas composicions ab què'l favoria'l Geni —ya desplegat— del Trovador del poble*».⁶⁸⁸ Aquest trobador del poble començava a cantar i a interessar-se pels costums populars —com podien ser les caramelles— i les vivències més pròximes de la classe treballadora barcelonina, entre les quals es va escaure, aquell 1860, les manifestacions d'encoratjament i reconeixement de les tropes que van lluitar a l'Àfrica per la defensa dels interessos espanyols. El to i els temes tractats en aquests poemes cada vegada prenién més distància no només respecte de les *trobes* d'amor dels anys quaranta i principi dels cinquanta, sinó també dels cants amorosos i dels idil·lis d'exaltació sentimental. No obstant això, i sempre tenint en compte que el tema amorós mai va acabar de desaparèixer dels poemes de Clavé, el cert és que aquest sentimentalisme es va anar transformant en —simplement— expressió d'un sentiment que en alguns casos esdevenia patriòtic, en altres paternal, a voltes costumista i, en els darrers anys, eminentment polític. No és casual, doncs, que Francisco M. Tubino, en parlar de l'obra de Josep Anselm Clavé esmentés especialment *¡Honra a los bravos!* i *Los néts dels almogàvers* com a fites poètico-musicals que van esdevenir cabdals i que van comportar, des de llavors de manera indiscutible, la fama, el reconeixement públic massiu de la vàlua artística i la importància cultural del músic i poeta barceloní:

En todas estas poesías⁶⁸⁹ mostrábanse el poeta y el músico consecuentes con su sistema, que era mejorar el gusto del pueblo, haciéndole sentir la belleza de las ideas morales a través del halago de los sentidos; pero donde su inspiración voló más alto fue en el coro militar *¡Honra a los bravos!* y en *Los néts dels almogàvers*, rigodón bélico catalán, compuestos con motivo de los triunfos alcanzados por el ejército español en la guerra de África.

Según testigos competentes, el entusiasmo que despertaron estas poesías fue indescriptible, y desde entonces, el nombre de Clavé, unido al de «Euterpe», fue conocido en todos los extremos de la tierra catalana acompañado de plácemes y simpatías.⁶⁹⁰

La voluntat de restauració de la literatura culta en llengua catalana havia comportat força anys abans, el 1841, que l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, a iniciativa de Joan Cortada convoqués un certamen literari per a premiar el millor poema

⁶⁸⁸ Apel·les Mestres, *Clavé, sa vida...*, p. 23.

⁶⁸⁹ Es refereix a obres com *Les flors de maig*, *La queixa d'amor*, *Torrat!*, *Per a los pobres*, *La nina dels ulls blaus*, *Lo pom de flors*, *Cap al tard* i *La nit de Pasqua*; és a dir, a les obres catalanes escrites immediatament abans, entre 1858 i principi de 1860.

⁶⁹⁰ Francisco M. Tubino, *Historia del renacimiento literario contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia*, Imprenta y Fundación de M. Tello, Madrid, 1880, p. 340.

que cantés les glòries de l'«*expedició de catalans i aragonesos contra turcs i grecs*». Aquell certamen va ser guanyat per Joaquim Rubió i Ors amb l'emblemàtic poema *Roudor de Llobregat o sia los catalans en Grècia* del qual se'n van fer dues edicions, el 1841 i el 1846, i en la majoria d'estudis sobre el moviment de la Renaixença ha estat considerat com el precedent de la restauració definitiva, el 1859, dels Jocs Florals de la Ciutat de Barcelona.⁶⁹¹ No es pot negar que Cortada, des de l'Acadèmia, va fer valer la seva influència per aconseguir que la convocatòria s'adigués perfectament amb els interessos de Rubió a propòsit de la poesia èpica en llengua catalana i a favor de l'obra que va esdevenir guanyadora.⁶⁹² Josep Miracle explica que:

[...] el premi de poesia era tan pensat de cara a les possibilitats de Rubió i Ors que no es creia ningú que pogués disputar-li la joia la primera vegada que la nostra llengua entrava en competició amb la llengua castellana. [...]

Rubió i Ors, encara que no sospités que el seu amic Cortada, amb la indispensable col·laboració de Ramon Muns, li havia preparat un premi a mida, tenia l'obligació moral de concórrer al certamen de l'Acadèmia.⁶⁹³

Fos com fos, i com recorda Tubino, l'Acadèmia volia «*renovar la memoria de los gloriosos progenitores del pueblo catalán [...] alentando en lo que la competía, las felices disposiciones de la juventud más ilustrada*».⁶⁹⁴ I per tant, des d'aquell 1841 es va anar imposant institucionalment una proposta literària de restauració que tenia com a eix el catalanisme de caire tradicionalista i que bastiria els fonaments quasi mítics de la identitat catalana en elements com la llengua, els passatges gloriosos de la història nacional, la tradició literària medieval, etc., i que esdevindrien, al seu torn, el referent de l'al·legoria de «la morta-viva», tan explotada des de llavors pels poetes catalans, valencians i balears.⁶⁹⁵

Tot plegat pot ajudar a entendre que Clavé reprengué, el 1860, el referent dels almogàvers com a element comparatiu ideal per als voluntaris catalans que havien

⁶⁹¹ Vegeu Josep Maria Domingo, *Ser poeta. Sobre el Roudor de Llobregat de Joaquim Rubió i Ors*, dins Joaquim Molas. *Memòria, escriptura, història*, vol. I, Universitat de Barcelona (Col·lecció homenatges, 19), Barcelona, 2003, pp. 357-370; i Josep Maria Domingo (ed.), *Barcelona i els Jocs Florals, 1859. Modernització i romanticisme*, Museu d'Història de Barcelona / Institut de Cultura, Barcelona, 2011.

⁶⁹² Vegeu Manuel Jorba, *Els Jocs Florals*, dins Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana. Part moderna*. Vol VII, Ariel, Barcelona, 1986, p. 123; i Andreu Freixes, *La gènesi dels Jocs Florals*, dins Josep Maria Domingo (ed.), *Barcelona i els Jocs Florals, 1859. Modernització i romanticisme*, Museu d'Història de Barcelona / Institut de Cultura, Barcelona, 2011, pp. 13-37.

⁶⁹³ Josep Miracle, *La restauració dels Jocs Florals*, Aymà, Barcelona, 1860, pp. 136-137.

⁶⁹⁴ Francisco M. Tubino, *Op. Cit.*, p. 214.

⁶⁹⁵ Vegeu Rossend Arqués, *La morta-viva: genesi, tradició i funció d'una al·legoria de la Renaixença de la llengua catalana i de Catalunya*, dins Anuari Verdaguer. *Revista d'estudis literaris del segle XIX*, núm.3-1988, Eumo editorial / Societat Verdaguer / Càtedra Verdaguer d'Estudis Literaris, Vic, pp. 31-76.

participat en la campanya africana sota el comandament de Victorià Sugrañes i Francisco Fort, tots dos al servei del general Prim. De fet, la comparació va ser força explotada en el seu moment, i fins i tot Víctor Balaguer va recollir en el llibre *Jornadas de gloria o los españoles en África*⁶⁹⁶ el pensament i la pregària que ell mateix va pronunciar en salpar del port de Barcelona el vaixell Sant Francesc de Borja, en la qual demanava al mar mediterrani que conduís a bon port els voluntaris catalans de la mateixa manera com havia fet segles enrere amb els almogàvers:

Hubo mucha gente que aguardó a que el San Francisco de Borja desapareciese en el horizonte.

El autor de estas líneas fue de los últimos, y se alejó de aquel sitio murmurando en su interior:

¡Que Dios los proteja! ¡Que los respeten los vientos, las olas y las tempestades!

Mar de los condes de Barcelona, lleva ese buque a seguro puerto, como llevaste un día, meciéndolas en tus azuladas espaldas, las galeras de los almogávares que fueron al Oriente a conquistar un reino para su patria.⁶⁹⁷

Els dies anteriors al 26 de gener de 1860, dia de la marxa del vaixell que portava els soldats catalans cap a l'Àfrica, habillats tots ells —segons les cròniques— amb barretina, faixa, pantalons de vellut blau cordats sota el genoll i armilla vermella i negra, que els identificava com a procedents del principat,⁶⁹⁸ ja van escriure's cants de comiat i poemes de reconeixement com el romanç d'Antoni de Bofarull *Als voluntaris catalans*. Aquelles manifestacions literàries van repetir-se de manera encara més pública en arribar els voluntaris a Barcelona el 3 de maig del mateix any. Com explica Artur Masriera i recull Tomàs Caballé i Clos en la biografia de Clavé, «*en Catalunya el estallido poético fue más ensordecedor y, tal vez, más fogoso y espontáneo que en el resto de España*»⁶⁹⁹, però tant a un lloc com a l'altre, els atacs marroquins a la població de Ceuta, la declaració de la guerra, els comiats als soldats, l'espera de les notícies des de terres africanes gràcies a les cròniques com les de Pedro Antonio de Alarcón,⁷⁰⁰ el coneixement de la victòria, la preparació de l'arribada i —en el cas català—

⁶⁹⁶ Víctor Balaguer, com a cronista oficial de la ciutat de Barcelona va rebre l'encàrrec de preparar la *Reseña de los festejos celebrados en Barcelona por la entrada de las tropas*, la qual va ser incorporada, com a capítol final en el darrer volum del llibre *Jornadas de gloria o los españoles en África*, Librería Española, Madrid, 1860.

⁶⁹⁷ Víctor Balaguer, *Op. Cit.*, Vol. I, p. 345.

⁶⁹⁸ Vegeu Miguel del Rey, *La Guerra de África, 1859-1860: uniformes, armas y banderas*, Grupo Medusa, Madrid, 2001.

⁶⁹⁹ Tomàs Caballé i Clos, *Op. Cit.*, p. 270.

⁷⁰⁰ Pedro Antonio de Alarcón, *Diario de un testigo de la guerra de África*, Imprenta i librería de Gaspar i Roig, Madrid, 1859.

l'espectacular rebuda organitzada per l'Ajuntament de Barcelona des de quasi un mes abans, van generar un clima d'eufòria nacional que en rares ocasions s'havia produït de manera tan extensa i popular. Manuel Milà i Fontanals va considerar aquest fenomen com un impuls quasi inèdit en les lletres hispàniques, i va valorar molt positivament el fet que un esdeveniment com aquella guerra remogué l'esperit nacional —i aquí s'ha d'entendre espanyol, és clar—, el record de la pròpia història —una característica prou significativa del moviment romàntic— i també que la poesia hi prengué un protagonisme especial per la seva capacitat d'estimular aquell fervor i de fer-se present en les manifestacions públiques.⁷⁰¹

L'arribada dels supervivents de la batalla de Tetuan i de Wad-Ras era tan esperada que una vegada es va confirmar l'aproximació al port dels dos vapors que portaven els soldats «*la muralla de mar, todas las azoteas de la Barceloneta, todos los terrados de la plaza de Palacio, todos los balcones de las casas que dan a la muralla, en una palabra, todos los puntos desde donde se descubría el puerto, estaban atestados de espectadores de todas clases y condiciones, ávidos de ver y de victorear a nuestros valientes*».⁷⁰² Els carrers es van omplir i la Plaça de Palau va convertir-se en el centre de l'activitat festiva, commemorativa i fraternal durant tot el dia, al llarg del qual la gentada no va abandonar ni un moment els homes que havien desembarcat dels vaixells Ebro i Duero. Efectivament, com diu Milà, la poesia va fer acte de presència gràcies a la crida i el convit que l'ajuntament de la ciutat de Barcelona havia fet als poetes i poetesses Josefa Massanés, Maria Mendoza de Vives, Manuel Milà i Fontanals, Joaquim Rubió i Ors, Antoni de Bofarull, Adolf Blanch, i Víctor Balaguer, entre d'altres. D'aquesta crida en van resultar tot un seguit de poemes que el mateix consistori de la ciutat va fer imprimir i que van ser llançats des de diverses parts de la plaça per tal que quedessin distribuïts entre els assistents:

Magnífico, indescriptible era el espectáculo que ofrecía la plaza de Palacio cuando se terminaron estas alocuciones.

⁷⁰¹ Manuel Milà i Fontanals, *Opúsculos literarios. Segunda serie*, dins de *Obras completas del Dr. D. Manuel Milà i Fontanals*, Librería de Álvaro Verdager, 1893, pp. 189-190:

Un acontecimiento, nuevo desde mucho tiempo en España, ha venido a interrumpir de una manera gloriosa y brillante las acostumbradas vicisitudes de próspera tranquilidad y de terribles sacudimientos: tal ha sido la guerra de África que despertó de una manera tan eficaz la fibra nacional y comunicó un entusiasmo que contribuyeron a excitar los más bellos recuerdos de nuestra historia, no menos que la confianza en un gobierno, del cual, además de las victorias, se esperaba la consolidación de las instituciones políticas y de la moralidad administrativa. La poesía, como reflejo y estímulo del hervor y como realce de las festividades cívicas, halló fecundo asunto y ocasión propicia, y sería imposible enumerar las miríadas de composiciones que entonces se imprimieron, se recitaron o se cantaron.

⁷⁰² Víctor Balaguer, *Op. Cit.*, Vol. II, p. 302.

Una lluvia de flores cayó sobre el batallón y voluntarios, una nube de poesías volaba por los aires arrojadas de todos los ángulos de la plaza, miles de pañuelos se agitaban de todos los balcones y terrados, centenares de banderas ondeaban en el espacio, gritos de entusiasmo salían de todas las bocas.⁷⁰³

Hom podria pensar que entre aquest poemes que es van distribuir hi devia haver alguna obra de Clavé, tenint en compte que la present edició ha permès de datar entre el febrer i el maig de 1860 quatre poemes relacionats amb l'afer bèl·lic: *A Barcelona* i *¡Honra a los bravos!*, del mes de febrer, *Los néts dels almogàvers*, del mes d'abril, i *Als voluntaris catalans lo dia de sa arribada*. Malgrat això, els poemes que es van repartir van ser: *Al regreso de los voluntarios catalanes* i *Al ejército vencedor en África*, de Maria Mendoza de Vives; *Al valiente ejército espanyol en su entrada en Barcelona su regreso de la campaña de África*, de Joaquim Rubió i Ors; *A los voluntarios catalanes, vencedores en África*, de Francisco J. Orellana; *¡Honor al ejército!* i *Salut als héroes d'Àfrica*, d'Adolf Blanh; *A los héroes del ejército espanyol, defensores de la honra nacional en su regreso de África* i *Als voluntaris de Catalunya en sa tornada d'Àfrica*, d'Antoni Bofarull; *A Barcelona*, d'A. García Hermosa; *A los voluntarios catalanes i Barcelona a los voluntarios*, de Roman de Lacunza; *La roja barretina catalana*, de Maria Josefa Massanés; i *Un llor i una llàgrima. Als voluntaris de Catalunya*, de Víctor Balaguer. Per tant, si els biògrafs i cronistes, juntament amb estudiosos de la talla de Francisco M. Tubino, asseguruen que aquelles tres o quatre obres de Clavé van ser les que el van conduir definitivament cap a una popularitat indiscutible, cal parar un esment especial al lloc des d'on es van difondre, atès que aquest no va pas ser el mateix Pla de Palau en el dia de la celebració de l'arribada dels voluntaris.

Si ens fixem en la cronologia dels fets i en les dates d'escriptura dels poemes ens adonem que Josep Anselm Clavé, al mateix temps que assolía un èxit inaudit amb la participació de la societat coral Euterpe en el carnestoltes de 1860, es va adonar del gran seguiment que els barcelonins van fer de l'afer militar i de l'èxit de les obres poètiques i especialment les teatrals escrites per Josep Anton Ferrer i Fernàndez, i representades al Liceu: *A l'Àfrica minyons!*, *Ja hi van a l'Àfrica!*, *Minyons, ja hi som*, etc. Pel que fa al seguiment de la partida, les dades detallades dels fets que narra Víctor Balaguer en el llibre a bastament citat, indiquen que el dia 26 de gener de 1860:

⁷⁰³ *Íd.*, p. 312.

Entre once y doce del día las inmediaciones de la Ciudadela, plaza de palacio, muralla del mar, paseo de la Barceloneta y andén del puerto ofrecían un golpe de vista admirable. La muchedumbre acudía, ávida de ver a los voluntarios en su carrera y de presenciar su embarque. Todas las clases de la sociedad tenían entre ellos algún conocido, algún amigo, algún allegado o pariente.⁷⁰⁴

Però, a més, el dia abans ja s'havia representat al Liceu l'obra *A l'Àfrica minyons!*, amb gran assistència de públic i en la qual «*la triple fila de sillones del anfiteatro y gran número de lunetas del patio estaban ocupadas por los voluntarios de Catalunya*». ⁷⁰⁵ Tot plegat, doncs, devia fer-li veure que aquella atenció tan desmesurada per tot el que tenia relació amb la guerra i els voluntaris catalans havia de ser aprofitada en benefici del seu projecte poètico-musical i per això el mes de febrer va escriure el cor *A Barcelona*, que va ser interpretat immediatament durant les rues de carnaval amb la finalitat benèfica que ja s'ha comentat. També va fer al·lusió als combatents de l'Àfrica en uns versos publicats dins del llibre ja esmentat del carnaval de 1860,⁷⁰⁶ i a *¡Honra a los bravos!*, l'obra que en el manuscrit és anomenada *Coro militar* i que Clavé va publicitar des de l'«Eco de Euterpe» com a *Himno patriótico coreado*. En escriure aquests dos poemes, és evident que Clavé ja tenia coneixement del resultat de la batalla de Tetuan, acabada el 6 de febrer, i així com en el primer el tema central era el dolor dels familiars dels soldats desapareguts i la crida a la generositat popular —exposat en forma de tres quartets decasil·làbics—,⁷⁰⁷ en el segon la voluntat era cantar en llengua

⁷⁰⁴ Víctor Balaguer, *Op. Cit.*, Vol. I, p. 338.

⁷⁰⁵ «Diario de Barcelona» XIII (13/01/1860), p. 403.

⁷⁰⁶ Vegeu *Hora al Liceo*, OPCJAC CLXXXI, referit a la finalitat humanitària del ball celebrat en aquell teatre el dia 1 de febrer:

Hora al Liceo
fuerza es que pase,
para contaros,
niñas amables,
ciertas bellezas,
ciertos detalles
de aquella fiesta,
de aquel gran baile
dado en alivio
de esas falanges
de invictos héroes,
que en cien combates
vierten en África
su noble sangre.

⁷⁰⁷ Vegeu *La Societat Coral d'Euterpe A Barcelona*, OPCJAC CLXXXV, vv. 9-12:

[...]
Complim, doncs, com se deu los que *gosam*:
mitiguem d'eixos sers la mala sort!
Si la *ditxa* a son cor, ai!, no tornam,

castellana la valentia dels 466 soldats que van lluitar i mostrar-los el reconeixement públic que tant supervivents com difunts es mereixien. La tria de la llengua de cadascuna de les peces ja indica que la incidència social que es pretenia era diferent en cada cas: *A Barcelona*, en català i adreçada al conjunt de la població assistent a un acte popular i públic com era la rua de carnaval, i *¡Honra a los bravos!*, escrita en llengua castellana, per a ser cantada per la societat coral en el seus Jardins d'Euterpe, després de la tornada dels voluntaris:

[...]

Llegad lindas doncellas
y en tropel coronas de laurel
ceñid al vencedor.
Al vencedor que ayer
menguada afrenta fue a lavar
y hoy torna al patrio hogar
con gloria y con honor.⁷⁰⁸

Per tant, doncs, aquest cor va ser escrit el mes de febrer, sabent que s'havia guanyat a Tetuan però sense conèixer quin seria el destí dels soldats catalans a Wad-Ras a final de març, i amb la previsió de ser estrenat en arribar els voluntaris, cosa que va succeir i que és comprovable gràcies al número 45 de l'«Eco de Euterpe» de 17 de maig de 1860, en el qual s'anuncia l'obra en una actuació als Jardins d'Euterpe, tot i haver estat escrita uns mesos abans i interpretada per primera vegada el 3 de maig, dia de l'arribada.

Gràcies a Víctor Balaguer i a la seva *Reseña de los festejos celebrados en Barcelona...* inclosa en el llibre *Jornadas de gloria* podem saber que la primera vegada que es va interpretar *¡Honra a los Bravos!* en públic va ser el mateix 3 de maig, durant els festejos de recepció dels voluntaris, a la plaça de la Llibertat, davant de l'església de Sant Agustí. A més d'aquell himne patriòtic cantat pels obrers d'Euterpe, Clavé va llegir el poema *Als voluntaris catalans lo dia de sa arribada*, en el qual es torna a referir als soldats com a «*¡Fills decidits dels vencedors de Grècia! / ¡Fills esforçats dels fers almogàvers!*»:

Concluido el discurso del Sr. Fort, subió al tablado el Sr. D. José Anselmo Clavé y leyó una poesía en catalán dedicada a los voluntarios e improvisada pocos momentos antes,

almenys fem que els hi resti algun conhort.

⁷⁰⁸ *¡Honra a los bravos!*, OPCJAC CLXXXVI, vv. 12-18.

cantándose en seguida por el cuerpo de coros de Euterpe un himno patriótico, cuya letra y cuya música eran del mismo Sr. Clavé.⁷⁰⁹

Cap de les cròniques deixa clar si *Los néts dels almogàvers* —estrenada oficialment, com *¡Honra a los bravos!*, el 17 de maig als jardins del Passeig de Gràcia—, va ser interpretada o llegida com a primícia el mateix dia de l'arribada. La crònica d'aquells fets escrita per Balaguer parla d'un dels balls que es van celebrar al vespre-nit d'aquella jornada triomfal a la Rambla dels Estudis, en les pauses del qual es van llegir «*poesías patrióticas, mereciendo particulares aplausos las que leyó el Sr. D. José Anselmo Clavé*». ⁷¹⁰ Entre aquelles poesies patriòtiques potser s'hi han de comptar els rigodons de *Los néts dels almogàvers*, que havien estat escrits el mes anterior, però resulta impossible de certificar amb total seguretat. Tampoc es pot verificar, però podria molt ben ser, que entre aquelles poesies es llegís el poema *Les vespres catalanes*, que Clavé havia escrit l'any anterior i que és la primera mostra de poesia estrictament històrico-política de la seva trajectòria.

Les vespres catalanes, escrites en forma d'estances el mes de juny de 1859 s'ha de considerar el precedent de les obres relacionades amb la comesa africana i, segons Josep Aladern, «és tot un poema d'història, de patriotisme i de llibertat. Com a valor poètic no és de les més superiors, però té, en canvi, les altres notables condicions que acabem d'esmentar». ⁷¹¹ Sembla evident que Josep Anselm Clavé va utilitzar la designació de «Vespres catalanes» per referir-se al «Corpus de Sang» de 1640 ⁷¹² basant-se en la descripció i en la comparació que l'any 1853 havia fet Víctor Balaguer en el seu llibre *Bellezas de la historia de Cataluña*. ⁷¹³ En aquell treball, Balaguer parla en dues ocasions de les «Vespres sicilianes» per referir-se a l'esperit de la revolta i a la seva cruesa:

Fue, señores, una noche espantosa la del día de Corpus de 1640, noche verdaderamente de sangre y de exterminio, noche en que principiaron para los catalanes unas vísperas tan terribles y tan inhumanas como las de Sicilia.

⁷⁰⁹ Víctor Balaguer, *Op. Cit.*, Vol. II, p. 354.

⁷¹⁰ *Íd.*, p. 359.

⁷¹¹ Josep Aladern, *Les joies literàries de l'Anselm Clavé VII. «Les vespres catalanes»*, dins «La aurora. Órgano de la Asociación Euterpense de los Coros de Clavé», XXX, març de 1917, num. 3, p. 5.

⁷¹² Per a conèixer altres denominacions que ha rebut aquella jornada, vegeu Magí Sunyer, *Els segadors i Pau Claris a la literatura catalana romàntica*, dins *Estudis de llengua i literatura catalanes /XLVIII. Miscel·lània Joan Veny - 4*, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, Barcelona, 2004, pp. 257-279.

⁷¹³ Víctor Balaguer, *Bellezas de la historia de Cataluña, pronunciadas en la Sociedad Filarmónica y literaria de Barcelona*, Imprenta de Narciso Ramírez, Barcelona, 1853.

Había por fin sonado la hora de la venganza y llegado era el momento de las represalias. Hasta allí habían sido los opresores unos monstruos de crueldad; iban los oprimidos a ser unas hienas de venganza.

[...]

Como había sucedido en Sicilia, la insurrección cundió de pueblo en pueblo, y el degüello general de castellanos en Barcelona autorizó degüellos parciales y escenas parecidas. Lérida, Balaguer, Tortosa y Gerona con otras villas principales formaron causa común con la capital; los castellanos tuvieron que huir de los pueblos como fieras acosadas, y para legitimar el levantamiento de Cataluña, el clero empezó a formular censuras y anatemas contra los tercios españoles.⁷¹⁴

Per l'organització de les dades que es desgranen en el poema i pel punt de vista que es desprèn dels versos de Clavé es pot assegurar que aquest va utilitzar la crònica de Balaguer com a base documental ja que, de manera més o menys reelaborada s'hi van tractant els mateixos temes en el mateix ordre. Els vint primers versos de *Les vespres catalanes* situen històricament l'esdeveniment i mostren, per contrastar-la a partir del vers 21, l'alegria i la joia que es vivia a Barcelona el dia de la festa de Corpus, en què tradicionalment els pagesos del pla entraven a la ciutat per assistir a la processó i, després, llogar-se com a segadors:

Lo set de juny de mil sis-cents quaranta,

Barcino la condal

del Corpus del Senyor la festa santa

s'apresta a celebrar.⁷¹⁵

Deixen lo llit quan l'alba s'aproxima

joves i gent d'edat;

lo goig del cor, de grans i xics anima

los expressius semblants

Reina l'animació en cada família:

les nines amb afany

ses joies i vestits de la vigília

venen aparellant.

Ginesta, romani, clavell i rosa

los nois han esfullat,

i a l'ovirar la professó grandiosa

catifaran son pas.⁷¹⁶

⁷¹⁴ *Íd.* Tom II, p. 114 i 116.

⁷¹⁵ Víctor Balaguer, *Op. Cit.*, p. 114, diu que «Llegó el 7 de junio y con él el dia de Corpus. Era añeja costumbre que a principios de dicho mes y en vísperas de Corpus, los segadores, que son los mas montañeses, entrasen en la capital a ofrecer sus servicios para la siega a las personas hacendadas».

Tots els fets d'aquell «Corpus de sang», seguits fil per randa i explicats en el mateix ordre amb què Balaguer n'havia parlat a *Bellezas de la historia de Cataluña*, Clavé els va recollir en el seu poema: la descripció de l'inici de la revolta, amb el so del corn com a senyal al carrer Ample,⁷¹⁷ la visió de l'assassinat d'un company a mans d'un oficial castellà,⁷¹⁸ l'assalt al palau del comte de Santa Coloma,⁷¹⁹ la mort de gent innocent —en què la metàfora del riu desbordat i de l'huracà serveix a Clavé per referir-se al caràcter imparable de la revolta—,⁷²⁰ la mort de Dalmau de Queralt,⁷²¹ i la previsió de l'inici d'una llarga guerra.⁷²²

⁷¹⁶ OPCJAC CLX, vv. 1-16.

⁷¹⁷ OPCJAC CLX, vv. 37-44 / Victor Balaguer, *Ibid.*:

Ai!, que en lo carrer Ample ronca i fera
la trompa ha ressonat!
Tothom absort escolta..., s'espervera
i a l'eina posa mà...

Era al caer de la tarde. Como un alarido salvaje, como un rugido de tigre, se deja oír en la calle Ancha el bronco son de la trompa de los segadores.

⁷¹⁸ *Íd.*, vv. 49-52 / Victor Balaguer, *Ibid.*:

Los segadors, d'un d'ells veient l'enterro inevitable ja,
criiden amb ronca veu: «Desperta, ferro!
Muiran nostres tirants!»

Uno de estos se ha trabado de palabras con un oficial castellano y al venir con él a las manos ha sido mortalmente herido. La trompa suena dando la señal de alarma, y a su son de exterminio se agrupan, improvisados ministros de discordia y de venganza, centenares de montañeses que blanden sus hoces de las cuales gotea ya la sangre castellana.

⁷¹⁹ *Íd.*, vv. 53-56 / Victor Balaguer, *Ibid.*:

I del poble ajudats, forçar intenten
la porta d'un palau,
i els guardes sobre quants se'ls hi presenten
disparen sens pietat.

Las turbas se agrupan ante la casa del conde de Santa Coloma, pero la tropa que da guardia al palacio del virrey hace fuego contra los amotinados que se esparcen entonces por las calles dando gritos de ¡Viva la libertad! ¡Viva Cataluña! ¡Mueran los malos gobernantes!

⁷²⁰ *Íd.*, vv. 65-80 / Victor Balaguer, *Íd.*, p. 115:

Allò que caracteritza el poema de Clavé —especialment en els quatre versos finals— és el fet que fa un pas més en el context de la tradició de la poesia històrica escrita en català, tot incorporant un abrandament i un sentiment que, més que nacional, esdevé moral, atès que tota l’acció de l’escena i tota la cruesa de la batalla es justifica per la lluita contra la tirania i el menyspreu pel proïsme:

Malhagin quants provoquen a porfia
tan deplorables mals!
Malhagi aquell que al pròxim no aprecia!
Malhagin los tirans!⁷²³

Lo riu més sossegat, quan surt de mare
ningú pot dir on va;
aixís al poble alçat no hi ha qui el pare...
Per tot va atropellant.
Al punt sa vida exposen amb cor noble
zelosos diputats
per contenir la fúria d’aquest poble...,
son sos esforços vans!
Ni Déu detenir pot la ràbia boja
dels segadors aïrats;
fins la volta del cel apareix roja
del gran fetor de sang.
I cauen innocents també a vegades
al cop de fera *ufals*,
com cauen les floretes mustiades
al pas de l’huracà.

Ya es tarde. Fuerza es que se cumpla la ley
inexorable del destino. Todo es devastación, todo
crimen, todo venganza.
[...] mas acá son asesinadas sin piedad ni misericordia
pobres mujeres indefensas que no tienen mas culpa que
el ser hijas o esposas de castellanos, y que a los rugidos
de rabia de sus asesinos oponen solo sus lágrimas y sus
gritos de dolor.

⁷²¹ *Íd.*, vv. 81-88 / Victor Balaguer, *Ibid.*:

I allà en el peu mateix de la drassana,
enmig d’humit rocam,
troba una mort terrible, sort insana!,
don Dalmau de Queralt.
Al·lucinat virrei..., finà ses penes,
robant sos postrers ais
les ones que plategen les arenes
dels horts de Sant Beltran.

Mientras todas estas escenas tienen lugar a un tiempo
en la capital, fuera de ella y por entre las rocas llamadas de San
Beltrán, se ve vagar a un hombre que presa de mortal zozobra
y de ciega inquietud busca desalentado un refugio que todos le
niegan. Este hombre es D. Dalmacio de Queralt, conde de
Santa Coloma y virrey de Cataluña, el que con sus desafueros
ha irritado a los catalanes y promovido la insurrección con sus
impolíticas medidas, el que es buscado con gritos de muerte
por las calles y casas de Barcelona. Postrado por la congoja y
rendido por la fatiga cae al pie de una roca. Allí le hallan los
que le buscan, los que le persiguen, los que le dan caza. Se
arrojan sobre él, le atraviesan a estocadas y la vida le sale por
las abiertas bocas de seis heridas.

⁷²² *Íd.*, vv. 89-92 / Victor Balaguer, *Íd.*, p. 116:

I *escomençà* llavors la fera guerra
que va durar dotze anys.
I fou de Catalunya l’ample terra
sols un bassal de sang!

Mientras hubiese, pues, junto al soberano una persona
sola de tan malévolá voluntad como el conde-duque, la guerra
era inevitable.
Instancias, persuaciones, súplicas, todo fue desoído.
El conde-duque levantó un ejército y se dio su mando al
marqués de los Vélez. Se echó el guante al Principado.
Cataluña iba a ser tratada como a enemiga y rebelde.

⁷²³ *Íd.*, vv. 93-96.

Com apunta Joaquim Molas a *La nova literatura popular: tradició i modernitat*,⁷²⁴ aquests versos són els que permeten diferenciar aquella poesia històrica de la que un mes abans s'havia sentit en el saló del Consell de Cent de l'Ajuntament de Barcelona, durant la celebració dels primers Jocs Florals restaurats. Gairebé, doncs, caldria llegir aquest poema com un complement —qui sap si com una rèplica— a l'englantina d'or i els dos accèssits concedits als poemes històrics *Són ells. Desembarch dels almogàvers en orient*, de Damas Calvet, *¿Qui vens al amor, que etxisa? Llegendària històrica*, de Salvador Estrada, i *Lo sagrament d'en Pere III*, d'Adolf Blanch.⁷²⁵ A diferència d'aquests, l'abrandament del poema de Clavé, la seva clara al·lusió a la revolta social ocasionada per la tirania i per la injustícia dels actes de l'exèrcit espanyol, així com la importància i el pes de la massa popular, que fan possible els esdeveniments —condemnable, segons Clavé, però comprensibles per la seva irracionalitat i violència descontrolada—, són els elements que permeten traçar una línia divisòria clara entre la poesia presentada sota el lema «Pàtria» del certamen dels Jocs Florals, en el qual Clavé mai va participar, i una obra com *Les vespres catalanes*. La mètrica regular de decasíl·labs i hexasíl·labs, i la rima encadenada —consonant els versos imparells i assonant es parells— permetien més fàcilment la seva memorització, amb la qual cosa Clavé aconseguia allò que sempre havia pretès amb les seves poesies: que fossin recordades fàcilment, tant quan eren escrites per a les societats corals com quan no eren músicades.⁷²⁶ En definitiva, es podria dir que Clavé, amb aquest poema permetia una identificació més clara per part del públic català amb el fet històric que es cantava i amb la lluita per la justícia; molt més que els poemes patriòtics presentats al certamen barceloní. Aquests, com ja ha estat analitzat pels estudiosos dels Jocs Florals,⁷²⁷ van permetre la recuperació de l'ús culte de la llengua catalana en el terreny literari tot vetllant per imposar el patró romàntic de recuperació dels mites i de les glòries nacionals passades però de manera menys compromesa ideològicament amb la realitat social contemporània de les classes treballadores.

⁷²⁴ Joaquim Molas (amb la col·laboració de Xavier Fàbregas i Josep Massot), *La nova literatura popular: tradició i modernitat*, dins *Història de la literatura Catalana, Part moderna*. Vol VIII, Ariel, Barcelona, 1986, p. 48.

⁷²⁵ Vegeu *Jocs Florals de Barcelona en 1859*, Llibreria de Salvador Manero, Barcelona, 1859, pp. 93-134.

⁷²⁶ Josep Aladern, a *Les joies literàries...* diu que «és llàstima no es dongui a conèixer més en les festes de les nostres Societats corals, ja cantada, ja recitada», però no s'ha trobat constància, en cap dels fons consultats, que aquest poema hagués anat mai acompanyat de música.

⁷²⁷ Josep Miracle, Manuel Jorba, Joaquim Molas, Josep Maria Domingo, Andreu Freixes, entre d'altres.

L'efecte emocional de *Les vespres catalanes*, doncs, a més de respondre als requeriments de la poesia històrica romàntica del moment —pel que tenia d'exaltació d'un passat no pas gloriós però sí honorable—, permetia una comprensió i una reacció per part dels lectors coetanis de Clavé que responia a una incisiva necessitat d'assolir, també, uns graus de justícia social més elevats. Es pot dir, doncs, que en aquest cas es fa evident la faceta més republicana i liberal que retrata la injustícia i la tirania d'un rei insensible a les queixes del poble català. *Les vespres catalanes* tenia com a intenció última incidir en la realitat present que envoltava el poeta de la mateixa manera que ho pretenien *A Barcelona*, *¡Honra a los bravos!*, *Los néts dels almogàvers* i *Als voluntaris catalans lo dia de sa arribada*, cadascuna amb la seva forma particular.

Els tres quartets que componen *A Barcelona*, en ocasió de captar a favor de les famílies dels voluntaris catalans que han mort en la guerra d'Àfrica tenien, com ja s'ha dit més amunt, una intenció que era ben pràctica: aconseguir generar empatia entre la totalitat dels barcelonins i aquells «Pobres, que ja han perdut un ser amat!» perquè «Tal volta un tros de pa no han aplegat... / i augmenta el goig agè son desconsol». Aquella empatia, segons el mateix Clavé i Josep Maria Torres va generar més de tres mil rals de benefici per a les famílies⁷²⁸ que havien perdut algun membre a la guerra, de manera que la finalitat benèfica es va assolir amb escreix i es demostrava l'esperit caritatiu dels ciutadans de Barcelona, sempre amatents a les crides que es feien des de diferents associacions, grups, entitats, etc., especialment aquelles que es desvinculaven de manera clara dels organismes oficials (ajuntaments, etc.) o de la institució eclesiàstica.⁷²⁹

La preocupació per la situació d'exclusió, de marginació, de pobresa, en especial de la classe treballadora de les ciutats industrialitzades s'havia fet manifesta al llarg del segle XIX, no sempre amb el mateix rerefons ideològic. Per a les classes benestants, els sectors més conservadors i la institució eclesiàstica, l'existència de la pobresa era inherent a la condició humana i fins i tot era considerada necessària per a poder guanyar-se el cel tot practicant la caritat. La idea que el mateix Déu era qui havia permès l'existència de la pobresa i dels necessitats per a donar la possibilitat a la resta de la humanitat de redimir els pecats per mitjà de la seva ajuda, especialment econòmica, era estesa i acceptada per la majoria; mentre que per a un sector més reduït,

⁷²⁸ Vegeu Josep Maria Torres i Josep Anselm Clavé, *Op. Cit.*, p. 182.

⁷²⁹ Serà especialment interessant per a l'estudi d'aquesta qüestió la lectura del treball (en aquests moments em premsa) exposat pel Dr. Pere Gabriel en el VII Col·loqui Internacional Jacint Verdaguer (10-12 de novembre de 2011), amb el títol: *Pobresa, conflicte i caritat en el pensament social català de la Restauració del segle XIX*.

especialment progressista, avançat i quasi exclusivament republicà, la pobresa era una realitat a combatre des de l'ajuda mútua —també econòmica—, però sobretot per mitjà de la transformació social que s'havia de garantir des del treball en les institucions i agrupacions laiques i, sobretot, des de les institucions polítiques. No cal dir que Clavé i el projecte cultural i la seva implicació política pretenien, des dels seus orígens, treballar per al segon d'aquests models, més que vetllar per la simple pràctica assistencial de la caritat. Això, però, no privava que, a més d'anar potenciant el caràcter associatiu d'ajuda mútua de les societats, es contribuís en alguns casos a les captes directes per a causes més que justificades. No deixa de ser representatiu, i és un testimoni de les dificultats que tenien certs sectors socials, que Clavé comencés el primer dels quartets de *A Barcelona* tot recordant que els principals afectats per les morts de combatents a l'Àfrica eren «Mares, hòrfens i viudes d'uns valents [que] / ploren la mort dels ídols de son cor!». ⁷³⁰ Les mares que perdien els fills, els fills que no tornarien a veure el seu pare i les vídues que perdien els seus esposos eren els més vulnerables entre els afectats per les morts a l'Àfrica ja que en la societat espanyola de mitjan segle XIX la família era la principal garantia de sosteniment econòmic —especialment per mitjà de la figura masculina—, atès que no existia encara cap tipus de seguretat o de garantia institucional per al sosteniment dels més necessitats, més enllà de les organitzacions assistencialistes que treballaven per als més pobres. D'aquí els versos:

¡Pobres, que ja han perdut un ser amat!
Per sempre ja son cor vesteix de dol.
Tal volta un tros de pa no han aplegat...,
i augmenta el goig agè son desconsol. ⁷³¹

En el cas del cor militar *¡Honra a los bravos!*, en canvi, la lletra pretén ser una lloança a l'honor i la valentia dels voluntaris vencedors a Tetuan, així com la manifestació del compromís públic de vetllar per la memòria dels honorables caiguts en la batalla. La segona estrofa condensa aquest missatge amb els versos:

Loor a los valientes
que al vencer mostraron el poder
de indómito león.
Loor al héroe insigne
que al morir

⁷³⁰ *A Barcelona*, OPCJAC CLXXXV, vv. 1-2.

⁷³¹ *Íd.*, vv. 5-8.

honroso porvenir legará
a la nación.⁷³²

Aquesta referència a la nació i l'efervescència de l'esperit patriòtic cal entendre'ls, és clar, en l'horitzó de l'Espanya republicana i, en alguns casos federalista, per la qual treballaven els intel·lectuals i activistes més avançats. D'aquí els versos:

¡Viva la patria!
¡Honra a los bravos!
¡Honor, honor de España!⁷³³

Es mantenia, encara, el que ja assenyalava Tubino en el seu treball *Historia del renacimiento* literario, referint-se a les diferents concepcions de nació que ja convivien durant els anys quaranta del segle XIX: mentre que per a un sector conservador, actiu culturalment i interessat per la recuperació literària, la «pàtria» no era «*la de todos los españoles, sino una patria particular, histórica y un tanto figurada, descubierta entre las ruinas de los pasados siglos*», un altre sector implicat en la política de caire progressista «*no conocían entonces otra que la patria común, hija de los esfuerzos hechos por los pueblos peninsulares en once siglos de sacrificios*».⁷³⁴ I Clavé, de nou, se situava en les files dels sectors anomenats igualitaristes⁷³⁵ tot manifestant el patriotisme espanyol propi de republicans i federalistes, en poemes com *¡Honra a los bravos!*

Si *A Barcelona* era un poema destinat a la capta i *¡Honra a los bravos!* era una lloança i un reconeixement al combatents de l'Àfrica, *Los néts dels almogàvers* va suposar el punt culminant del cicle de poemes de tema bèl·lic, en tant que l'exaltació nacional —espanyola, com ja s'ha dit— va esdevenir l'eix central al voltant del qual es va esdevenir un dels èxits més aclaparadors de Clavé i segurament el primer d'aquella magnitud. Com explica Jaume Carbonell, els esdeveniments històrics van marcar la programació dels concerts de les societats corals, ja que es van veure arrossegades per l'«*exacerbació de patriotisme militarista*»⁷³⁶ a la qual va contribuir Clavé amb peces

⁷³² *¡Honra a los bravos!*, OPCJAC CLXXXVI, vv. 5-11.

⁷³³ *Íd.*, vv. 19-21.

⁷³⁴ Francisco M. Tubino, *Op. Cit.*, p. 224.

⁷³⁵ *Ibid.*:

El particularismo más o menos fundado y exclusivista de los unos, no se compadecía con las doctrinas igualitarias de los otros, como no podía armonizar-se el espíritu conservador y un tanto de retroceso a que los poetas daban culto, y las doctrinas radicalmente innovadoras que formaban el credo de los revolucionarios.

⁷³⁶ Jaume Carbonell, *Op. Cit.*, p. 248.

com *Los néts*. A més, les cinc parts independents del poema conformava un rigodon de tema militar que era ballable, la qual cosa era una innovació que trencava amb la tradició dels himnes patriòtics o d'aire marcial, els quals eren concebuts amb una base rítmica molt marcada i regular però impossibles de ser ballats. Les cinc parts del rigodon es titulen *Anem. Lo allistament* —versos 1 a 44—, *Adéu siau! La partida* —versos 45-82—, *Ai dels alarbs! Toc de diana* —versos 82-134—, *Desperta ferro! El combat* —versos 135-184—, i *Glòria a la pàtria! Lo retorn* —versos 185-256. Com il·lustra el títol, en la primera part es descriu l'allistament a l'exèrcit espanyol per part dels voluntaris, que se senten cridats per la pàtria a honorar son nom:

La Pàtria ens crida!... Què fem?
Anem!
Corram a ajudar-la!
Del Riff los fers musulmans,
villans!
vingueren a irar-la.⁷³⁷

És en les vuit estrofes que conformen aquesta primera part on es desenvolupa el raonament més directament racista i xenòfob per part de Clavé, un discurs que ha estat qualificat per Magí Sunyer com «*el més radicalment racista*»⁷³⁸ entre els poemes escrits en ocasió de la guerra de l'Àfrica. En la seva època, però, resultava una reacció del tot lògica si es té en compte la confluència de l'enfrontament amb un país musulmà i l'emergència cultural en la qual el caràcter nacional i tot el que se'n derivava esdevenia el motor de la recuperació identitària, lingüística i cultural. De fet, amb poemes com *Los néts dels almogàvers*, Clavé també estava prenent posició per tal de donar resposta a la competència existent —per anomenar-la d'alguna manera— entre els diferents sectors que volien liderar aquella recuperació cultural i nacional. Només així es poden entendre versos com:

Jamai podrà gent estranya
tacar d'Espanya el bon nom!
Primer s'enfonse l'Espanya!
Primer que muira tothom!

Los llars domèstics deixem!
Anem!

⁷³⁷ *Los néts dels almogàvers*, OPCJAC CLXXXIX, vv. 1-6.

⁷³⁸ Vegeu Magí Sunyer, *Mitologia romàntica: els almogàvers en la poesia del segle XIX*, dins de Joaquim Molas: *memòria, escriptura, història. Vol II*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2003, pp. 1095-1114.

Blandam nostra daga!
Serem dels tigres l'espant:
delmant
sa mala nissaga.⁷³⁹

La segona part és el cant de comiat dels voluntaris en què es van repetint els versos «*Adéu siau, / turons que ens véreu nàixer*», «*Adéu siau, / records de nostra infància*», «*Adéu siau los sers / que tant nos estimau!*», «*Adéu siau, / ninetes sempre amades*», «*Adéu siau, / bons sers que ens dàreu vida*», de tal manera que en cadascuna de les estrofes se centra l'atenció sobre un dels elements significatius que devien ser comuns a tots els voluntaris: un entorn natural, un passat arrelat a una geografia concreta i uns éssers estimats als quals no sabien si tornarien a veure.

En la tercera part es descriu l'agitació prèvia al combat i la seva preparació, amb unes referències a l'orgull nacional que superen en xenofòbia els versos esmentats més amunt:

L'extermini jurem
d'eixa raça d'esclaus
que humiliar volgué un jorn
nostre orgull nacional!
Sens pietat, viva Déu,
rage a dolls sa vil sang!
Sens pietat, fers sembrem
de cadàvers llur camp!⁷⁴⁰

Aquesta crida a la lluita culmina en la quarta part, *Desperta ferro! El combat*, en la qual s'arriba al punt àlgid de la descripció èpica de l'enfrontament i es conclou amb la victòria espanyola i la retirada de l'exèrcit marroquí:

Resisteixen com a tigres:
sens sossego combatam!
Firam!
Tornem fossars
llurs valls i serres;
cremem sos llars;
talem ses terres.
Ferro, desperta!

⁷³⁹ OPCJAC CLXXXIX, vv.19-28.

⁷⁴⁰ *Íd.*, vv. 97-104.

En ses entranyes
tos cops encerta;
da-li!, no el planyas!
Da-li, vençam!
Firam!
Desperta, ferro!
Da-li, vençam!

Enardeix nostre pit
lo soroll del combat.
Ferescam!... da-li, da-li!
D'un agravi en *desquit*
rius de sang han brollat.
Ferescam!... muiren, muiren!
Victòria per Espanya, doncs vençut
fuig ja l'esbart de feres terra endins!
I amb *regosig* immens la pàtria acull
los càntics de victòria de llurs fills.⁷⁴¹

S'ha de tenir en compte que tot aquell abrondament patriòtic es va veure acompanyat, en el cas de les programacions de *Los néts dels almogàvers*, per uns «recursos extraorquestals»⁷⁴² que prenen una importància especial en aquesta part del poema. Tot i que les partitures no ho poden reflectir, se sap que en arribar a l'escena de la batalla, a banda del cor acompanyat per l'orquestra, la intensitat dels fets cantats es complementava amb canonades reals, trets de fusell, focs d'artifici, etc., que afegien un «major efecte bèl·lic».⁷⁴³ A banda de l'espectacularitat de la representació, l'ús d'aquest tipus de recurs és quasi únic —i dic quasi ja que uns anys més tard, a *La maquinista* també es farien servir una campana i una enclusa reals—; en la resta d'ocasions, quan Clavé pretenia afegir un efecte realista a les seves obres ho acostumava a fer mitjançant l'ús de les onomatopeis o les imitacions fòniques d'instruments.

I en la part cinquena i final, el to és molt semblant al de *¡Honra a los bravos!*, perquè després de descriure la situació en què queda la companyia catalana:

Cinc-cents homes partírem,
tres-cents homes tornam!
Los restants, al medir

⁷⁴¹ *Íd.*, vv. 160-184.

⁷⁴² Jaume Carbonell, *Op. Cit.*, p. 248.

⁷⁴³ *Ibid.*

son acer amb l'alarb,
malferits o cadàvers
han quedat en lo camp,⁷⁴⁴

es canta un plany pels familiars dels combatents morts i es descriu l'alegria i la celebració triomfant dels supervivents.

Cadascuna de les parts, però, manté un lligam amb la resta, més enllà del simple encadenament de fets per ordre cronològic. Aquest lligam no és altre que el record reiterat de pertànyer a una tradició que els equipara amb els almogàvers conqueridors de l'orient de la Mediterrània. En els versos 25-32, en descriure l'allistament, es deixa clar que la procedència dels voluntaris és exclusivament treballadora, i que encarnar l'esperit dels avantpassats conqueridors és un motiu d'orgull:

Sigam soldats amb orgull,
reposen camps i tallers;
som néts dels almogàvers,
llur sang en nostres cors bull!

En el moment de la partida, en els versos 68-71, es recorda l'heroïcitat dels avantpassats catalans, la glòria dels quals serveix d'estímul als nous combatents:

De nostres avis — conta la història
dignes *hassanyes*, — fets immortals!
Per ço ens *arrullen* — somnis de glòria...,
Som néts d'uns *hèroes*! — Som catalans!

Durant la preparació de l'escomesa militar, a banda de la repetició del crit de guerra «*Via fora! El camp marroc / passe Espanya a sang i a foc!*», es repeteix, quasi com a tornada:

Hurra! som néts d'uns *hèroes*;
hurra, al combat!
Los alarbs nos aguarden...
Ai, dels alarbs!⁷⁴⁵

En la quarta part, la intensitat en la descripció dels fets bèl·lics centra tota l'atenció i no s'esmenta de manera explícita el record dels almogàvers. Un record que es reprèn en els versos finals de la darrera part, entre el 252 i 256:

⁷⁴⁴ OPCJAC CLXXXIX, vv. 190-195.

⁷⁴⁵ *Íd.*, vv. 131-134.

I nostra arma al blandir,
néts dels guerrers
almogàvers,
fers juràrem triomfar o morir...
i ens cenyí la victòria llorers!

El recurs de la comparació de l'esperit dels avantpassats almogàvers amb la valentia dels voluntaris de la batalla de l'Àfrica va permetre a Clavé fer un pas més respecte de les *Vespres catalanes*, en què la vinculació entre el passat i el present quedava velada darrere dels versos «*Malhagin quants provoquen a porfia / tan deplorables mals! / Malhagi aquell que al pròxim no aprecia! / Malhagin los tirans!*». En els rigodons de *Los néts*, la referència passada era explícita i el fet històric es lligava amb el dia a dia de les famílies i els ciutadans barcelonins. Així, s'observa una progressió des de *Les vespres catalanes*, passant per *Los néts dels almogàvers*, fins a *La revolució*, escrita el 1868, ja sense la necessitat de buscar un antecedent històric que avalu els fets poetitzats i cenyint-se, estrictament, a la descripció de fets contemporanis.

Amb aquests poemes referits a la guerra d'Àfrica Josep Anselm Clavé va tornar a posar en joc el seu oportunisme i la seva capacitat de recollir en l'obra poètico-musical l'esperit i l'estat d'ànim de la població —especialment de classe mitjana i baixa—⁷⁴⁶ de la Catalunya del moment. És indiscutible que les moltes representacions que es van fer aquella temporada de peces com *Los néts dels almogàvers* obeïen a una acceptació massiva de les tesis nacionalistes i racistes recollides en aquells versos, però per sobre d'això, l'estratègia institucional d'organitzar comiats multitudinaris, rebudes glorioses i de magnificar els fets en moments en què la cohesió social estava malmesa, es va veure avalada des del punt de vista cultural amb actuacions com la de Clavé, que entre d'altres ja esmentats, van contribuir a la unitat en l'exaltació nacional. Així, seguint la dicotomia exposada per Tubino i ja comentada anteriorment, entre poetes conservadors abanderats d'un catalanisme —o particularisme— incipient i polítics republicans, progressistes i partidaris de l'igualitarisme, l'obra de Josep Anselm Clavé va acabar esdevenint, potser de manera no explícitament volguda, el punt de contacte entre un sector de literats catalans, que pretenien recuperar la llengua literària i que encarnaven l'esperit particularista en el seu discurs, i un altre sector, el polític, que

⁷⁴⁶ Pere Anguera, a *Història de la cultura catalana IV*, Edicions 62, Barcelona, 1995, p. 56 deixa clar que la majoria de joves allistats voluntàriament a la companyia que lluità a l'Àfrica s'havien de debatre entre aquella opció o passar gana —«*morir-se de gana*», diu Anguera— en el propi país, assolat per la crisi industrial.

sense pretensions poètiques desplegava arreu on podia un discurs republicà que, com explica Roman Miguel González, s'organitzava a l'entorn de conceptes plens d'un nou sentit, com poble, sobirania, voluntat o justícia populars.⁷⁴⁷ Sens dubte, la confluència de les pretensions artístiques, amb l'ús de la poesia i la música com a vehicles d'exaltació patriòtica,⁷⁴⁸ i la incidència en els discursos polítics del moment van acabar de situar Clavé i la seva obra en un espai d'influència que, a banda d'una encara major popularitat, li va aportar uns beneficis empresarials mai assolits fins llavors.

El cicle d'obres referides a la guerra de l'Àfrica es va cloure amb l'escriptura del poema dedicat *Als voluntaris catalans lo dia de sa arribada*, al qual ja m'he referit més amunt, que no va ser musicat i que es va llegir públicament —segurament l'única vegada, abans de quedar oblidat entre els papers personals de Clavé— davant dels mateixos voluntaris supervivents durant els actes de celebració el dia del seu retorn. Els vuit quartets de decasíl·labs recullen de nou, aquí amb un caire més festiu que bèl·lic, les lloances i el reconeixement públic que els ciutadans de Barcelona van oferir als voluntaris:

Braus voluntaris! ¡Vostre braç de ferro
féreu pesar sobre el feres alarb:
anau-se'n..., *peleàreu* i vencéreu!
Vencéreu, viva Déu!, en fers combats.

Per ço la pàtria avui se *regositja*
tant extremat valor galardnant.
Per ço entusiastes vostres compatricis
s'honran en dar-vos un fratern *abraç*.⁷⁴⁹

I, ahora que es recordava als mateixos combatents els arguments i la informació que havia circulat a la capital catalana durant la seva absència, també s'afegia informació nova com la referència als tres-cents supervivents que havien retornat o a la necessitat de repetir el compromís amb la pàtria en cas de necessitat:

Fills denodats dels que a un colós venceren!

⁷⁴⁷ Roman Miguel González, *Las concepciones de la representación política en la democracia republicana española del siglo XIX*, dins «Ayer», núm. 61, 2006, pp. 139-162.

⁷⁴⁸ Segons Francisco M. Tubino, *Op. Cit.*, p. 225:

Antes que poetas o literatos catalanes, los del Principado, son en su mayoría, poetas o literatos españoles, y el análisis más prolijo no descubrirá, en sustancia, nada que justifique género alguno de antagonismos o divergencia, en cuanto a las doctrinas, entre el ideal estético común y su aplicación parcial catalanista.

⁷⁴⁹ OPCJAC CXC, vv. 17-24.

Cinc-cents vàreu partir... tres-cents tornau!...
Això provarà l'orbe que us admira
quan pròdigs heu sigut de vostra sang.
[...]
I si mai, ¡viva Déu!, fos necessari
per la pàtria tornar a ser soldats,
sabreu guardar sa honrosa independència
sabreu salvar sa cara llibertat.⁷⁵⁰

Les característiques formals d'aquests poemes de Clavé referits a la guerra, una vegada més posen en evidència, en els casos de les obres musicades, la supeditació de la lletra de les composicions a la música. És per aquest motiu que *A Barcelona*, *¡Honra a los bravos!*, *Los néts dels almogàvers* i *Als voluntaris catalans lo dia de sa arribada* segueixen uns patrons mètrics i estròfics ben diferents en funció de si eren escrits per a ser cantats per les societats corals o si, simplement, havien de ser recitats.

És per aquest motiu que *A Barcelona* i *Als voluntaris...* presenten una gran regularitat en les estrofes, en la mètrica i en les rimes. El segon dels poemes, com ja s'ha dit, va ser recitat públicament per Clavé en els actes de benvinguda dels voluntaris i no va anar acompanyat mai de música; de fet, tan sols el va llegir en aquella ocasió i va romandre entre els seus papers personals. *A Barcelona*, com també s'ha comentat, va ser distribuït durant el carnaval de 1860 per a captar diners pels carrers de Barcelona. No se sap si la societat coral Euterpe el cantava, però el fet que no s'hagi conservat la música pot voler dir que potser s'interpretava amb la base d'una tonada popular no composta per Clavé. I és justament en aquestes dues obres, les quals no estaven expressament escrites per a ser cantades pels cors, on la regularitat, en tots els sentits, és més present. *A Barcelona* el conformen tres quartets de decasil·labs, amb rima consonant encadenada, i *Als voluntaris* també està escrit en quartets decasil·làbics sense cesura però amb rima assonant els versos parells i lliure els imparells.

En el cas d'*¡Honra a los bravos!* i de *Los néts dels almogàvers* la complexitat és molt major, ja que l'anisosil·labisme és present al llarg de tot el poema i el ritme dels versos està totalment subjecte a les necessitats musicals de la marxa, en el primer cas, i dels rigodons, en el segon. *¡Honra a los bravos!* comença i acaba amb una quarteta i

⁷⁵⁰ *Íd.*, vv. 13-16 i 30-34.

una *octavilla italiana*, que corresponen a la lloança inicial dels braus herois i al record dels soldats morts:

Los que en aras de la patria
en combate duro y fiero
el aliento postrimero
exhalasteis con honor,
descansad en vuestras tumbas
que la patria ebria de gloria
honrará vuestra memoria
honrará vuestro valor.⁷⁵¹

I de fet són l'apart més regular del poema. En canvi, els tres septets intermedis presenten una irregularitat que afecta tant la mètrica —amb versos de cinc, set, i deu síl·labes, utilitzats sense ordre lògic aparent— com la rima, que en els versos 5-11 és pràcticament tota lliure excepte entre el tercer i el setè.

Aquesta irregularitat també és present en gran part de l'altra obra de caràcter bèl·lic de Clavé. *Los néts dels almogàvers*, especialment en les quatre primeres parts, manté la irregularitat mètrica i, també en part estròfica, que devia interessar-li per a la composició musical. Així, a *Lo allistament* i a *La partida* un patró estròfic mínimament regular alterna quartetes amb sextetes, septetes i octavetes, però sempre amb un anisil·labisme que fa impossible identificar cap estructura mètrica estable. El que sí que es manté homogeni fins a la quarta part és l'ús majoritari de versos d'art menor, la qual cosa, combinada amb l'ús de bioes en les exclamacions entusiastes i encoratjadores com «*Anem!*» o «*Via-fora!*» infonen el to popular que Clavé devia voler per al poema. Tan sols s'intercala l'ús de decasíl·labs en els versos en què un jo poètic omniscient recupera la veu cedida als mateixos combatents. És en aquests versos més llargs on es desgranen les reflexions que van més enllà del simple crit de guerra o venjança i s'expliquen els motius, l'esperit i les conseqüències de la batalla:

Mil contratemps en Àfrica suporta
lo denodat hispà, sofert i brau!
[...]
Parteix la nau que a l'Àfrica ens transporta
quan hi haja sang, pels morts a Déu pregau!
[...]
Sofoquen ja amb estrèpit infinit

⁷⁵¹ ¡Honra a los bravos!, OPCJAC CLXXXVI, vv. 26-33.

de mil valents los *moribundos* ais,
los crits d'odi i coratge dels riffenys,
los càntics de venjança dels hispans.
[...]
Victòria per Espanya, doncs vençut
fuig ja l'esbart de feres terra endins!
I amb *regosig* immens la pàtria acull
los càntics de victòria de llurs fills.⁷⁵²

Aquesta variació estròfica, mètrica, etc., que en les grans actuacions es complementava amb canonades, salves amb fusell, i focs d'artifici, es correspon amb la part del poema en què l'acció és més intensa i on els fets de la batalla se succeeixen més ràpidament. A la cinquena part titulada *Lo retorn*, en canvi, la celebració de la victòria i el retorna a la pàtria es descriuen en estrofes de versos hexasíl·labs, en aquest cas sí, ben regulars. Aquesta certa homogeneïtat entre els versos de la part final està vinculada als fets que s'hi tracten, tots ells relacionats amb una acció molt més calmada i amb un ritme musical també més pausat.

Tot plegat demostra que Clavé no només dominava els diversos registres poètics que havia anat conreant des dels anys quaranta, sinó que també coneixia la manera de vincular forma poètica i estructura musical en aquelles obres destinades a ser cantades pels cors, les quals obeïen a uns patrons de formalitat ben diferents als dels poemes escrits per a ser recitats sense acompanyament musical.

La febrada bèl·lica que es va viure durant aquells mesos de la primera meitat de l'any 1860 va generar obres com les que s'han comentat ara de Josep Anselm Clavé, però també va ocasionar tot tipus de celebracions farcides d'exaltació espanyolista i de reconeixement de l'exèrcit nacional.⁷⁵³ El que sorprèn de tot plegat, com ja va fer notar Josep Poblet en la biografia de Clavé, és que aquest se sumés a l'onada bel·licista, tenint en compte els «*ideals antiguerres*»⁷⁵⁴ que sempre havia demostrat. Sembla, doncs, que l'oportunisme amb què va actuar Clavé i també un possible menyspreu racial pel poble musulmà van fer que durant un breu període de temps s'aprofités l'ocasió per fer-se present enmig dels actes de comiat, de benvinguda i de celebració posterior sense

⁷⁵² *Los néts dels almogàvers*, OPCJAC CLXXXIX, vv. 57-58, 76-77, 156-159 i 181-184.

⁷⁵³ Vegeu, per a més informació, Alfredo Redondo Penas, *Guerra d'Àfrica (189-1860). Els 466 del general Prim*, Cossetània Edicions, Valls, 2008.

⁷⁵⁴ Josep Poblet, *Op. Cit.*, p. 155.

atendre la idea republicana segons la qual les quintes s'havien d'abolir. Tan ferm havia estat fins llavors —i va continuar essent— el convenciment de la inutilitat i la injustícia de les lleves per a la població més humil que no podia pagar les exempcions, que encara el 31 de gener de 1864 Clavé va escriure en «El Metrónomo» que «*como todos los años, la terrible contribución de sangre ha venido a sembrar el llanto y la desolación en el seno de innumerables familias escasas de recursos*». La resposta que donaven a aquella situació anòmala les societats corals fundades per ell li produïa una gran satisfacció, atès que l'esperit comunitari i de germanor entre els seus membres havia acabat constituint, de fet, una xarxa d'ajuda mútua per a l'exempció d'aquell servei tan temut pels joves del moment:

Conciertos, espectáculos, cuestaciones, suscripciones, préstamos, cuantos medios, en fin, están a su alcance, aprovechan los obreros-cantores para redimir del servicio de las armas a sus infortunados compañeros o hacer, en último resultado, más llevadera su desgracia.

¡Cuántas madres, bañado el corazón de inefable gozo, miran al hijo de sus entranyas libre de ese calamitoso azote de los pobres, gracias a los elevados sentimientos, al proceder humanitario y digno de nuestros honrados euterpenses!⁷⁵⁵

La creació d'un imaginari nacional, nascut a la contra del poble marroquí, i el sentiment de pertinença a un col·lectiu unit per una causa comuna semblaven assolits amb aquelles obres però, a més d'això, aquell cicle de poesia bèl·lica va constituir l'operació —l'estratègia, si es vol— de popularització dels cors i de l'obra de Clavé més efectiva que s'havia dut a terme fins llavors. Com recorda Francisco M. Tubino, «*el entusiasmo que despertaron estas poesías fue indescriptible, y desde entonces, el nombre de Cavé, unido al de “Euterpe”, fue conocido en todos los extremos de la tierra catalana acompañado de plácemes y simpatías*»,⁷⁵⁶ o, dit d'una altra manera, va assolir les fites de visibilització social, d'acceptació i de presència en el territori que garantien la seva continuïtat.

Acabada la guerra africana Clavé ja no va tornar a escriure composicions de to militar i el més semblant no es va publicar fins divuit anys més tard, amb obres de caire revolucionari com *La revolución* o la traducció de *La marsellesa*.

⁷⁵⁵ Josep Anselm Clavé, *Como todos los años...*, EM II, 54 (31/01/1864), p. 2

⁷⁵⁶ Francisco M. Tubino, *Op. Cit.*, p. 340.

2.6.2.3. La poesia de Clavé, les societats corals i els Jocs Florals

La celebració del carnestoltes i la implicació de la societat coral Euterpe en els actes de comiat i de benvinguda als soldats combatents a l'Àfrica va suposar un punt d'inflexió en l'acceptació del projecte claverià i també en les seves obres poètico-musicals. La popularitat de Clavé va arribar en aquells primers anys seixanta a la seva màxima esplendor i fins a 1864 l'èxit de la seva obra va incrementar-se de manera progressiva fins al punt de ser influent i reconegut fora del territori català i en ambients i entre sectors socials que fins aquell moment havien recelat de les intencions darreres d'aquell projecte associatiu i cultural.

L'esforç d'uns quants intel·lectuals i escriptors per aconseguir la definitiva restauració del certamen literari dels Jocs Florals de la ciutat de Barcelona, a bastament estudiat per autors ben diversos al llarg del segle XX i fins a l'actualitat,⁷⁵⁷ va suposar l'assoliment d'una fita important per a la Renaixença que, en un principi i segons paraules de Manuel Milà i Fontanals, havia de servir de «refugi»⁷⁵⁸ a la llengua literària catalana però que va esdevenir, amb el temps, una baula fonamental en el procés de recuperació literària, ideològica i nacional. Molts dels estudiosos de la literatura d'aquells anys, així com els biògrafs de Clavé han buscat, sempre infructuosament, la participació de Clavé en aquell certamen i la vinculació entre la seva obra, ja reconeguda a *Los trovadors moderns*, i l'esperit renaixencista tan vinculat al lema «Pàtria, fe, amor». El primer esment documentat de l'obra de Josep Anselm en els discursos dels Jocs Florals no es va produir fins a 1874, quan Joan Sardà, com a secretari, va fer-ne memòria amb motiu de la seva mort, esdevinguda el mes de febrer d'aquell mateix any.⁷⁵⁹ Si es té en compte la mitificació de Clavé i l'esforç per vincular-lo amb el renaixencisme català des de final del segle XIX i primeres dècades del XX, pot semblar estrany que el seu reconeixement per part dels mantenidors dels Jocs Florals no arribés fins a 1874 i que ell mateix no hi participés mai amb alguna de les seves composicions poètiques, però en el mateix discurs de Sardà ja es deixa entreveure que més que una distància estètica o d'escola, el que veritablement havia allunyat Clavé

⁷⁵⁷ L'any 2009 es van celebrar els 150 anys de la restauració dels Jocs Florals amb un conjunt d'activitats, exposicions, publicacions, etc., ben divers. Vegeu:

<http://www.bcn.cat/cultura/docs/FulletJocsFlorals150Anys.pdf>

⁷⁵⁸ Manuel Milà i Fontanals, *Discurs del senyor president del consistori*, dins *Jochs florals de Barcelona en 1859*, Llibreria de Salvador Manero, Barcelona, 1859, p. 25:

Ab un entusiasme barrejat de un poch de tristesa, li donam aquí á aquesta llengua una festa, li dedicam un filial recort, li guardam almenys un refuji.

⁷⁵⁹ Vegeu Joan Sardà. *Memòria del Sr. Secretari del consistori*, dins *Jocs Florals de la llengua catalana. Any XVI de llur restauració MDCCCLXXIV*, Estampa de La Renaixensa, Barcelona, 1874, p. 39-50.

del certamen literari i dels seus mantenidors era la distància política i ideològica entre cadascuna de les dues iniciatives culturals. Diu Sardà:

La literatura catalana ha experimentat en lo que va del certamen d'antany al present, dues pèrdues ben sensibles; la d'en Guillem Forteza, mallorquí, i d'en Josep Anselm Clavé. [...] No dec dir-vos qui era el segon, l'insigne músic-poeta popular fundador de les Societats Corals de Catalunya. Callen rancors polítics davant de la tomba que a l'home de bé ha obert una penosa enfermetat, qui sap si filla d'un excés de treball a què consagrà sa honrosa existència; callen per a dar lloc tan sols al sentiment tristíssim que a tots sa mort inspirà.⁷⁶⁰

Si ens remetem a les dades que proporcionen les publicacions del moment i s'accepta que el certamen poètic de la ciutat de Barcelona deixava al marge de tot reconeixement la literatura de caire més popular, el silenci entorn de l'obra de Clavé fins a 1874 esdevé del tot comprensible. I segurament tampoc és casual que fos el 1874 l'any d'aquesta primera menció, no només ocasionada per la mort de Clavé sinó també per l'obertura progressista que Josep Roca i Roca, amic, col·laborador i biògraf del músic i poeta, va intentar forçar entre els organitzadors del certamen poètic amb els seus articles.⁷⁶¹

La distància entre el certamen emparat per l'ajuntament de la ciutat i els actes multitudinaris que l'empresa de Clavé va organitzar, especialment en aquells primers anys seixanta, no només va prendre cos a causa de l'oblit sistemàtic de la literatura de caire popular per part del consistori sinó que també va ser provocat, en gran mesura, per les denúncies públiques que feien els sectors més pròxims a Clavé al fet que es donés un tracte preferent per part de les administracions a l'hora de donar suport al certamen poètic, en comparació amb els certàmens musicals organitzats en els Jardins d'Euterpe. Des de 1860 i fins a 1864 es van celebrar quatre grans festivals, dels quals es parlarà tot seguit, i que van donar peu per la seva grandiositat a comparacions amb els Jocs Florals i a crítiques per part de personalitats il·lustres del món de la música sobre l'oblit sistemàtic al qual se sotmetia les multitudinàries celebracions del Passeig de Gràcia. Josep Anselm Clavé, com tantes altres vegades, no va manifestar-se públicament sobre aquest greuge però van ser els seus amics i col·laboradors —no es pot saber si de manera premeditada o no— els encarregats de pronunciar-se al respecte. El primer a manifestar la necessitat de fomentar un concurs coral a imatge dels jocs literaris, l'any

⁷⁶⁰ *Id.*, p. 49-50.

⁷⁶¹ Vegeu Ramon Panyella, *Notes de progrés i modernitat sobre la literatura catalana de la segona meitat del segle XIX en el periodisme literari de Josep Roca i Roca*, dins *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*, Punctum & GELC, Lleida, 2010, p. 43-61.

1859, va ser Antoni Fargas i Soler en el treball ja esmentat *Melodías, cantos y aires populares*, publicat a «El Arte», un treball que no de manera casual va ser reproduït el 1861 a les pàgines de l'«Eco de Euterpe». En les conclusions a aquell llarg article, Fargas deia que:

preciso es manifestar que para cooperar al logro de este apetecido resultado [*es refiere a la millora i l'èxit de compositors joves*], sería necesario ofrecer a nuestros compositores el estímulo y la perspectiva de un galardón honorífico, tanto o más que lucrativo. Justo es confesar que la Empresa de los Campos Elíseos tomó entonces la honrosa iniciativa en promover y fomentar la inclinación a los citados compositores para que compusiesen coros populares, invitándoles a ello y remunerándoles su trabajo. Pero ya que dicha Empresa, por motivos que ignoramos, cejó pronto del primer paso dado, a la verdad digno de encomio, hacia ese estímulo artístico, otro medio habría, más eficaz aun, de estimular a nuestros compositores para que compitiesen a porfía en el cultivo y composición de los cantos populares. Este medio sería promover certámenes en los que, a semejanza de los Juegos florales, restablecidos para los poetas, pudiesen aquellos entrar en lucha artística.⁷⁶²

Mariano Soriano Fuertes amb motiu de la celebració el tercer Gran Festival, el 1862, va escriure una carta a Clavé —publicada a les pàgines de l'«Eco de Euterpe»— en què anunciava la seva donació d'una medalla d'or com a premi per a la societat coral guanyadora del certamen d'aquell any. En aquesta carta, Soriano comparava l'abundància de guardons concedits per institucions diverses amb l'aïllament a què se sotmetia una gran obra artística dirigida al treball amb les classes treballadores:

Grande es vuestra misión, incansable Clavé, tan grande, que aun vuestro país no la ha conocido: tan grande, que la regeneración de la ilustrada clase obrera catalana se os deberá a vos, que hermanáis la instrucción con el recreo, a vos que calmáis el espíritu del que trabaja, dais expansión a el alma, y derramáis en las costumbres el bálsamo tranquilizador de la vida doméstica. Para todo hay premio, para todo hay estímulo! Y sin embargo, ni el municipio de Barcelona, ni las sociedades científicas, ni el gobierno de la nación, se han acordado del que en menos de cuatro años ha formado, puede decirse, un ejército de cantores en Cataluña, supeditados a su dirección y a sus bellos y hoy populares cantos, ni menos de estimular a los que en las horas que el trabajo les deja libres, extienden por doquiera la afición a la música y aumentan el bienestar, la tranquilidad y la alegría dando agradable descanso al cuerpo, y frescura a la imaginación para volver con nueva vida al trabajo, sustento de la familia. ¡Tantos premios en

⁷⁶² Antoni Fargas i Soler, *Meloldías, cantos y aires populares*, EdE III, 119 (14/08/1861), p. 115.

Val a dir que, sense fer esment directe al certamen dels Jocs Florals, un altre il·lustre prohoms de la Barcelona del moment, el Sr. Mañé i Flaquer ja havia publicat en el «Diario de Barcelona» del 14 de març de 1860 (p. 2502), una reflexió en la qual es deia que «*ni el señor Clavé ni el señor Tolosa, importador de las sociedades corales, han recibido auxilio ni estímulo de nadie, bien que a nuestros ojos su obra sea tan útil*».

los juegos florales y ninguno para las sociedades corales, tan necesarias como morigeradoras de las costumbres después de las luchas pasadas!⁷⁶³

I encara el 24 d'abril de 1864, poc més d'un mes abans de la celebració del quart Gran Festival —el més multitudinari de tots els celebrats— es va tornar a publicar a l'«Eco de Euterpe» una altra carta d'un grup de músics vinculats a Clavé, al capdavant dels quals tornava a haver-hi Soriano Fuertes.⁷⁶⁴ En aquella carta, a més d'oferir novament una de les joies amb què s'obsequiaria els guanyadors del certamen musical es reiteraven les queixes manifestades els anys anteriors. Una altra vegada es feia esment de la manca de finançament oficial d'aquells festivals, comparat amb el que rebien els Jocs Florals, en els quals els premis eren abundants. La donació del premi d'aquell any per a la millor societat coral del certamen, que se celebraria el 4, 5 i 6 de juny, contenia, a més, una càrrega simbòlica afegida, atès que ja no es tractava d'una medalla, com el 1862, sinó d'una flor, un pensament d'or que posava de manifest la voluntat d'uns quants per aconseguir que aquells festivals musicals tinguessin un reconeixement equiparable —fins i tot en els premis— amb els Jocs Florals de la ciutat de Barcelona:

Fuera una mengua para el arte músico español que ha visto en V. los sacrificios hechos por el fomento de las sociedades corales en nuestra patria, y basta dar un premio a la mejor composición musical para dicho objeto en perjuicio de sus intereses particulares, el que en el festival de este año no hubiese recompensa alguna para los entusiastas jóvenes obreros, habiendo tantas para los juegos florales.

Ya que las corporaciones populares de Cataluña miran con indiferencia lo que en todas las naciones cultas es objeto de los más solícitos cuidados por parte de los gobiernos y municipalidades; ya que hasta el presente nadie ha ofrecido nada para premiar la virtud y aplicación de la juventud trabajadora de Cataluña, nosotros, amantes del arte de la música y entusiastas defensores de los adelantos de nuestra amada patria, ofrecemos a V. un Pensamiento de oro como premio a la sociedad coral que más sobresalga en la perfecta ejecución de una de las piezas que para dicho efecto cante.⁷⁶⁵

Aquestes i altres mostres de suport popular que va anar rebent Josep Anselm Clavé en aquells exitosos inicis dels seixanta posen de manifest la presa de consciència

⁷⁶³ Mariano Soriano Fuertes, *El primer premio*, EdE IV, 139 (18/05/1862), p. 16.

⁷⁶⁴ Els músics que signaven la carta i que oferien un pensament d'or per a la societat coral guanyadora del concurs eren Mariano Soriano Fuertes, Eduardo de Canals y de Ranrés. R. Leandro Sunyer, Francisco Porcell, Nicolás Manent, Jaime Biscarri, Primitivo Pardás, Jaime Rogés i Antonio Nogués.

⁷⁶⁵ *El primer premio para el concurso coral de la cuarta gran festival de Euterpe*, EdE VI, 230 (24/04/1864), p. 26.

pública i manifesta de la diferència existent entre la concepció i la finalitat de la cultura oficialitzada i la cultura —i l'esperit, si es vol—veritablement popular encarnat en els cors i en les composicions poètico-musicals que interpretaven. Sense entrar mai en cap polèmica Clavé es va limitar a reproduir cartes com les esmentades i en cap moment va mostrar públicament, ni es va referir en els seus treballs, a l'oblit institucional que altres ja es van encarregar, com s'ha intentat demostrar, de comentar i criticar. De fet, com va afirmar Rubió i Balaguer, «*el poble, que va ignorar molts anys la poesia dels Jocs Florals, va ser guanyat tot seguit per la de Clavé. Això ens indica com va ser de superficial la influència en les classes populars de la poesia històrico-romàntica*».⁷⁶⁶

Malgrat la distància i la diferència entre els públics i participants en els jocs florals i en els concerts i festivals d'Euterpe, mai va manifestar-se cap tipus de menyspreu des de les pàgines dirigides per Clavé. Ben al contrari, especialment des de 1863, van aparèixer notícies referides als Jocs Florals en les pàgines de «El Metrónomo» com la mostra d'agraïment a la societat coral de Llagostera per haver ofert al consistori dels Jocs Florals de Barcelona una arpa de suro —representativa de la indústria de terres gironines— per a un dels guanyadors de 1863,⁷⁶⁷ o el resum de la celebració i la relació de poetes i poemes premiats d'aquell mateix any.⁷⁶⁸ Podria molt ben ser que justament aquell any s'hagués intentat una visibilització de la figura i l'obra de Clavé en els jocs florals, la qual cosa hauria propiciat l'apropament, però sembla que finalment no va ser així: en una notícia del 26 d'abril es diu que «*sale el Sr. Clavé para Madrid, adonde le llaman asuntos de interés para las sociedades corales euterpenses. Por esta razón no puede terminar la pastorella que debía cantarse el próximo domingo en el solemne acto de los Juegos Florales*».⁷⁶⁹ També el 1864 va ser significativa la publicació de les bases del certamen literari⁷⁷⁰ o la resenya de la serenata oferta per la societat coral de Mataró a Thos i Codina pel fet d'haver guanyat dos premis en els Jocs Florals d'aquell any.⁷⁷¹

Va ser en aquells anys quan la diferència entre la proposta claveriana i l'esperit restaurador dels Jocs Florals es va fer més evident, ja que el lema «Pàtria, fe i amor» que orientava la producció literària del certamen emparat per l'Ajuntament de

⁷⁶⁶ Jordi Rubió i Balaguer, *Il·lustració i Renaixença*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1989, p. 155.

⁷⁶⁷ Vegeu EM I, 5 (08/02/1863), pp. 3-4.

⁷⁶⁸ Vegeu *Juegos Florales*, EM I, 18 (10/05/1863), p. 3.

⁷⁶⁹ EM I, 16 (26/04/1863), p. 4.

⁷⁷⁰ Vegeu Consistori dels jocs florals de Barcelona, *Cartell de convocatòria per a los del present any de 1864*, EM II, 57 (21/02/1864), p. 7.

⁷⁷¹ Vegeu EM II, 72 (22/05/1864), p. 5.

Barcelona ben poc tenia a veure amb la ideologia de fons dels cors de Clavé i amb les composicions poètico-musicals que interpretaven aquestes societats corals. Com que no va ser fins a 1867, amb *La Maquinista*, que es va popularitzar el nou lema «Progrés, virtut i amor» pensat per Clavé, no es pot utilitzar la seva confrontació per justificar els camins, no contraposats però sí paral·lels, del projecte de restauració dels jocs i l'èxit exponencial de les societats corals d'obrers. Però sí que és evident, ja a principi dels seixanta, que per a Clavé la pàtria no era altra que l'espanyola, com havien evidenciat els poemes històrics i bèl·lics dels quals s'ha parlat més amunt. El republicanisme, federal o no, sumat a les idees de progrés social i polític, eren per a Josep Anselm Clavé allò que el conduïa de manera lògica a la lluita per una Espanya conformada per l'agermanament de pobles o províncies. La manifestació de la fe en els textos literaris del fundador de les societats corals sempre mostraven el respecte i, fins i tot la creença, ni que fos per formació o per pressió social, en un Déu misericordiós que garantiria la pau, la salut i el benestar dels quals no es podia gaudir en una terra tan injusta.⁷⁷² Però la seva severa crítica a l'estructura eclesiàstica, entesa aquesta com a estructura de poder, van fer allunyar la seva imatge dels poetes que escrivien devotes mostres de catolicisme acrític per als Jocs Florals. I, encara, l'amor era l'eix temàtic que més clarament podia apropar l'obra de Clavé a la poesia flouresca, però quasi tota la seva producció amorosa havia estat, fins aquell moment, escrita en castellà. No podem saber què hauria passat si Clavé no hagués mort el 1874 i la seva producció poètica hagués continuat, però molt probablement l'acostament hauria estat més possible gràcies al gir que, com ja s'ha comentat, va experimentar el certamen dels jocs per apropar-los a la modernitat i fer-los un referent del progrés també cultural. Josep Roca i Roca, com a secretari de l'any 1875 va pronunciar un discurs en el qual semblava recollir les característiques més destacades, entre d'altres, de l'obra poètica de Clavé:

[...] Avui que noves idees porten als pobles nous medis de grandesa, avui que el traqueteig del teler és l'atrafegada remor de l'activitat humana i la llum de la intel·ligència l'antorxa de la glòria, lo poble català pensa i treballa, i perquè treballa i pensa, canta.

Aquesta voluntat d'agermanar pensament i consciència, acció i treball, i art s'adeia amb el que en general havia suposat el moviment coral a Catalunya però, a més, Roca i Roca demanava que:

⁷⁷² Només cal llegir els poemes escrits amb motiu de la mort d'algun amic per trobar referències a aquests aspectes vivencials de la fe cristiana.

[...] en la transcendència, en l'ensenyança i en la forma de les nostres obres, recordem-nos on escrivim i per qui escrivim: sigam originals, sigam exemple, si és que volem honrar a Catalunya. [...] No busquem doncs nosaltres postisses gales forasteres, on tantes nos ne sobren, amb les que poden inspirar-nos la variada naturalesa que ens envolta, les incomparables costums de la família catalana, les santes aspiracions del nostre poble feiner i civilisat i finalment los exemples gloriosos de la nostra història.⁷⁷³

El reclam que feia el que havia estat amic, deixeble i company de Clavé en les tertúlies de la rebotiga de la rellotgeria de Pitarra no reclamava altra cosa que apropar-se a aquells elements clau que haurien de popularitzar veritablement la poesia i la literatura catalana del darrer terç del segle XIX i que, no pas casualment, es corresponien amb les característiques de l'obra poètica catalana del fundador de les societats corals. Així, com Clavé des de *La font del roure* o *Les nines del Ter*, Roca reclamava que la nova poesia dels jocs recollís la referència a la natura més propera, o que continués donant exemples gloriosos de la «nostra» història, com s'havia fet a *Les vespres catalanes*, per exemple. A més, però, aquella poesia que reclamava el secretari dels Jocs Florals de 1875 havia de parlar de temes propis de la cultura popular i dels costums catalans, i també fer referència al món del treball quotidià, dos aspectes que van estar ben presents en les obres de Josep Anselm Clavé escrites justament a partir de 1860.

Dels poemes escrits en el període posterior a aquest any, els escrits en català i lloats a bastament per la tradició posterior, però també dels castellans que no van gaudir de tanta fama, se'n parla en el següent apartat referit a l'obra poètica claveriana escrita des de mitjan 1860 fins al moment de la seva mort, el 1874.

2.6.2.4. La publicació de les *Flores de estío*

Els primers anys seixanta van suposar el moment de major èxit i projecció pública per a Clavé i el seu projecte cultural. Ho demostren els quatre grans festivals celebrats fins a 1865, els diversos viatges de Clavé i les actuacions dels seus cors fora de Catalunya —Madrid, Saragossa—, l'acceptació de les societats corals per part de sectors socials fins llavors refractaris al concepte d'associació proposat pels cors d'Euterpe, l'aparició ininterrompuda dels quaderns de les *Flores de estío*, la publicació, des de 1863, del setmanari «El Metrónomo», etc. El reconeixement social ampli que

⁷⁷³ Josep Roca i Roca, *Discurs del secretari*, dins *Jocs Florals de Barcelona. Consistori de MDCCCLXXV*, Estampa de La Renaixensa, Barcelona, 1875.

Josep Anselm Clavé va gaudir durant la primera meitat dels anys seixanta va anar acompanyat, en el terreny que aquí ens ocupa, això és, el literari, d'un gir també progressiu i evident que va afectar la llengua, els temes i fins i tot —podríem dir-ne— la funció social de gran part de la seva poesia escrita fins al moment de la seva mort.

Una vegada reconstruït el catàleg complet de l'obra poètica escrita per Josep Anselm Clavé s'observa clarament que a partir de 1858 hi va haver un increment de les obres escrites en llengua catalana, però no és fins l'any 1860 que aquesta tendència es referma i es consolida. Així, des de les caramelles *La nit de Pasqua*, de març de 1860, fins a *Goigs i planys*, el darrer poema escrit abans de morir, Clavé va escriure un total de quaranta-un poemes dels quals més de la meitat —vint-i-tres— estaven escrits en català, la qual cosa capgirava els seus usos lingüístics habituals fins aquell moment. Tot sembla indicar, i les cròniques periodístiques i els textos memorialístics esmentats així ho corroboren, que l'impacte produït pels cants de caramelles, els poemes per a captés en el carnaval de 1860 i els cants en honor als soldats de l'Àfrica escrits en llengua catalana van ser el desencadenant d'aquell canvi en la tria lingüística. És evident que fins aquell moment Clavé havia fet prevaldre la màxima progressista —ja comentada més amunt— segons la qual calia oferir als treballadors i les classes menys afavorides la possibilitat de familiaritzar-se amb la llengua considerada de cultura, és a dir el castellà, per tal de garantir la possibilitat d'ascendir socialment i culturalment. Però la gran acollida d'aquelles actuacions públiques en els carrers i places de la ciutat de Barcelona van eixamplar encara més el públic potencial de l'obra i el projecte claverià: a més dels aficionats habituals dels Jardins d'Euterpe, tota una gran massa popular treballadora que mai hauria anat als concerts i balls corejats del Passeig de Gràcia van conèixer de primera mà la seva obra i, com era lògic, van aplaudir les obres escrites en la seva llengua d'ús quotidià; és a dir, les caramelles, els himnes i les cançons per a captés escrites en català. Segurament també l'encara incipient clima renaixencista, que començava a reivindicar la llengua catalana com a vehicle de transmissió de la cultura nacional, devia contribuir a la consolidació de l'obra catalana, però la lògica —no oblidem que en gran part empresarial, més que sentimental— de Josep Anselm Clavé sembla corroborar que el vertader canvi es va produir amb la finalitat d'augmentar el públic potencial de la seva obra, el qual semblava tenir una predilecció especial per les peces catalanes. Aquest procés de canvi lingüístic, que des del punt de vista exposat pot ser considerat com a lògic en el que avui anomenaríem consum cultural —a major consum en una llengua, més oferta per a explotar-ne els beneficis— va acabar suposant,

juntament amb l'aparició d'obres d'altres autors en llengua catalana el que Jordi Ginebra, recollint les tesis de Josep Fontana, ha anomenat «*autèntic renaixement de la cultura catalana, i el que posteriorment possibilità l'aparició d'una literatura nacional*». ⁷⁷⁴

El 1860, a banda de les celebracions de carnestoltes, l'esclat del fervor nacional a causa de la victòria a l'Àfrica, la celebració del primer festival euterpense i l'actuació davant dels reis d'Espanya, va suposar un nou punt d'inflexió, no només pel gir temàtic de la majoria d'obres que Clavé va escriure des d'aquell moment —en què va deixar d'escriure idil·lis— sinó també perquè la llengua catalana va tenir una presència molt més significativa. No s'han conservat documents en els quals Clavé reflexioni sobre la tria lingüística però es podria arribar a acceptar que més que una voluntat de revifar una llengua literària o de reconstruir el panorama cultural català, el fundador de les societats corals pretengués, com indica Josep Maria Fradera fent referència als homes de la Renaixença, «*resistir en el pla cultural els efectes disgregadors de la transformació per la qual passava el país*». ⁷⁷⁵ És a dir, que paral·lelament a les necessitats de la burgesia catalana, per a qui era important garantir —interessadament— les particularitats socials, econòmiques, polítiques, productives, etc., Clavé va adonar-se que l'èxit més popular, nombrós i, en definitiva, aglutinador, es produïa a l'entorn de la seva obra catalana. No obstant això, la seva obra castellana no va, ni molt menys, desaparèixer des d'aquell moment, però si es pot observar que va passar a tenir una funció molt determinada en el conjunt de l'obra claveriana i que, com també la catalana, va patir el que podríem anomenar una especialització temàtica que va conduir a la veritable convivència del que s'ha anomenat dues literatures paral·leles.

Atesa aquesta particularitat que s'acaba de comentar sobre la tria lingüística, serà lògic procedir de manera separada, en funció de la llengua, en fer l'anàlisi i comentari de l'obra dels darrers catorze anys de vida de Clavé.

Cal tenir en compte, a més, que des de final de 1858 s'estaven publicant en forma de quadern les *Flores de estío*, el recull de poesies que Clavé seleccionava per a difondre com a obra poètica, fins a cert punt independent de la música que l'acompanyava en les actuacions públiques. En un altre lloc d'aquest treball ja es fa esment de l'aparició periòdica d'aquests quaderns i de la publicitat que se'n va fer per

⁷⁷⁴ Jordi Ginebra, *La Renaixença des del punt de vista de la història social de la llengua*, dins AAVV, *Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2003, p. 529.

⁷⁷⁵ Josep Maria Fradera, *Cultura nacional en una societat dividida*, Curial, Barcelona, 1992.

mitjà, especialment, de les pàgines de l'«Eco de Euterpe»,⁷⁷⁶ però aquí interessa especialment el fet que en gairebé tots els quaderns, excepte en el número 3 de principi de 1859, hi apareixia com a mínim un poema en català. La tendència, doncs, a escriure en llengua catalana des de 1858 i molt més des de 1860, no es pot desvincular de l'aparició dels quaderns que conformarien el volum de les *Flores de estío*. Així, des de final de 1858 fins al maig de 1860 Clavé va anar utilitzant per a la publicació d'aquells quaderns els poemes en castellà que li semblaven més reeixits, sense un criteri evident en la tria, als quals sempre afegia un dels pocs poemes catalans escrits des de 1854. El maig de 1860, però, el ritme de publicació de quaderns va comportar que s'esgotessin les existències de poemes catalans i, en part també gràcies a això, Clavé es va veure forçat a mantenir un ritme d'escriptura constant, paral·lel al de la publicació de les *Flores de estío*.

Des del quadern VIII publicat el mes de maig de 1860, en què es va incloure *Los néts dels almogàvers*, escrit el mes anterior, el ritme d'escriptura d'obres catalanes i l'aparició dels nous quaderns van anar estretament relacionats: el juny de 1860 va escriure *Lo somni d'una verge* i a final de juliol es publicava dins el quadern IX; el setembre de 1860 escrivia *La toia de la núvia*, i el quadern X de final del mateix mes la incloïa en les seves pàgines; el juny de 1861 escrivia l'albada *De bon matí* i el mes següent es recollia en el quadern XI; i així successivament. Tanta relació va mantenir la publicació dels quaderns amb l'escriptura de les obres en llengua catalana que en l'espai temporal que hi va haver entre el número XII —d'octubre de 1861— i el XIII —d'agost de 1863— tan sols s'ha conservat, en català, *La brema*, que es va ser inclosa en l'esmentat número XII. Tot plegat, doncs, sembla tornar a confirmar que cap element dels que es posaven en joc en el projecte claverià, ni tan sols la llengua en què escrivia, estaven abandonats a l'atzar.

2.6.2.5. El primer festival musical als Jardins d'Euterpe

L'evolució de la situació personal de Josep Anselm Clavé, les seves relacions, el creixement exponencial de les societats corals, els esdeveniments concrets que afectaven o que influïen en els cors i en el seu projecte formatiu, musical, editorial, etc., tot plegat, influïa de manera clara i directa en la producció poètica d'aquells anys

⁷⁷⁶ Vegeu els apartats 1.1.8. i 10.3.2.

inicials de la dècada dels seixanta. I és per això que, per estudiar i comprendre l'obra poètica en la seva complexitat, resulta molt aclaridor resseguir els esdeveniments personals i col·lectius que se succeïen a l'entorn de Clavé i dels cors. Així, quan el setembre de 1860 s'estava a punt de constituir la cinquantesima societat coral de Catalunya, Clavé va decidir celebrar-ho amb un festival —encara no anomenat «Gran Festival», amb majúscula— en el qual van participar 200 coristes, 100 músics per a l'orquestra i 50 per a la banda. Els diversos estudis que s'han dut a terme sobre les societats corals i sobre la vida de Clavé han donat informació desigual sobre la importància real del festival de 1860 i sobre la seva finalitat,⁷⁷⁷ però la informació continguda en l'estudi de Jaume Carbonell⁷⁷⁸ i la confrontació amb les publicacions que en van donar notícia, com l'«Eco de Euterpe» i el «Diario de Barcelona», han permès donar al concert la seva importància real i relacionar-lo amb l'obra poètica produïda des d'aquell moment.

En els capítols d'aquest treball dedicats a l'estudi del setmanari «El Metrónomo» ja s'esmenta la necessitat que experimentava Clavé, des de les darreries de la dècada dels cinquanta, de controlar l'ideari, el funcionament i el cobrament dels drets d'autor per part de les moltes societats corals que s'anaven estenent pel territori no només català sinó també espanyol. De fet, «El Metrónomo» havia de fomentar el lideratge clar de Josep Anselm Clavé, el sentiment d'unitat de les diferents societats corals i la unitat en el funcionament, l'organització i l'ideari de totes elles. Aquesta idea organitzativa, que tingué en el setmanari la seva visibilització impresa, va vertebrar-se prèviament, a principi dels seixanta, gràcies a l'Associació Euterpense, la qual havia de garantir que se seguissin els canvis estratègics introduïts per Clavé des del canvi de nom de La Fraternidad pel d'Euterpe, i que havien tranquil·litzat les classes benestants de manera més que evident. En l'Associación Euterpense van començar a agrupar-se, en un principi, els cors més propers a l'Euterpe de Barcelona i les adhesions es van anar estenent per tot el territori. Les primeres societats corals que van formar-ne part, a més de la que li donava nom van ser La Unión de Sabadell, El Porvenir de Sants, el cor del Llobregat d'Hospitalet i El Laurel d'Hostafrancs, just els mateixos cors que van

⁷⁷⁷ Josep Maria Poblet, a *José Anselm Clavé i la seva època (1824-1874)* (p. 159) no només no esmenta aquest festival de 1860 sinó que considera com a primer el celebrat a l'octubre de 1861; Tomàs Caballé i Clos, a *José Anselmo Clavé y su tiempo* (pp. 154-155), situa el festival el dia 18 de setembre sense esmentar que la programació inicial era per al dia 17 i que es va haver d'ajornar per causa de la pluja. Apelles Mestres (*Op. Cit.*, p. 23), en canvi, ja s'hi havia referit com «una de les més glorioses pàgines» de la trajectòria de Clavé, idea que va recollir Donènc Guansé, també correctament, a *José Anselm Clavé. Apòstol, agitador i artista* (p. 74).

⁷⁷⁸ *Op. Cit.*, pp. 601-604.

participar el 18 de setembre de 1860 en el festival celebrat als Jardins d'Euterpe. Sembla, doncs, que el creixement fins a la cinquantena de societats corals i la necessitat d'agrupar-se en el que acabaria essent la Asociación Euterpense estava directament relacionat amb aquell gran concert que, a banda de ser un esdeveniment artístic, no deixava de ser una manifestació pública, i fins i tot un punt de partida, potser —perquè no es coneix la data exacta de constitució— d'aquella associació de cors claverians.

La capçalera de l'«Eco de Euterpe» del dia 17 de setembre de 1860, dia en què s'havia de fer el festival que es va haver de posposar fins al 18 a causa de la pluja, Clavé es va dirigir als seus seguidors per recordar-los quina havia estat la seva motivació inicial per organitzar els cors, també per donar-los les gràcies pel seu suport i per anunciar-los que el creixement fins a la cinquantena de societats corals l'estimulava a organitzar anualment grans concerts com aquell. Enlloc esmentava la necessitat d'escenificar la unitat entre els diferents cors, que és el que realment perseguia Clavé, però de les seves paraules es pot desprendre aquesta idea i d'altres especialment interessants per a la comprensió del procés i del ritme d'escriptura de la seva obra poètica:

En vísperas, pues, de terminar la organización de más de 50 sociedades corales constituidas en Cataluña, para las cuales escribo de continuo, e interín arbitro los recursos suficientes para llevar a cabo en Barcelona, siquiera una vez al año, uno de esos *conciertos monstruos*, tan comunes en otros países, desempeñados por algunos centenares de coristas, creo de mi deber patentizar de nuevo mi profundo reconocimiento a mis constantes favorecedores, ofreciéndoles en el concierto de hoy una pequeña muestra de aquellas grandiosas fiestas musicales que anhelo y confío introducir en breve en nuestra siempre amada patria.⁷⁷⁹

Una vegada més, l'obra poètica i musical era concebuda com un material necessari que calia oferir als cors per permetre la seva subsistència i renovació i, consegüentment, la seva perdurabilitat. No és estrany, doncs, que des d'aquell moment però també abans, les obres de Clavé estiguessin estretament vinculades, com s'ha intentat de justificar, amb els esdeveniments personals, organitzatius i socials que l'afectaven directament. Sense anar més lluny, en aquell mateix festival de 1860 es va interpretar —per part dels 200 coristes, l'orquestra i la banda— a més d'*Honra a los bravos*, *Invocación a Euterpe* i *Los néts dels almogàvers*, els darrers textos de contingut pastoral que va escriure Clavé: *Lo somni d'una verge* i *La toia de la núvia*, aquesta

⁷⁷⁹ Josep Anselm Clavé, *Al público*, EdE II, 82 (17/09/1860), p. 150.

darrera escrita, segurament, de manera expressa per a ser estrenada en aquell festival musical, tot i estar dedicada a un amic en el dia del seu casament.

No cal reiterar el que ja s'ha dit en parlar dels idil·lis musicals i poètics de Clavé, però l'escriptura d'aquestes dues darreres obres esmentades va suposar la culminació en l'exploració de la tradició pastoral i l'inici del tractament de temes nous. Per ser els darrers no obliden cap dels components fonamentals i tòpics de la tradició idíl·lica seguida per Clavé. A *Lo somni d'una verge*, com ja s'ha comentat més amunt, es descriu un escenari bucòlic en el qual una pastora, com a personatge central, acompanya el seu ramat. En quedar adormida, el cor demana als ocells, al vent i als xais que pasturen que no destorbin el son en què ha caigut, i fins i tot es demana, ell mateix, que:

No la desperten
nos cants d'amor.
La calma impere
del bosc en torn.
No la desperten
nos cants d'amor.
No s'interrompa
llur somni dolç.⁷⁸⁰

La toia de la mívnia, a banda de ser la descripció poetitzada de la «*toia olorosa que simbolise / de l'esposada los dots sens fi*», és l'excusa per a incloure enmig de les estrofes inicial i final una cançó amb ressons tradicionals i populars que descriu, també, l'escena en què un cavaller expressa el seu amor a una jove que troba pentinant-se en una font. Com ja s'ha comentat en un altre lloc, la negativa de la noia posa de manifest les aspiracions a les quals vol —i, segurament, socialment pot— assolir una persona de classe treballadora, per la qual cosa «*jo pens tantost / prendre companya: / pens ser muller / d'un fill dispost / de la muntanya*».⁷⁸¹

2.6.2.6. Poesia i música davant dels reis a Montserrat

Paradoxalment, aquells anys en què la producció poètica experimentava un gir cap a la llengua i, com es veurà tot seguit, cap al tractament d'uns temes molt més propers a la població catalana, va coincidir també amb el moment de màxima expansió

⁷⁸⁰ OPCJAC CXCII, vv. 33-40.

⁷⁸¹ OPCJAC CXCIV, vv. 169-173.

de l'obra i de la popularitat dels cors fora de Catalunya. Un primer pas cap a l'acceptació dels cors d'obrers catalans fora de Catalunya va ser l'actuació que aquests van fer, el 30 de setembre de 1860 a Montserrat, davant dels reis d'Espanya, convidats per la Diputació de Barcelona. En aquella primera ocasió, que no seria la darrera, en què els cors actuaven davant d'Isabel II es van interpretar quatre peces de Clavé, totes elles catalanes: *A Montserrat*, *Cap al tard*, *Los néts dels almogàvers* i la recentment estrenada *Lo somni d'una verge*. Així ho certifiquen les notícies publicades al «Diario de Barcelona» els dies 1 i 2 d'octubre de d'aquell any,⁷⁸² on s'explica que els cors «cantaban algunas de las inspiraciones del señor Clavé, colocados en una pendiente inmediata al camino que conduce a Collbató, produciendo un armonioso efecto oídos desde el monasterio. El eco reproducía todas las palabras de sus bellos cantos con una exactitud admirable».⁷⁸³

De les quatre obres triades, és evident que *A Montserrat* era quasi inevitable que s'interpretés en aquell marc, tot i que hagués estat escrita el 1856, i *Los néts dels almogàvers* també pels esdeveniments militars de l'Àfrica, encara recents. *Cap al tard* i *Lo somni d'una verge* eren mostres dels idil·lis pastorals de Clavé, encara ben presents fins a 1861, ideals per a un paisatge bucòlic, com devia ser l'entorn natural de Montserrat per als reis i per als mateixos obrers barcelonins. Els estudis sobre la vida de Clavé han donat molta importància a aquella anada a Montserrat perquè s'hi ha situat la seva coneixença amb Pep Ventura,⁷⁸⁴ una amistat que podria haver permès que Clavé introduís en les seves composicions catalanes ressons d'aquella dansa que acabaria esdevenint símbol de la catalanitat a principi del segle XX.⁷⁸⁵ El fet més important d'aquella trobada, al marge del que pogués suposar personalment el contacte amb Pep Ventura, és que dos manifestacions que fins llavors es podien associar al republicanisme i a l'obrerisme més progressista van acabar causant admiració als reis d'Espanya fins al

⁷⁸² «Diario de Barcelona» (01/10/1860), pp. 9093-9094:

[...] los coros de Clavé han cantado entre otras piezas las tituladas *Cap al tard*, *Lo somni d'una verge* y *Los néts dels almogàvers*. Esta mañana cuando SS.MM. subían al monasterio han cantado *A Montserrat*.

⁷⁸³ «Diario de Barcelona» (02/10/1860), p. 9127.

⁷⁸⁴ *Ibid.*:

En el ante-patio del monasterio se había improvisado un pequeño baile. Los augustos viajeros vieron bailar las «sardanas», con acompañamiento de su música de «tenoras» y demás instrumentos análogos, a algunas parejas de jóvenes ampurdaneses, y el «ball pla», o «ball rodó» con castañuelas a varias parejas de jóvenes de Sabadell.

⁷⁸⁵ Jaume Carbonell i Guberna ha apuntat la possibilitat que Josep Anselm Clavé conegués la dansa empordanesa abans de trobar-se amb Pep Ventura a Montserrat el 1860, i que ja utilitzés l'«aire de la sardana» en algunes composicions anteriors a aquell any. Vegeu Jaume Carbonell i Guberna, *Op. Cit.*, p. 244.

punt,⁷⁸⁶ com assenyalava el mateix cronista del «Diario de Barcelona», de provocar la trobada personal entre els monarques i el director de la societat coral:

SS.MM. se quedaron anoche altamente sorprendidos al oír los expresados coros en uno de los senderos que conducen a la cueva y al pie de uno de los grandes derrumbaderos que contribuían a aumentar el poetico efecto de los mismos. Así S.M. la Reina como su augusto esposo, demostraron de una manera sumamente expresiva cuanto habían admirado el mérito de aquellas inspiradas composiciones, y prodigaron al autor los más sinceros elogios, entablando con él una muy larga conversación. S.M. el rey mostró vivos deseos de poseer su música.⁷⁸⁷

Els temors per part de les institucions polítiques conservadores, militars i monàrquiques sembla que van començar a esvaïr-se en el moment que el contacte directe va fer adonar-los que les societats corals, al marge del que pogués pensar el seu director, no constituïen un col·lectiu perillós o combatiu amb el sistema establert. Tant vas ser així que un dels prohoms assistents a aquella visita reial i organitzador d'algun dels actes, Manuel Duran i Bas, va acabar fent de mitjancer entre els monarques i Josep Anselm Clavé. El desig de Francesc d'Assís de Borbó, rei consort, de posseir la música dels cors que ja s'esmentava en la crònica és comprovable en una carta del dos d'octubre conservada en el Fons Clavé de l'Arxiu Nacional de Catalunya en què el mateix Duran i Bas es dirigeix al seu «*amigo Clavé*» per dir-li que:

el Rey ha resuelto imprimir la música de los coros de V. Me parece que debiera V. darle las gracias, si acepta V., como creo natural, este obsequio al artista; y para el caso de que lo considere así, pudiera V. pasar a mi casa a las 11½ de la mañana de mañana, miércoles, para ir juntos a ver a S. M.

Debo verle también a V. para la función marítima de pasado mañana, jueves.⁷⁸⁸

Els diaris de l'època van deixar constància de la festa marítima a la qual es refereix Duran i Bas, que es va celebrar en el port de Barcelona el dia 4 d'octubre i en la qual també van actuar els cors de Clavé. En canvi no s'ha conservat cap altra carta ni document en què es pugui resseguir si Clavé va acabar veient-se no pas amb la reina sinó amb el rei, com és comprensible tenint en compte la sensibilitat manifesta d'aquest, ni si es va acabar produint la impressió desitjada pel monarca.

⁷⁸⁶ Cal recordar que, tal com ha estudiat Anna Costal, en un origen la sardana era considerada un ball eminentment republicà. Vegeu Anna Costal i Fornells, *Les sardanes proscrites de Pep Ventura. Moda italiana, crítica a l'Antic Règim i propaganda revolucionària*, dins «Revista Musical Catalana», juliol-agost, 2008, pp.34-37, i

⁷⁸⁷ «Diario de Barcelona» (02/10/1860), p. 9127.

⁷⁸⁸ Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-180, p. 1.

2.6.2.7. Les americanes, el «género andaluz» i les sarsueles

Quan s'analitza el conjunt d'una obra creativa, com és el cas d'aquest treball, si bé es poden perdre alguns matisos i alguns detalls de la concreció dels poemes, es té la possibilitat d'observar els processos de canvi i les trajectòries, en un sentit més global, que moltes vegades la crítica coetània o els estudis parcials no permeten. En el cas de l'obra poètica castellana de l'època de maduresa de Josep Anselm Clavé sorprèn, d'entrada, la poca atenció rebuda per part de la crítica i dels estudis literaris i musicals al llarg de tot el segle XX. Molt probablement el pes i la importància de l'obra en llengua catalana escrita durant aquells anys va provocar que el record i el reconeixement dels poemes castellans es diluïssin ràpidament després de 1874. No obstant això, tot i que el canvi —estilístic, musical i, especialment, temàtic— respecte d'èpoques anteriors no va ser tan important com en el cas de l'obra catalana, des de 1860 també es pot observar un gir evident en part dels poemes castellans escrits per Clavé fins a la seva mort.

Un dels aspectes que s'evidencien a simple vista en revisar el catàleg cronològic de poemes és l'aparició de les anomenades «americanes» a partir del mes de maig de 1860. No es pot afirmar que l'ús d'aquest nou gènere tingui una motivació única, i cal buscar explicacions complementàries que en justifiquin la seva escriptura just en aquell moment. De fet, la tradició d'estudis claverians mai s'ha referit de manera explícita i clara a aquest gènere, la qual cosa sembla paradoxal si es té en compte que els esforços esmerçats per intentar vincular Clavé amb la popularització de la sardana i amb Pep Ventura han estat molt superiors —tot i haver de fonamentar-se en dades menys evidents— als que es podrien haver fet per recuperar i donar valor a la tradició de les «americanes» o havaneres en la qual sembla que Clavé va tenir un paper, si no determinant, sí destacat.

D'entrada es podria pensar que un hipotètic contacte per part de Clavé amb algun o alguns dels *americanos* catalans que retornaven després de fer, o no, fortuna a l'altra banda de l'Atlàntic podria haver motivat l'escriptura, des de mitjan 1860 i fins a 1867, de les americanes *Tula*, *La guanàbana*, *La mascarita*, *El chinito* o *¡Ay, qué risa!*, però tal com ha estudiat Xavier Febrés a *Primera aproximación a la habanera en Cataluña*,⁷⁸⁹ a la Barcelona del moment el pes del contacte amb els emigrants retornats,

⁷⁸⁹ Xavier Febrés, *Primera aproximación a la habanera en Cataluña*, dins «Boletín americanista». Núm. 42-43, Año XXXIII, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1993.

si n'hi va haver, va ser mínim en comparació amb altres vies d'influència. També es podria vincular l'aparició d'aquest gènere en el repertori claverià com una deferència a les societats corals nascudes en terres americanes, de les quals ja es donava notícia a les pàgines de l'«Eco de Euterpe», el maig de 1861:

La afición a la música coral aumenta considerablemente en las Américas españolas. El presidente de la república de Montevideo acaba de tomar bajo su protección a la sociedad coral que se organizó en aquella capital hace cortos años, costeando de su bolsillo particular varios de los más populares bailes coreados de Clavé para regalarlos a los apreciables jóvenes, en su mayoría catalanes, que componen aquella aplaudida sociedad. En Buenos-Aires, protegido también por las autoridades, continua adquiriendo cada día mayor popularidad el coro catalán que dirige D. Salvador Lacau, joven aficionado que perteneció al coro de Clavé que funciona en estos jardines. Últimamente en la Habana se ha establecido una academia filarmónica, bajo el título del Orfeón, dirigida por D. Felipe Grau, habiendo cantado ya con lisonjero éxito en el gran teatro de Tacon, un coro compuesto de los discípulos de dicho profesor, pertenecientes a la citada academia.⁷⁹⁰

Tot sembla indicar que el pas previ per arribar a l'escriptura, la difusió i la interpretació d'havaneres per part de les societats corals fundades per Clavé va ser un altre gènere al qual la seva trajectòria musical i literària tampoc li era aliena: la sarsuela. Diu Febrés que «*en varios puntos del litoral de la Península Ibérica arraigó la habanera a través de dos modalidades principales: el movimiento coral o el canto de taberna. El denominador común de ambos terrenos hispánicos de adopción fue su carácter popular. El vector compartido que condujo la habanera hasta ellos fue la zarzuela*». ⁷⁹¹ Segons aquest raonament, doncs, sembla lògic que Clavé acabés escrivint americanes corejades ja que la seva obra anterior, en diferents moments, havia estat vinculada tant al cant de taberna com al cant coral, les dues formes artístiques que conjuminaven poesia i música en l'entorn més popular de la societat.

No cal tornar a recordar aquí el que ja deia Apel·les Mestres, el tàndem de biògrafs Vidal-Roca o Tomàs Caballé i Clos sobre la interpretació de Clavé, en els seus anys de joventut, de peces de gran èxit i popularitat en les tabernes barcelonines, com *Las ventas de Cárdenas* de Tomás Rodríguez Rubí, *La flor de la canela* de José Sanz Pérez o *Las ligas de mi morena* de Luís Maraver.⁷⁹² La particularitat d'aquestes i altres

⁷⁹⁰ *Crónica musical. Sociedades corales en América*, EdE III 92 (05/05/1861), pp. 7-8.

⁷⁹¹ *Íd.*, p. 360-361.

⁷⁹² En la majoria d'estudis referits a Clavé i també en els que fan referència a la literatura popular de tema andalús, s'esmenten aquestes obres conjuntament. Això és degut a que van existir diverses edicions, al llarg de tota la segona meitat del segle XIX, en què es van publicar conjuntament —en forma de plec

obres que segurament interpretava Clavé és que totes elles devien posar-se de moda a causa de l'èxit de l'anomenat «gènere andaluz» a partir de 1840,⁷⁹³ ja que tant els seus autors, com els continguts, com els trets dialectals que es posen de manifest en els seus versos provenen del context andalús i d'aquest «gènere» esmentat. La gràcia particular que tenia Clavé en imitar l'accent andalús, segons indiquen els biògrafs, i la popularització d'aquest tipus de cançons devien contribuir a la imitació que en va fer en algunes de les seves obres, especialment durant la dècada dels anys cinquanta, de les quals ja s'ha parlat en un altre lloc d'aquest treball. Aquestes obres, juntament amb les sarsueles escrites per Clavé i les americanes publicades en els anys seixanta podrien ser motiu d'un estudi molt més extens en un treball que es plantegés uns objectius orientats específicament a l'estudi d'aquest gènere poètico-musical.

Des de *La perla é Sanlúcar*, escrita el setembre de 1850, fins a *Los contrabandistas*, d'octubre de 1855, Clavé va escriure un total de set peces de tema andalús⁷⁹⁴ en les quals s'observa una evident millora qualitativa, des dels inicials octosíl·labs de *Paco Mandria y Sacabuches*:

Entre el tilín de los vasos
y del gran mosto el perfume,
sin que un pesar nos abrume,
vamo a *platicá* los dos,
remojando *ca* palabra
con un sorbo del añejo
[...]⁷⁹⁵

fins a la complexitat lèxica de *Los contrabandistas*, en la qual es van afegir unes notes a peu de poema en què s'aclaria el significat, més enllà del lèxic andalús, dels termes en caló que es recollien en els versos precedents. De fet, les característiques fonamentals d'aquest «gènere andalús», entre d'altres, són la incorporació dels ritmes ballables i l'ús

solt— alguns d'aquests títols. Per exemple: *Las ligas de mi morena. Graciosa canción que tantos aplausos ha merecido de los aficionados. Acompañada de otra muy graciosa titulada: La Flor de la Canela. Canción dedicada a una morena sandunguera*, Imp.de José Tauló, Barcelona, 1860.

⁷⁹³ Vegeu Serge Salaün, *España empieza en Despeñaperros. Lo andaluz en la escena nacional*, dins de Yvan Lissorgues y Gonzalo Sobejano (coord.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX: idealismo, positivismo, espiritualismo*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1998, pp. 211-218.

⁷⁹⁴ *La perla é Sanlúcar, Paco Mandria, Una zambra en Alfarache, Toó jué groma, ¡Juy, qué jaleo!* i *Los contrabandistas*.

⁷⁹⁵ OPCJAC LXV, vv. 1-6.

de l'anomenada «*jerga andaluza*», tal com explica Leonardo Romero Tobar.⁷⁹⁶ Per tant, doncs, és molt probable que l'encaix entre aquesta tipologia de textos poètics i l'obra de Clavé s'iniciés amb la voluntat, que ja s'ha comentat en el seu moment, d'incorporar el ball com a complement a les actuacions corals en els anys cinquanta. Si en el gènere andalús «*las coplas y los bailes eran componentes inexcusables*»,⁷⁹⁷ aquest oferia la possibilitat d'ampliar el ventall de danses, més enllà dels xotis, les contradanses, els valsos, etc., que mai van deixar d'interpretar-se en els Jardins d'Euterpe.

La tradició d'estudis hispànics sobre la sarsuela no ha dubtat a vincular aquest gènere musical, poètic i dramàtic a l'èxit del gènere andalús, ja que són moltes les sarsueles que incorporen personatges, escenaris, trets dialectals, etc., d'origen andalús en el seu si. Diu Serge Salaün⁷⁹⁸ que des de 1840 «*cunde la moda de las “comedias andaluzas” o “del género andaluz”, y en el teatro lírico arrasa la “zarzuela andaluza”, vinculada a la expansión del costumbrismo escénico*», i la seva influència, per tot el que tenia de popular, va acabar essent adoptat per Clavé com un vehicle més de distracció i de divertiment que anava en la mateixa direcció que les composicions de carnaval i que complementaven les obres corals de caire pastoral o idíl·lic. De nou, doncs, aflora en el conjunt de l'obra de Clavé la voluntat d'incidir en la població amb produccions de tipus divers, sempre destinades de manera especial a la població treballadora, y que a banda de seguir els interessos i les modes poètiques i musicals del moment deixaven marge a la formació moral dels espectadors i també al guany econòmic de la seva empresa. A més, cal tenir en compte que al segle XIX la sarsuela era concebuda com una forma renovadora dels estils i dels gustos musicals espanyols; així ho expressava Eduardo Vélaz de Medrano a *Álbum de la zarzuela*:

[...] debe considerarse la zarzuela como verdadera conquista promotora de la regeneración del arte músico español. Un género de espectáculo que entretiene, deleita, promueve el estudio de la música, y abre un ancho campo al ingenio de los poetas, fomenta nuevos intereses teatrales, y produce bienes de mayor cuantía para los que se dedican a escribir, componer y representar zarzuelas, ha de tener eco en todas las clases de la sociedad como ha sucedido hasta ahora con este género de espectáculo.⁷⁹⁹

⁷⁹⁶ Vegeu Leonardo Romero Tobar, *Teatralidad y andalucismo en el Madrid de mediados del siglo XIX: el “género andaluz”*, dins de Joaquín Álvarez Barrientos i Alberto Romero Ferrer (eds.), *Costumbrismo andaluz*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1998, pp. 149-168.

⁷⁹⁷ *Íd.*, p. 161.

⁷⁹⁸ *Op. Cit.*, p. 212.

⁷⁹⁹ Eduardo Vélaz de Medrano, *Album de la zarzuela, dirigido por Don Eduardo Vélaz de Medrano. Con la colaboración de poetas y compositores distinguidos*. Imprenta de D. Antonio Aoiz, Madrid, 1857, p. 84.

Si es té en compte tot el que diu Vélaz de Medrano i es coneix la vinculació de Clavé amb la tradició lírica espanyola, és comprensible que aquest escrigués sarsueles, des de l'any 1852, tant castellanès com bilingües: *Paco Mandria* i *Tóo jué groma* (1852), *Junto a su puerta* (1853), *Una zambra en Alfarache* (1855), *L'aplec del Remei* (1858). De la majoria d'aquestes obres no se n'ha conservat completa ni la música ni el text,⁸⁰⁰ i en l'edició de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé només es recullen aquells fragments que el mateix Clavé o la tradició posterior han interpretat de manera solta i aïllada de la resta de l'obra, els quals segurament corresponien a cançons i balls exitosos, inclosos enmig dels recitatius de les sarsueles. En definitiva, el gènere de la sarsuela va acabar de completar el conjunt de l'obra poètico-musical de Clavé: a les obres corals per a veus masculines, als balls corejats i als poemes de caire bucòlic o idíl·lic, s'hi sumaven les obres vinculades a l'escenificació carnavalesca i a la dramaturgia pròpia de la sarsuela. És a dir, s'acabaven d'agermanar les muses Euterpe, Terpsícore i Talia,⁸⁰¹ representants mitològiques de la música, el ball, la poesia pastoral i la comèdia.

L'augment del «género andaluz», la seva acollida i el seu èxit en la Barcelona de mitjan segle XIX va produir-se, com ja s'ha dit, de manera associada a la moda de la sarsuela,⁸⁰² però també s'ha de tenir en compte el gust per tot el que era exòtic, en una societat en ple procés d'industrialització i que començava a obrir-se a l'exterior. I el tema andalús —com també l'aragonès— no era altra cosa que la manifestació de l'exotisme casolà o el «*indigenismo doméstico*» nascut del teatre nacional i adoptat «*hasta el empacho por los autores y compositores, cualquiera que sea su origen regional*».⁸⁰³ No és estrany, doncs, que Clavé també se sumés a la moda de l'andalusisme durant els anys cinquanta, i que aquesta moda es reconvertis durant els

⁸⁰⁰ En el cas de *Junto a su puerta* es conserva el manuscrit del text poètic a l'Arxiu Nacional de Catalunya Fons Josep Anselm Clavé, ANC1-700-T-361.

⁸⁰¹ En diferents obres de Clavé es fa referència explícita a aquestes muses: *Invocación a Euterpe*, *La flor de mayo*, *El despido*, *¡Gloria a España!*, *El templo de Terpsícore* i *Los bailes públicos de máscaras*.

⁸⁰² Vegeu Francesc Cortès i Mir, *Història de l'havanera*, a:

<http://www.grupvallparadis.com/LHavanera.html> (consultat el juliol de 2011):

Entre 1850 i 1880 aparegueren nombroses havaneres i tangos per a piano, alhora que un nombre considerable de cançons amb acompanyament de piano o de guitarra. L'èxit de les peces que Iradier portà del seu viatge a Cuba el 1857 es reflectiren en el món de la sarsuela: ja es sentia el ritme d'havanera en obres de Barbieri (*El relámpago* el 1857 o *Entre mi mujer y el negro* de 1859), d'Oudrid (que introdueix un tango el 1859 a *El último mono*), o del català Joan Soriols en l'emblemàtica *L'Esquella de la Torratxa* l'any 1864 anomenant-la «Americana», i també a la *Marina* d'Arrieta o *La verbena de la Paloma* de Bretón, ja a les darreries de segle. A les mans dels compositors espanyols, el ritme antillà experimentà una nova hibridació, en adaptar-se girs harmònics d'escala andalusa i tetracords frigits, o bé ritmes percudits a les havaneres per a guitarra, en imitació de l'estil flamenc.

⁸⁰³ Vegeu Serge Salaün, *Op. Cit.*, p. 215.

anys seixantes en un gust especial per un exotisme ja no tant domèstic i segurament més atractiu com era l'americanista. És justament en aquest sentit que cal buscar en la sarsuela l'origen de l'interès pel tema americà en les obres de Clavé: de la mateixa manera que en un primer moment els personatges, la parla, els escenaris andalusos s'havien posat de moda —reforçats per la incorporació del «género andaluz» en les sarsueles— i havien estat assumits com a protagonistes d'algunes obres de Clavé, arribats els anys seixanta va desaparèixer aquesta influència per donar pas a una predilecció per un exotisme més internacional. El folklorista Eduardo M. Torner ja va reclamar a principi del segle XX l'estudi de la relació entre ritmes com el de la guajira i el flamenc, atès que per a ell era més que probable la vinculació entre gèneres americans, andalusos i també africans:

Un estudio del cancionero cubano en relación con el andaluz y de ambos en presencia de los de determinadas regiones africanas, sería del mayor provecho para aclarar cuestiones de procedencia de muchos de los ritmos del folklore musical cubano y del andaluz.⁸⁰⁴

Per tant, sembla demostrat que l'escriptura d'americanes per part de Clavé estava motivada per qüestions d'estricta tradició i moda literària⁸⁰⁵ i no pas per un hipotètic contacte o amistat del director de la Societat Coral Euterpe amb algun *americano* retornat.

No és aquest el lloc per parlar de les particularitats musicals de les havaneres i de la seva vinculació amb el tango, la contradansa, la milonga o la conga, com tampoc per referir-se a la forma de ball que se'n va derivar en la societat catalana, però sí que és il·lustrador, per a comprendre la importància de les havaneres en l'obra de Clavé, fixar-se en el seu contingut literari. *Tula*, *La guanábana*, *La guajira*, *La mascarita*, *El chinito* y *¡Ay, qué risa!*, escrites entre 1860 i 1867 presenten unes particularitats formals i temàtiques comunes que, juntament amb les obres amb elements andalusos, permeten comprendre l'origen —tot i que pugui semblar paradoxal— de les obres catalanes escrites en els darrers quinze anys de vida de Clavé. Excepte la darrera d'aquestes americanes, que és de contingut jocós i de poca qualitat, totes les altres van ser publicades dins dels quaderns de les *Flores de estío*, la qual cosa fa pensar que no eren considerades obres menors pel mateix autor. En totes elles es reproduïx un mateix patró temàtic i escènic en el qual una noia és festejada per un amant que li manifesta el

⁸⁰⁴ Eduardo M. Torner, *Temas folklóricos. Música y poesía*. Madrid. Faustino Fuentes, 1935, p. 139.

⁸⁰⁵ Potser també per la fundació, el 1860, de la primera societat coral claveriana a Cuba.

seu enamorament. Res d'això seria nou respecte dels idil·lis i les pastorel·les escrites pel mateix Clavé si no fos perquè totes aquestes noies són indígenes de països americans, especialment Cuba, i les escenes es desenvolupen en entorns naturals, també idíl·lics, però marcadament tropicals. Així, Tula és «*Tula la hechicera, / joya del Perú*»,⁸⁰⁶ la protagonista de *La guanàbana* és una «*joya de la Habana, / seductora huri*»,⁸⁰⁷ mentre que la de *El chinito* és «*Panchita mía / huri del trópico*».⁸⁰⁸ I les accions es desenvolupen en uns escenaris tan bucòlics com exòtics, en els quals la vegetació i la fauna tropicals acompanyen les requestes amoroses: termes com l'ocell anomenat «*sinsonte*», el «*verde guayabal*», etc., que apareixen a *Tula* i *La guanàbana* acaben donant pas a *La guajira* i *El chinito* un reguitzell de termes que, com en el cas de poemes amb termes caló, són explicats al final en una «*Explicación de las palabras americanas*», on s'aclareixen termes com *guángara*, *bejucal*, *güiro*, *conuco*, *chiriguito*, *chayote*, etc. En la majoria de casos, aquest reguitzell de termes majoritàriament d'origen cubà, no aporten altra cosa que una condensació lèxica als poemes, que no superen en la majoria de casos els quaranta-cinc versos, que devien semblar estranyíssims als assistents als balls dels Jardins d'Euterpe, i que tan sols tenen la virtut poètica de ser combinats de manera magistral amb la finalitat d'esdevenir al·literacions que encara afegien més vistositat als termes esmentats:

China, del chiquichuite
 chatasca dame.
 Dame gandinga y chiche,
 chayote y ñame.
 Pancha, mi chifle empina,
 Kentucky toma;
 toma, changuera, chola,
 rapé de aroma.⁸⁰⁹

En definitiva, una bona part de l'obra castellana de Josep Anselm Clavé va confluïr a principi dels anys seixanta en el que podríem considerar un costumisme incipient: per una banda, la sarsuela va aportar el costumisme escènic tan propi de les representacions teatrals associades al gènere i, per l'altra banda el «género andaluz» i les americanes van proporcionar el que podríem anomenar costumisme lèxic. Sense

⁸⁰⁶ OPCJAC CXCI, vv.4-5.

⁸⁰⁷ OPCJAC CXCIV, vv. 7-8.

⁸⁰⁸ OPCJAC CCX, vv. 8-9.

⁸⁰⁹ *Íd.*, vv. 15-21.

aquestes característiques resulta quasi impossible de comprendre com és que Clavé, al mateix temps que escrivia les americanes esmentades en castellà, també posava lletra a composicions com *Los pescadors*, *La brema*, etc., de les quals es parlarà més endavant. En aquest sentit, resulta simptomàtic que immediatament després d'escriure la primera americana —*Tula*— Josep Anselm Clavé escrivís en castellà, el juliol de 1860, un cor titulat *La cacería*, que podríem considerar predecessor de les composicions catalanes més lloades i reconegudes de Clavé. En aquest cor, l'escena d'un costum tan estès en el segle XIX com era la cacera i l'ús de termes i escenaris reproduïts per primera vegada de manera més realista que no pas idíl·lica assenyalen l'assumpció per part de l'autor de noves formes poètiques que, de mica en mica, anirien desterrant els paisatges bucòlics i les escenes amoroses:

Verdes sotos
gratos brindan
al bizarro montero
rica caza mayor;
y afanoso
corre el joven
tras el ciervo ligero,
tras el gamo veloz.
Vibra el cuerno melódico
entre gritos de júbilo
que da ufano a los vientos
varonil cazador.

Siente el alma grato placer
si el montero, tras rudo afán,
cual trofeo, muerta la res
con orgullo lleva a su hogar.⁸¹⁰

Com es pot comprovar en aquest fragment, ni el paisatge, ni la natura, ni els protagonistes són elements accessoris al sentimentalisme que havia imperat en la producció primerenca de Clavé. Aquí, més enllà dels versos inicials en què «*La aurora naciente / sus perlas derrama*», el paisatge no és en cap cas un correlat objectiu de les vivències dels protagonistes sinó que les poques referències que s'hi fan estan al servei de la intenció central del poema: la descripció d'una cacera.

⁸¹⁰ OPCJAC CXCIII, vv. 38-53.

Veloz corre acosado doquier;
vedle al cerro ascender
mil peligros salvando fogoso.
Vedle raudo vencer
las quebradas del monte fragoso.
¡Monteros!... ¡Al ciervo!
¡Heridle!... ¡Cayó!
¡Cual un rayo certero venablo
su vida extinguió!⁸¹¹

La descripció de la cacera defuig tota grandiloqüència, com succeirà en la majoria de les obres catalanes de caire realista d'aquesta darrera època, i incorpora interjeccions pròpies de la situació que afegeixen veracitat al que es descriu.

Abans de referir-nos a les obres escrites especialment per a esdeveniments històrics o relacionats amb l'activitat de les societats corals en la dècada dels seixanta cal recordar que pràcticament fins a 1867 Clavé no va deixar d'escriure obres de contingut idíl·lic. Així, *Un suspiro*, *La danza campestre* o *Horas felices*, en castellà, i les més conegudes *Lo somni d'una verge*, *La toia de la núvia*, *De bon matí* o *L'edat ditxosa*, en català, van ser escrites entre 1861 i 1867. No obstant el seu nombre i malgrat que la majoria van ser recollides dins de les *Flores de estío*, la lectura per ordre cronològic del conjunt de la poesia claveriana permet comprovar que les obres veritablement importants d'aquesta època van ser aquelles que començaven a desplaçar el seu interès cap a un estil i uns temes que, com a *La cacería*, obrien les portes a una nova transformació, tant en l'obra de Clavé com en el conjunt de la poesia catalana.

2.6.2.8. La poesia vinculada a celebracions públiques i personatges públics

El mes de maig de 1861, quan la Societat Coral Euterpe ja havia tastat l'èxit del primer festival celebrat als jardins del Passeig de Gràcia, i estava a punt de començar els preparatius per al següent que se celebraria el mes d'octubre d'aquell mateix any, Clavé va escriure una jota que es va interpretar amb gran èxit en la majoria de balls i concerts programats durant l'estiu: *Las galas del Cinca*. Aquella jota, com les escrites anteriorment pel mateix Clavé —*Canela de España* el 1852, *Veladas de Aragón* el 1854 i *La verbena de San Juan* el 1857— contenia la lloa continuada de les noies aragoneses

⁸¹¹ *Íd.*,vv. 58-66.

i, a més, se les advertia dels paranys en què podia caure la seva innocència si no anaven amb compte:

Serranita que sonrías
si un galán te chicolea,
ve con tiento, ve con tiento,
que el que menos corre, vuela.

Si en la vera del arroyo
a coger rosas te incitan,
ve con tiento, ve con tiento,
que no hay rosas, sin espinas.⁸¹²

Com en els poemes esmentats, a *Las galas del Cinca* es feia referència al propi ball, i la rapidesa dels seus moviments es reflectia en la brevetat i en el ritme intens dels versos pentasíl·labs amb rima masculina, que combinats amb els octosíl·labs femenins donaven com a resultat, més que una jota, un vals-jota en el qual els canvis de ritme eren marcats tant per la música com pel vers:⁸¹³

¡Viva Aragón!
¡Viva el amor!
Ribereñas del diáfano Cinca,
hechiceras cautivan el alma
de esos labios la dulce sonrisa,
de esos ojos la ardiente mirada.
Que esos labios, ¡ay!,
y esos ojos, son
galas de un vergel,
joya de Aragón.⁸¹⁴

A principi de setembre d'aquell any 1861 es va inaugurar la línia de ferrocarril que passava per Saragossa, i la Societat Coral Euterpe i l'orquestra que l'acompanyava, es va sumar a la celebració de l'arribada del tren a l'estació de l'Arrabal. El dia 15 de setembre van sortir amb el darrer tren cap a Saragossa, amb la finalitat d'actuar a la

⁸¹² OPCJAC CXCIX, vv. 47-54.

⁸¹³ De fet, en els exemplars de l'«Eco de Euterpe» en què apareix programada aquesta obra, se l'anomena vals-jota.

⁸¹⁴ OPCJAC CXCIX, vv. 23-32.

capital aragonesa l'endemà, el dia de la seva arribada, on van obtenir un gran èxit.⁸¹⁵ La seva actuació es va completar amb un concert al Teatro Principal i una altra al teatre de la ciutat, segons Jaume Carbonell, abans del seu retorn a Barcelona el 20 de setembre. No es pot saber si l'escriptura de *Las galas del Cinca* estava motivada, amb previsió, pels treballs que el mes de maig s'efectuaven en la línia ferroviària que s'inauguraria uns mesos més tard o, si pel contrari, el convit a assistir als actes d'inauguració va ser causat, justament, per l'èxit de la jota amb referències aragoneses més o menys folklòriques. Sembla que la segona de les hipòtesis és més sòlida, i que probablement el ressò del gran èxit obtingut amb aquella obra va ser el reclam perfecte perquè des de Saragossa es convidés la societat coral.⁸¹⁶ De fet, les dades que es desprenen de l'anàlisi de les programacions d'aquell any indiquen que *Las galas del Cinca* es va arribar a interpretar trenta-nou vegades el 1861 —vint-i-nou de les quals abans d'anar a Saragossa— però la tercera obra per ordre d'interpretació va ser una altra jota: *La verbena de San Juan*. Aquesta particularitat en la programació, més enllà de l'anècdota i de la possible explicació dels motius pels quals la societat coral va ser convidada als actes esmentats, permet apreciar que Clavé programava els seus concerts de manera totalment premeditada. Per exemple, la manera com va reintroduir la interpretació i el ball de la jota en les seves actuacions, després de no escriure'n cap des de 1857, és exemple de la meticulositat del director de la Societat Coral d'Euterpe: com que l'estrena de la nova jota va ser el 20 de maig de 1861, en els concerts anteriors — sempre segons les dades extretes de l'«Eco de Euterpe»—⁸¹⁷ es van programar *La verbena de san Juan* i *Veladas de Aragón*, segurament amb la intenció de recordar als assistents i als balladors l'aire de la jota o el vals-jota i, així, generar un estat propici a la recepció entusiasta de la nova composició.

Immediatament després de la composició de l'exitosa jota, Clavé va escriure, ara sí, un poema de circumstàncies dedicat al seu íntim amic Narcís Monturiol. Amb el títol *Un record a mon apreciat amic, l'inventor de l'Ictíneo* Clavé va escriure un poema que no va ser musicat i que es va recitar el dia 3 de juny de 1861 enmig de les peces corals

⁸¹⁵ A EdE III, 128 (13/09/1861) es pot llegir una *Advertència* en la qual es dona notícia del viatge dels membres de la societat coral i s'explica que aquesta absència provocaria l'endarreriment de l'estrena d'una nova barcarola escrita per Clavé i que, amb tota seguretat, devia ser *Los pescadors*.

⁸¹⁶ Josep Maria Poblet, a *Josep Anselm Clavé i la seva època...* (p. 166), en canvi, considera que *Las galas del Cinca* és una «peça de circumstàncies», però és probable que no tingués en compte la seqüència cronològica dels fets, que allunyen massa el moment de la seva redacció i estrena del de la celebració participada per la societat coral Euterpe, els mesos de maig i setembre de 1861, respectivament; i no pas de 1862, com diu Poblet.

⁸¹⁷ Vegeu EdE números 91 a 94, d'abril i maig de 1861.

de la serenata que la Societat Coral Euterpe va oferir a Monturiol a la ciutat de Barcelona.⁸¹⁸ Aquest poema, escrit en català atesa l'afectuositat que regnava entre els dos genis⁸¹⁹ i pel format festiu i desenfadat de la serenata, el conformen seixanta-vuit versos decasíl·labs en els quals es recullen dades relatives a la història de l'amistat entre Clavé i Monturiol, elogis motivats per l'ambició del projecte de construcció de l'Ictíneo, i crides a la valentia i als ànims per continuar engrandint el projecte.

Del vers 1 al 16, Clavé recorda els fets polítics del 1856, quan va ser deportat a Menorca mentre Monturiol aconseguia fugir de la repressió i amagar-se al seu Empordà natal:

Era un trist jorn, Narcís. En nau fumosa
forçat me veia a abandonar mos llars,
quan ta esposa arribà a dir-me, plorosa:
— «També han vingut per ell, mes ¡s'ha salvat!»
Era un dels jorns en què amb maldat notòria,
a hòmens de bé es condemna a vida errant;
jorns de dolor, que lleguen a la història
d'ingrats partits los odís enconats.
I errant llavors per selves i mutanyes,
nit i dia vagares sens descans,
fins que acollida et daren les cabanyes
dels fills honrats del fértil Empordà.
I allí jorns de tristor amb fúria insana

⁸¹⁸ Josep Aladern, a *En Monturiol i en Clavé*, «La aurora» XXX, 8 (agost de 1917), p. 1, recordava que per celebrar l'èxit de les proves fetes amb l'Ictíneo:

[...] en Clavé va escriure una hermosa poesia dedicada al seu gran amic, poesia plena de sentiment i d'amor que llegí en aquell acte amb los ulls vessant de llàgrimes i arrencant delirants *aplausos* dels que l'escoltaven.

⁸¹⁹ Una mostra d'aquesta gran amistat, a banda de les moltes col·laboracions i ajudes mútues que es van oferir al llarg de la vida, la trobem en una carta de Monturiol adreçada al seu fill Joan, després de la mort de Clavé. Aquesta carta, conservada a la Biblioteca Nacional de Catalunya (Ms. 8873/6) i escrita el 3 de març de 1874, conté l'elogi fraternal de la figura del músic i poeta per part de Narcís Monturiol:

Querido hijo: he recibido tus cartas del 24, 25, 27 y 28 del pasado febrero y en la primera me das cuenta del entierro del poeta y músico Clavé. Tú has visto como se honran los restos de los hombres que han sido útiles a la sociedad.

Pero en tu corta edad tal vez no puedes comprender el mérito de Clavé, y he de decirte que la música y la poesía contribuyen mucho a que los hombres sean buenos, y es por esto que se han tributado a Clavé los honores de que tú has sido testigo. Ser buen poeta y buen músico al mismo tiempo es una cosa muy rara, y este doble mérito lo tenía Clavé.

Además su poesía y su música son populares, quiero decir que las comprenden todos aunque hayan recibido poca instrucción, y si añades a todo esto que fundó por toda Cataluña sociedades corales, acabarás de comprender los méritos de Clavé.

Cataluña ha perdido uno de sus mejores hijos, su familia un excelente padre y esposo, la República uno de los que han trabajado más para su establecimiento y yo un buen amigo.

Adiós, Juan. Tu padre.
N. Monturiol

apinyà sobre teu advers lo fat...
I tos ais!, dolorits la tramontana
apagava, espargint-los per l'espai.⁸²⁰

En aquell clima absolutament contrari a tota idea de progrés i refractari a qualsevol novetat ideada per algú manifestament demòcrata, Monturiol va desenvolupar la idea i el projecte del seu *barco-peix*, que es convertiria en una realitat a partir de 1859, moment en què es feu la primera immersió al port de Barcelona:

¡I era ta idea l'atrevida idea
de llegar un nou món al poble hispà!...
Que hòmens a qui mil voltes se menysprea
jorns de glòria a la pàtria saben dar.
I faltat fins dels medis més precisos,
mans a l'obra posares amb afany,
patentitzant en breu a tots els visos
de convertir ton somni en realitat.
Gegants obstacles, com a mers *engorros*,
desapareixen prest del teu davant,
sens més recursos que els petits *ahorros*
d'alguns amics, tots ells fills del treball.
I venceres, Narcís!... A cap portares
ton pensament immens, ric, colossal...,
los abismes del mar brau explorares
i hui pot ser nostre poble rei del mar!⁸²¹

L'objectiu del poema i també de la serenata oferta el dia 3 de juny no era altre que el de mostrar el suport incondicional a Monturiol i al seu projecte en moments difícils, just un mes després de les proves de navegació de l'Ictineo a les platges d'Alacant en presència del ministre de Marina, Juan de Zavala, el qual va manifestar el seu menyspreu pel projecte ja que, segons ell, el submarí no tenia cap aplicació útil.⁸²² Així, dels versos 41 a 56, el to del poema és encoratjador i reclama valentia al geni davant de la ignorància identificada amb una Espanya que no estava a l'alçada de les «terres estranyes», on l'invent hauria tingut una acollida millor:

⁸²⁰ OPCJAC CC, vv. 1-16.

⁸²¹ *Íd.*, vv. 25-40.

⁸²² Vegeu el recull dels fets aplegat a Matthew Stewart, *El somni de Monturiol. L'extraordinària història de l'inventor del submarí que volia salvar el món*. Editorial Graó, Barcelona, 2009, pp. 169-172. I per a seguir la cronologia dels fets esdevinguts i de les publicacions relacionades amb l'Ictineo des de 1848, vegeu <http://bibliotecna.upc.es/e-portals/monturiol/BibliografiaPremsa.html>.

Constància, ¡viva Déu! Completa l'obra
anc que et facen lo sord los governants.
si et falta son favor..., valor recobra,
que el poble en pes te donarà la mà.

L'admiració ets del món! Si en terra estranya
haguesses vist la llum... ¡fores més gran!
Mes ¡ai!, Narcís, nasqueres en Espanya,
i és est país, per cert, ben *desdixat!*...⁸²³

La desesperació havia portat Monturiol a escriure una carta a la premsa en la qual mostrava la seva indignació pel fet que l'estat no avalés la construcció de submarins a partir del seu projecte i l'assumís com a propi des del ministeri de marina. Aquella carta, publicada o ressenyada en un gran nombre de diaris —«La Correspondencia de España», «La Iberia», «La Discusión», «La Iberia», «El Contemporáneo», «El Clamor público», «La Discusión», «La España» i «El Museo universal»— recollia les sensacions viscudes per Monturiol al llarg del procés de construcció del submarí i durant les proves efectuades des de setembre de 1859 a Barcelona. Per a Monturiol, no es podia demanar més a un prototipus construït sense més mitjans que l'ajuda econòmica dels amics i, després de manifestar el seu cansament per la manca d'interès per part dels ens oficials, passava la responsabilitat del desenvolupament definitiu del projecte al govern espanyol:

[...] ¿Quién puede negar que el *Ictíneo* es un mundo diminuto que tiene vida y movimiento propios? Sin embargo el *Ictíneo* necesita protección para figurar patentemente entre las conquistas del hombre sobre la naturaleza, y esa protección es la que pido al Estado.

Nada más puedo hacer yo, reducido a mis propias fuerzas. Ni continuar puedo la lucha contra la incredulidad. Estoy ya fatigado. Si desde luego no podemos utilizarnos de la navegación submarina, no se me exija la responsabilidad. Yo he cumplido con mi deber, cumplan los demás con el suyo.⁸²⁴

En aquell context de cansament i de decepció per part de l'inventor del submarí és que es va celebrar la serenata, amb la voluntat d'aixecar els ànims de Monturiol i de continuar mostrant-li el suport popular. No és gratuït, doncs, que el poema comenci recordant el context històric de la dècada anterior, en què les dificultats polítiques i les persecucions també s'havien fet presents i havien estat superades pels dos amics.

⁸²³ OPCJAC CC, vv. 49-56.

⁸²⁴ Carta de Narcís Monturiol, «La España» XIV, 4540 (24 /05/1861), pp. 2-3.

L'esperit d'aquella serenata va tenir continuïtat en altres esdeveniments posteriors, i el ressò de la carta de Monturiol va provocar que el mes de juny s'iniciés una subscripció popular, primer a Figueres i després a tot l'estat, i que el mes d'octubre es fes una funció al Teatre del Circ, en la qual també va actuar la Societat Coral Euterpe per continuar finançant la materialització de les idees de Monturiol.

També amb una finalitat ben concreta va ser escrit l'himne *La gratitud* el mes d'octubre de 1861: la celebració del segon gran festival celebrat als Jardins d'Euterpe, en el qual van participar dotze societats euterpenses —un total de quatre-cents vint coristes— i cent trenta músics.⁸²⁵ La gran acceptació del festival de l'any anterior va propiciar que els dies 5 i 6 d'octubre de 1861 se'n celebrés una segona edició en la qual es van programar «*grandes conciertos vocales e instrumentales*». La gran festa musical, com va ser anomenada des de la mateixa organització, es va allargar durant dos dies, dissabte i diumenge, per tal que les persones que no podien assistir per motius laborals a la primera funció poguessin assistir a la de diumenge, dia 6: «*A fin de complacer a las personas cuyas ocupaciones no les permiten asistir a las funciones que se verifican en días laborables, se repetirá exactamente el mismo Gran concierto del sábado, el día siguiente domingo a las 7 de la mañana*».⁸²⁶

El programa d'aquell gran concert incloïa des de peces de Rossini, Geawar, Barbieri i Meyerbeer per a orquestra fins a composicions corals, totes elles escrites per Clavé, unes per a veus soles i altres amb acompanyament d'orquestra. D'aquesta programació destaca el fet que, amb l'excepció de *Las galas del Cinca* —que segurament es va incloure en el repertori per la seva novetat i perquè estava assolint un èxit indiscutible— totes les altres obres interpretades de Clavé eren escrites en català, la qual cosa és simptomàtica si es té en compte que, com ja s'ha dit repetides vegades, fins aquell moment el pes numèric de l'obra castellana continuava essent superior. Així, a més de la jota castellana esmentada, es van cantar *Les flors de maig*, *De bon matí*, *Al mar!*, *La nina dels ulls blaus*, *Los néts dels almogàvers*, *Los pescadors*, que s'havia acabat d'estrenar el mes anterior i de la qual parlarem més avall. Totes elles encapçalades per l'himne *La gratitud*.

Aquest himne, que com es deia en el subtítol havia estat escrit en poques hores per a aquell esdeveniment, és aparentment una simple mostra d'agraïment i un «tribut» a l'art musical. Però al darrere d'aquesta motivació cal afegir-hi una colla de matisos

⁸²⁵ Vegeu l'anunci que se'n va fer a EdE III, 133 (01/10/1861), pp. 169-170.

⁸²⁶ EdE III, 132 (29/09/1861), p.165.

que es poden apreciar gràcies a la lectura atenta del seus versos i a la seva contextualització dins el projecte claverià i dins el moment cultural que vivia la societat catalana. En les tres primeres estrofes, es fa referència al tribut que els obrers coristes fan a l'art, i concretament al «bell art» de la música, tot destacant la importància de la unitat a l'hora d'assolir el llor, la victòria —el benefici, podríem dir-ne—:

Himnes d'amor
en gai concert
donem al vent!
[...]
Cent pobles
en un sol coro unim-ne
[...]
juntan-se amb pler
quants en est jorn
presten tributs
al Gai Saber.⁸²⁷

Els versos de Clavé d'aquest poema semblen glossats, en part, si no voluntàriament sí de manera indirecta, pels articles que Josep Maria Torres i Ceferí Tresserra, van publicar en el número especial de l'«Eco de Euterpe» del dia 5 d'octubre. Tresserra, a *Sentir y pensar*,⁸²⁸ deia:

El canto es la expresión del sentimiento, la palabra es la emisión del pensamiento.

[...] el hombre, que es un conjunto de facultades sensitivas y reflexivas, habla y canta la vez para dirigirse al pensamiento y al sentimiento de los demás.

Lo que se observa en la unidad se encierra en la colectividad. De aquí que el pueblo se exprese como el individuo. Si no vemos ningún individuo del todo privado de sentimiento, tampoco conocemos ningún pueblo que no tenga sus cantares: y así los unos como los otros son más o menos cantantes según predomina en ellos el pensamiento o el sentimiento. [...]

Cuando el pensamiento no puede elevar sus himnos a la inteligencia se contenta el sentimiento con dirigir sus cantos al corazón.⁸²⁹

Per tant, la unitat dels coristes de les societats claverianes era reconeguda públicament, de manera implícita, com una virtut necessària per tal d'assolir els beneficis de l'art i, de manera general, del Gai Saber. I aquesta referència al Gai Saber dos anys després de la restauració dels Jocs Florals de la ciutat de Barcelona no devia

⁸²⁷ OPCJAC CCIII, vv. 1-23.

⁸²⁸ Ceferí Tresserra, *Sentir y pensar*, EdE III, 134 (05/10/1861), pp. 174-176.

⁸²⁹ *Ibid.*

passar desapercebuda ni als membres de les societats corals ni al públic assistent als concerts i balls. És a dir, que el reeixit projecte musical de Clavé, amb les agrupacions corals repartides pel territori com a realitat més visible, i el conjunt de les seves obres poètico-musicals com a aval, es manifestaven també portadors del Gai Saber de manera, si no alternativa, sí complementària als Jocs Florals. Pàtria, amor i gratitud eren, en definitiva, la columna vertebral a l'entorn de la qual es desenvolupava tot el poema, estrenat amb motiu del «*brillant concert*» fruit de l'«*ilustrat concurs que nos alenta / en nostre humil treball i ardent esforç*».⁸³⁰ Amb aquestes paraules, i amb tota l'escenificació que comportava l'esdeveniment,⁸³¹ Clavé posava de manifest la importància d'aquell concert i també de la incidència d'aquella manifestació poètico-musical de caire molt més popular que no pas els Jocs Florals.

Tampoc és gratuït, en aquest context i a la llum d'aquest poema, el treball de Josep Maria Torres publicat a l'«Eco de Euterpe» el mateix dia del concert, en el qual el «Bell Art» al qual es referia Clavé és glossat amb unes paraules que sublimaven la importància de la música i del cant coral per damunt, fins i tot, de la poesia. Deia Torres:

Orfeo, Anfión, Lino, Museo, Chiron y otros iniciaron esa pléyade de celebridades musicales que se han venido sucediendo; y popularizando el arte, siendo a la vez poetas, compositores y cantores, prepararon el camino a esos poéticos aventureros llamados Bardos entre los Celtas; Escaldas en la Irlanda y Escandinavia y Trovadores en la Edad media.

Ora abismando el espíritu en el misticismo religioso, ora haciendo vibrar amorosamente los corazones, ora inflamando el entusiasmo del guerrero y conduciéndole a la victoria, la música ha llegado a ser la síntesis del sentimiento, avasallando las inteligencias, y haciendo postrar de

⁸³⁰ OPCJAC CCIII, vv. 57-58.

⁸³¹ El mateix Clavé, en el número 133 de l'«Eco de Euterpe» (02/10/1861), es va referir mínimament a algunes qüestions que tenien a veure amb la posada en escena de l'acte:

El salón entoldado y las galerías contiguas estarán adornadas debidamente y en la función de noche habrá iluminación extraordinaria. Los pendones de cada sociedad coral se fijarán frente el gran tablado que se construye al efecto para los coristas.

Aquestes paraules semblen remetre als versos (OPCJAC CCIII, vv. 14-23):

Ondege als vents
ric estendard,
on del Bell Art
brillen *plasents*
los atributs;
i d'ell entorn
junten-se amb pler
quants en *est* jorn
presten tributs
al Gai Saber.

rodillas a las generaciones asombradas ante las magníficas concepciones de sus modernos profetas Mozart, Bellini, Weber, Rossini, Meyerbeer, etc. [...]

Oh!, sí, mil veces sí; la música es la reina de las bellas artes.⁸³²

La poesia, que es podia referir tant a la fe —el «*misticismo religioso*»—, l'amor —«*haciendo vibrar amorosamente los corazones*»— o la pàtria —identificable amb el «*entusiasmo del guerrero*»—, formava part, en definitiva, de la síntesi que oferia la música. O dit d'altra manera, el lema dels Jocs Florals i tot el seu reconeixement institucional no haurien de restar importància a l'art musical, que en la seva essència ja incloïa la grandesa de la poesia. I és clar, Josep Anselm Clavé era el modernitzador per excel·lència, d'aquesta síntesi entre poesia, música i cant popular. No s'ha d'oblidar que darrere del sentiment comunitari i del tribut d'amor i gratitud vers l'art musical que es cantava en aquest himne hi havia la vertadera protagonista, la població obrera, que fent valer les virtuts de l'art, adquiria uns «*nous hàbits, que molt l'honoren*»⁸³³ i que el morigeraven fins al punt de poder oferir a «*sa pàtria / lo fruit que cull*»⁸³⁴, uns fruits que, com es diu en els versos centrals de *La gratitud*, perseguïen amb pau i amb amor el reconeixement, «*l'estimació de propis i d'estranyos*».⁸³⁵

Durant els anys inicials de la dècada dels seixanta es va fer manifest el reconeixement públic al treball de Clavé, tot i que el suport econòmic i institucional mai va arribar a ser el desitjat, i això va permetre que en aquelles dates les lletres de les cançons, com és el cas de l'himne anterior, fessin referència explícita a l'associació obrera; sempre, però, amb uns arguments prudents que l'allunyaven de les connotacions revolucionàries i que l'apropaven més a la filantropia que es desprenia de la voluntat pedagògica i moral. En aquest context és que s'ha d'entendre la implicació que, a final de 1861, va tenir Clavé i la seva Societat Coral Euterpe amb el naixent Ateneo Catalán de la Clase Obrera. El dia de la seva inauguració, el 16 de novembre d'aquell fructífer 1861, a banda de les autoritats intel·lectuals, polítiques i militars de la ciutat i la província, hi van assistir Josep Anselm Clavé i el cor d'Euterpe per festejar i participar amb la seva actuació en aquell acte. I com que l'ocasió s'ho valia Clavé va compondre i escriure un cor «*para centros instructivos de obreros*» que, probablement per motius de

⁸³² Josep Maria Torres, *Cantos populares*, EdE III, 134 (05/10/1861), p. 177.

⁸³³ OPCJAC CCIII, v. 31.

⁸³⁴ *Íd.*, vv. 38-39.

⁸³⁵ *Íd.*, v. 64.

prudència, mai va ser inclòs a *Flores de estío* ni publicat, en vida del seu autor, a l'«Eco de Euterpe».

Com es pot comprovar, doncs, esdeveniments prou significatius eren aprofitats per Clavé, en aquelles dates, per escriure poemes amb referències més o menys explícites als fets, i si a *La gratitud* havia carregat les tintes en aspectes com la unitat, la fraternitat, l'agraïment a l'art poètic i musical, la pau i l'amor, a *La instrucción popular* es continuava lloant, en aquest cas en castellà, les virtuts de la formació del poble:

Bienhadado el pueblo culto
que de gloria arde en deseos
y en talleres y ateneos
ve al talento distinguir.⁸³⁶

I si en l'himne anterior es feia referència a l'oferiment que els treballadors feien del seu treball a la pàtria per tal que «*done enveja*», en el cor estrenat el dia de la inauguració de l'Ateneo es concretaven els fruits del treball i de la instrucció dels obrers: la pau i la unitat dels diferents pobles d'Espanya i, com a conseqüència última, el progrés —una virtut que anys més tard passaria a formar part del lema claverià— i un major benestar:

Que en industria, ciencia y artes
mil progresos atesora
y sonríele la aurora
de un felice porvenir.⁸³⁷

La implicació de l'Ateneo Catalán de la Clase Obrera en el projecte dels cors va ser absoluta, amb els anys, ja que el 1862 van contribuir al tercer gran festival amb l'oferiment d'un dels premis, una copa d'honor d'or i plata,⁸³⁸ i el 1863 va demanar per afegir a les seves seccions de gimnàstica, lectura, aritmètica, dibuix lineal, llengües, mecànica, etc., una societat coral que depengués de la institució fundada per Clavé, un cor que el 1864 ja va participar en el quart gran festival.

La producció poètica de Clavé després del tercer gran festival de l'any 1862, en el qual van participar mil dos-cents coristes de trenta-una societats corals i dos-cents cinquanta músics, va disminuir de manera més que evident. Aquesta minva en la seva producció va allargar-se fins a 1866 i, com es comentarà tot seguit, va ser provocada per

⁸³⁶ OPCJAC CCIV, vv. 1-4.

⁸³⁷ *Íd.*, vv. 5-9.

⁸³⁸ Vegeu la relació de premis del concurs coral de 1862 a EdE IV, 175 (27/09/1862), p. 158

motius diversos que van limitar l'escriptura de noves peces fins a uns mínims mai vistos en la trajectòria anterior del director de les societats corals: dues peces el 1863, dues més el 1864, tan sols una el 1865, i altres dues el 1866.⁸³⁹

A principi de l'any 1862, segurament motivat pel naixement i el creixement de les societats corals arreu del principat, Josep Anselm Clavé va iniciar un període en el qual va viatjar pel territori per visitar algunes societats corals, per participar en actes de reconeixement públic o també per inaugurar espais nous en els quals havien d'actuar aquestes societats.⁸⁴⁰ Aquestes visites, a més, van anar acompanyades del retorn a la pràctica de l'excursionisme, de la qual es té constància en els anys cinquanta gràcies a les cartes conservades però de la qual no se'n pot saber res més fins a l'agost de 1862, en què, també gràcies a una carta,⁸⁴¹ es té constància de la travessa feta des de Vilafranca fins a l'Espluga de Francolí. Aquell contacte amb el territori i el coneixement de les particularitats, tant de les terres tarragonines com en un altre moment havien estat la costa gironina, van influir enormement en les darreres composicions de Clavé, de les quals es parlarà més endavant i en què les descripcions de les tradicions, els entorns i les feines quotidianes centrarien gran part de l'atenció del mestre.

L'any següent, el 1863, el creixement exponencial dels cors devia multiplicar també les feines de gestió de l'empresa d'Euterpe, i la necessitat de mantenir la unitat de les organitzacions corals va comportar la creació del setmanari «El Metrónomo», l'11 de gener. Entre aquestes feines de gestió s'ha de comptar que, com a mínim des del 27 d'abril fins a l'11 de maig, Clavé va estar a Madrid preparant els concerts i el viatge que la Societat Coral Euterpe va fer a mitjan mes de juny a la capital espanyola. Les cartes que s'han conservat d'aquella estada a Madrid posen de manifest, entre altres coses, l'expectació que generava Clavé i els seus cors fins i tot a Madrid, la necessitat que tenia de presentar-se com el fundador de la primera societat coral a Espanya, la seva gran ambició a l'hora de buscar espais per als concerts —no considerava adient cap local amb cabuda per a menys de tres mil persones, atès que en un principi pensava en

⁸³⁹ Vegeu el catàleg complet d'obres poètiques de Josep Anselm Clavé.

⁸⁴⁰ Per aprofundir en els viatges que va fer Josep Anselm Clavé a principi de 1862, es poden consultar les cartes enviades per ell mateix a la seva dona des de febrer fins a agost, conservades a l'Arxiu Nacional de Catalunya (Fons personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T- 6 a ANC1-700-T- 14). En aquestes cartes s'hi descriuen, entre d'altres, fets relatius a la visita efectuada a les societats corals de Vilafranca, Tarragona, Reus, Valls, l'Espluga de Francolí i Lleida, tant per motius de cortesia, d'amistat, com també per a inaugurar, en el cas de Reus, els nous Jardins d'Euterpe, el 14 de juny.

⁸⁴¹ Vegeu Fons personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T- 14:

A las diez de esta mañana hemos llegado con Sentena a ésta [*Espluga de Francolí*], después de una travesía por las montañas que median desde Villafranca acá. Ayer anduvimos la friolera de diez horas.

el format de gran festival com els de Barcelona—, i el seu pragmatisme empresarial, ja que per davant de tot calia obtenir uns beneficis que permetessin cobrir les despeses i pagar el viatge dels coristes:

He visto todos los locales que aquí existen para darse en ellos funciones y ninguno absolutamente sirve para el festival. El gasto que necesariamente comportaría el pasaje, alojamiento y manutención de los coristas, no puede en manera alguna cubrirse con el producto que pueden ofrecer las dos o tres funciones a lo más que se darían en cualquiera de estos locales. [...] 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.

[...] 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.⁸⁴²

La publicació de «El Metrónomo», la preparació dels concerts a Madrid i el viatge a la capital amb la societat coral no van impedir que entre el gener i l'abril s'escrivissin *La danza campestre* i *El chinito*, les dues úniques obres d'aquell any, però els biògrafs coincideixen a afirmar que la mort del seu fill Conrad va afectar profundament l'estat d'ànim de Josep Anselm Clavé des de juny d'aquell 1863 i durant força mesos,⁸⁴³ en els quals va comptar també amb la companyia d'Emilio Castelar, al qual va acompanyar a visitar diverses poblacions de Catalunya on s'havien organitzat societats corals.⁸⁴⁴ És simptomàtic l'ajornament del quart gran festival que s'havia de celebrar el mes de setembre de 1863, en la preparació del qual, a més, havien sorgit seriosos dubtes de viabilitat econòmica. En una carta publicada a «El Metrónomo» el 30 d'agost d'aquell any s'explicava l'estat de comptes i el balanç econòmic previst, del qual es desprenien unes possibles pèrdues de 40000 rals, les quals demostraven la impossibilitat de fer real el compromís contret per Clavé de celebrar un festival cada any i la necessitat d'ajornar-lo fins a l'any següent:

En Alemania, en Bélgica, en Inglaterra, en Francia, en cuantas naciones tienen lugar grandes festivales, los gobiernos superiores muchas veces, las corporaciones populares siempre, costean, cuando no el todo, una parte considerable de los gastos que acarrear el transporte, alojamiento y manutención de los coristas, y tal vez no haya ejemplo de que un particular, solo, y

⁸⁴² Carta de Josep Anselm Clavé a la seva dona, escrita el 7 de maig de 1863, i conservada al Fons personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T- 18.

⁸⁴³ Jaume Carbonell, *Op. Cit.*, p. 292-293 explica la davallada de les actuacions públiques de la mateixa societat coral Euterpe fins a la temporada 1864, després de l'aturada hivernal.

⁸⁴⁴ La seqüència de les visites i les manifestacions del reconeixement públic al dirigent republicà es poden resseguir en les pàgines de «El Metrónomo».

sin bienes de fortuna, se haya lanzado a una empresa cuyos resultados pecuniarios son harto problemáticos, y muy posible el gravamen de un enorme déficit. [...]

Faltando, pues, los medios, es imposible llevar a cabo el pensamiento.

El año anterior hice cuanto pude, cuanto permitían mis cortas facultades; en el presente, no será mía la culpa si no se verifica la Festival de Euterpe.⁸⁴⁵

I justament la celebració del quart gran festival de 1864 va provocar la composició de la que es podria considerar, al marge de *La revolución*, la darrera obra escrita per Clavé amb la finalitat de deixar la seva empremta en esdeveniments històrics o musicals assenyalats: la cantata *¡Gloria a España!* El to d'exaltació nacional que es desprèn d'aquesta obra resultaria força incomprensible en les dates que va ser escrita, en les quals no havia succeït cap esdeveniment ni polític, ni bèl·lic de rellevància que afectés el curs de la nació espanyola, si no es tingués en compte la situació personal de Clavé i de l'empresa que dirigia. Segons Carbonell i Guberna, el 1864 es va començar a evidenciar l'inici de la crisi, que arribaria de ple l'any següent, acompanyada d'un nou brot de còlera a la ciutat de Barcelona. Aquella crisi es feia evident en la menor incidència de les notícies relacionades amb els cors i publicades a la premsa i, en part, estava causada perquè «Clavé havia saturat la recepció del públic barceloní i no havia tingut prou capacitat de renovació de l'espectacle que oferia».⁸⁴⁶ Aquella manca de renovació que s'agreujava amb la manca de noves composicions escrites per ell mateix, com ja s'ha comentat, es va intentar resoldre interpretant peces d'altres autors i fins convocant un concurs de peces corals que havia d'ajudar a fornir de nou material les societats corals. Cal recordar que ja en el primer número de l'«Eco de Euterpe» de l'any 1864, publicat el 28 de febrer, s'anunciava l'execució pública per part del cor d'Euterpe de la peça guanyadora del certamen de composicions corals convocat en el darrer número de l'any 1863, el dia 1 de novembre. Era evident, doncs, la necessitat i la urgència d'incorporar noves peces en el repertori. L'aparició d'una obra com *¡Gloria a España!* en aquell context només és explicable si es comprèn la necessitat de Clavé de recuperar la notorietat pública dels seus concerts, la qual només podia aconseguir-se fent vibrar i emocionar de nou els espectadors dels seus concerts i balls. Per a aconseguir-ho Clavé va optar per una via que el temps demostraria que no era la correcta per assolir els seus objectius: escriure una obra amb contingut patriòtic com les que havien provocat l'exaltació pública i les actuacions espectaculars de 1860, amb

⁸⁴⁵ Josep Anselm Clavé, *Asociación de coros euterpenses*, EM I, 34 (30/08/1863), p. 2.

⁸⁴⁶ Jaume Carbonell i Guberna, *Op. Cit.*, p.322.

motiu del retorn dels voluntaris de l'Àfrica. No és casual, tampoc, que en el gran festival de 1864 la cantata *¡Gloria a España!* fos interpretada enmig d'un repertori que també contenia *Los néts dels almogàvers* i que conclouïa amb un «*extraordinario espectáculo de fuegos de artificio*».⁸⁴⁷

La grandiositat de la interpretació, per part de dos mil coristes de cinquanta-set societats corals i amb l'acompanyament de tres-cents músics, no va causar l'efecte esperat i les notícies reportades pels diaris de l'època no reflecteixen el mateix impacte que en els tres festivals anteriors, especialment el de 1862. No obstant això, en les pàgines de «El Metrófono» publicat immediatament després del festival, es van recollir dues cròniques publicades al «Diario de Barcelona» i a «La Corona», en les quals es lloava la trajectòria del mestre, es valorava positivament el conjunt del festival, es tornava a posar en evidència la necessitat de finançament públic i es ressenyava un èxit acceptable de la nova cantata, que si bé no assolía el mateix èxit ni la mateixa qualitat «*no desluce de otras producciones de su aventajado talento*».⁸⁴⁸ Aquests dos articles, però, cal llegir-los des de la prudència que infon el coneixement que els seus autors, Antonio Fargas i Soler i Mariano Soriano Fuertes rere el pseudònim «Roberto», eren amics íntims del fundador de les societats corals. El primer d'aquests crítics musicals, en l'article esmentat, deia que *¡Gloria a España!* «*comienza con un festivo himno marcial, que interpreta bien el espíritu glorioso de las palabras; síguele un tiempo lleno de armonioso y apacible colorido de plegaria y concluye con un brillante motivo que respira arrogancia*» i, efectivament, cadascuna de les parts esmentades és fàcilment identificable. En les tres primeres estrofes es recorda les glòries espanyoles, tant les bèl·liques com les intel·lectuals, i s'incideix en la importància del progrés que comporta la pau i el conreu del saber:

¡Gloria a España!, do en paz hoy florecen
con las ciencias, la industria y las artes;
do el progreso derrumba baluartes
que en talleres se ven transformar.
Himno santo de amor reproduzcan
del Pirene las cóncavas breñas,
y desplieguen sus nobles enseñas
euterpenses, legiones de paz.⁸⁴⁹

⁸⁴⁷ Vegeu EM II, 75 (05/06/1864), p. 3.

⁸⁴⁸ Antonio Fargas i Soler, *Cuarta gran festival musical en los Campos Eliseos*, EM III, 76 (12/06/1863), p. 4.

⁸⁴⁹ OPCJAC CCXII, vv.17-24.

A continuació, sense oblidar les obligades referències directes a les agrupacions corals que eren «*inmaculado lábaro / de fraternal amor*», en els versos 25 a 32 s'invoca la pau però es recorda, com també es feia al final de *Als voluntaris catalans lo dia de sa arribada*, que si fos necessari Espanya tornaria a lluitar davant de la «*extranjera invasión*» de manera irada. Aquesta ira és la que en els versos finals protagonitzen el que Fargas i Soler considera els versos més arrogants del poema, en el quals es referma la idea que la pàtria espanyola:

Hará ver a su saña iracunda
que no sufre infamante coyunda
el denuedo del libre español.⁸⁵⁰

L'espectacularitat d'un esdeveniment com el quart gran festival i la insistència en l'escriptura d'obres amb un contingut patriòtic abrandat a l'estil de les de 1859, no van assolir els objectius prefixats per Clavé i l'Asociación de Coros Euterpenses va haver de presenciar el seu declivi a partir de la temporada de 1865. També es va intentar vèncer les dificultats apuntades més amunt, referides a la incapacitat per atraure l'atenció amb un repertori propi del tot renovat, amb l'estrena de *Horas felices* en el segon ball-concert de la temporada, el 30 d'abril de 1865. Aquest vals va ser la darrera obra amb deixos bucòlics escrita en castellà per part de Clavé i la seva estrena va passar sense massa pena ni gloria entre el públic i la crítica, la qual cosa devia contribuir al convenciment per part de Clavé que amb versos innocents i amb una ambientació classicitzant, ja no podia engrescar els assistents habituals ni atraure nous aficionats a la música i al ball. En aquella composició, les hores felices en què «*mancebos y ninfas — en leda corea / sonrientes permutan — suspiros de amor*»⁸⁵¹, estan presidides, com succeïa de manera especial en obres de la dècada dels quaranta i els cinquanta pels personatges mitològics que encarnen els diferents moments del dia: Vésper com a personificació de Venus, l'estel del capvespre; Apol·lo, com a déu del sol; el «*Ciego Rapaz*», una altra manera d'anomenar Cupido; o Selene, deessa lunar i imatge mitològica de la nit. Sembla evident, doncs, que a aquelles alçades dels anys seixanta, el públic barceloní ja no s'extasiava amb obres com aquella i sí que, en canvi, es convertia en un assidu a les representacions teatrals.

⁸⁵⁰ *Íd.*, vv. 30-32.

⁸⁵¹ OPCJAC CCXIII, vv. 15-16.

El 1865, de manera inversa al que va succeir als Camps Elisis gestionats per Clavé, els teatres de Barcelona i les companyies que hi actuaven —especialment La Gata— van assolir un èxit espectacular. Així, mentre Clavé feia mans i mànigues per conservar l'arrendament dels Camps Elisis i per millorar-ne les instal·lacions,⁸⁵² els teatres com l'Odeón, el Mendizábal o el Romea omplien contínuament les seves platees, i l'amic íntim de Josep Anselm Clavé, Frederic Soler, es convertia en el dramaturg de moda. No és estrany, per tant, que s'intentés aprofitar la febre teatral que es va viure a Barcelona i que es programés, en el teatre que hi havia dins dels mateixos Camps Elisis del Passeig de Gràcia, la reestrena de la sarsuela *L'aplec del Remei* escrita per Clavé el 1858.⁸⁵³ Fins i tot els mateixos coristes van participar en una coreografia, els primers dies de setembre, en la qual van interpretar *Las galas del Cinca* vestits d'aragonesos.

Tot plegat eren intents de mantenir viva l'expectació pels actes organitzats per l'empresa de Clavé en un moment en què havien aparegut molts altres focus d'interès per a la societat barcelonina. La seva utilitat, però, va ser relativa ja que els Jardins d'Euterpe mai més tornarien a tenir la concurrència assolida en anys anteriors i, a més, la gran feina que comportava la gestió de novetats constants va provocar que el repertori de Clavé, al contrari del que havia succeït també amb anterioritat, es renovés molt lentament i tan sols experimentés un lleu augment de producció l'any 1867.

⁸⁵² Vegeu Josep Anselm Clavé, *Campos Eliseos*, EdE VIII, 269 (30/04/1865), pp. 1-2:

Este delicioso sitio de recreo acaba de ser objeto de grandes mejoras, que han de aumentar, si cabe, los muchos alicientes con que ha llamado la atención del público en las últimas temporadas de verano. El gran salón, en el que se habla habilitado un reducido escenario con el único fin de ofrecer a los señores concurrentes algunos pasatiempos teatrales, había llegado a ser insuficiente para contener a las infinitas familias que en él se reunían, y ha sido preciso transformarlo en un verdadero coliseo, dándosele mucha mas capacidad y enriqueciéndolo con un espacioso palco escénico, que en adelante permitirá imprimir mayor realce a los espectáculos de declamación, ópera y baile. Además de las citadas innovaciones, se han prolongado y embellecido los jardines; se ha trasladado el local destinado para café, dándose mayores proporciones a su salón, y se han ensanchado considerablemente las plazas contiguas al salón de Euterpe, en atención a ir todos los años en aumento la elegante concurrència que favorece los celebrados baile-conciertos que se verifican en tan agradable sitio. En suma, no se ha perdonado gasto alguno para conservar los Campos Eliseos la fama que les ha valido la belleza y grandiosidad de sus salones y vergeles, y la amenidad y esplendidez de las funciones que en ellos se disponen.

⁸⁵³ *Anuncio*. *Campos Eliseos*, EdE VII, 283 (16/07/1865), p. 60:

Pasado mañana martes, se pondrá en escena en el teatro del Gran Salón la aplaudida zarzuela bilingüe del Sr. Clavé, titulada: *L'aplec del Remei*, con todo el aparato que su argumento requiere, estrenándose una decoración debida al hábil pincel de Mr. Cagé que representa exactamente el sitio donde tiene lugar la citada fiesta en las inmediaciones de Caldes de Montbui.

2.6.2.9. L'èxit de les obres catalanes entre 1860 i 1867

L'espectacularitat creixent dels grans festivals organitzats per Clavé des de l'any 1860 fins a 1865 no va comportar l'estabilitat pretesa per a l'Empresa dels Camps Elisis i, com s'esmentava més amunt, la notorietat i el protagonisme de les actuacions corals al Passeig de Gràcia van passar a un segon terme, rere les actuacions teatrals que van proliferar en els teatres barcelonins. Paradoxalment, però, l'obra literària i musical de Josep Anselm Clavé escrita a partir d'aquell moment en la seva llengua materna ha resultat ser la més ben valorada per la crítica posterior —i la que ha perdurat, de fet, en l'imaginari cultural català. Si bé és cert que l'obra escrita en català per Clavé va començar a meitat de la dècada dels cinquanta amb *La font del roure* i *Les nines del Ter*, i que va augmentar considerablement de nombre a final d'aquella mateixa dècada, no va ser fins a 1861, passada la febrada africana i l'èxit de les caramelles i les captes de carnestoltes, que es pot parlar d'un esclat definitiu d'una obra poètica catalana amb trets que apunten cap a una certa modernització literària. Obres com *Los pescadors*, *La brema*, *Una fontada*, *La Maquinista*, *Los xiquets de Valls*, *Pasqua florida*, *Pel juny la falç al puny*, etc., recullen part de la tradició de la poesia idíl·lica anterior escrita per Clavé tant en català com en castellà i incorporen nous elements que serien determinants en la creixent qualitat literària, com l'adopció de temes i escenes coetànies —treballs, festes, tradicions, etc.—, l'ús d'uns recursos lingüístics menys artificiosos que responien a l'ús social de la llengua en aquells moments, la incorporació de la cançó i el refranyer popular en la pròpia obra, i un gir fonamental i definitiu en el tractament de la natura i el paisatge cap a una realitat més propera al poble. Aquestes característiques, a les quals s'anirà fent esment tot seguit en parlar de les obres esmentades, ja van ser tingudes en compte, de manera implícita, per Apel·les Mestres a *Josep Anselm Clavé. Sa vida i ses obres*, on explica que la música i la poesia «del sentiment» es van deixar enrere amb les seves «habituds i maneres» particulars per a «allistar-se a les files del realisme que comencen a desplegar en tot lo món literari los principals naixents poetes».⁸⁵⁴

És simptomàtic que l'«Eco de Euterpe» publicés el juliol de 1869 un article d'Emilio Castelar⁸⁵⁵ en el qual, sis anys després del seu viatge per Catalunya de la mà de Clavé i amb la perspectiva del temps, es matisaven alguns aspectes de la personalitat,

⁸⁵⁴ Apel·les Mestres, *Op. Cit.*, p. 30.

⁸⁵⁵ Emilio Castelar, *Los coros catalanes*, EdE XI, 368 (16/07/1869), pp. 69-72.

de l'obra i del context en el qual s'havia desenvolupat l'obra del fundador dels cors d'Euterpe. Si bé és cert que es continuava afavorint una imatge mitificada dels orígens suposadament humils de Clavé —mitificació desmentida pel biògraf Tomàs Caballé i Clos, seguint les informacions de Roca i Roca i Vidal i Valenciano—,⁸⁵⁶ Castelar demostrava adonar-se dels canvis importants que havia patit l'obra de Clavé des de principi dels anys seixanta. Així, la poesia de Clavé ja no era l'excusa per a parlar de la necessitat de formació de la classe obrera, ni de la tasca redemptora del fundador dels cors, ni tan sols per a referir-se a la seva militància política, sinó que en l'article esmentat l'obra poètica hi era referida com una forma més de representació artística de les particularitats de Catalunya, que «*no es solamente la tierra del trabajo. Es también la tierra de las bellezas naturales, la tierra de la poesia*». Aquest comentari, que podria passar desapercebut enmig dels múltiples treballs duts a terme sobre l'obra tardana de Clavé, sobresurt enmig de la resta pel fet que Castelar inscriu i explica les obres més contemporànies enmig d'un procés evolutiu que ressalta de manera especial el retorn a la natura, als costums, als cants populars, al treball i a la realitat més propera dels catalans:

Clavé amó y cantó. Comenzó por componer algunas canciones amorosas y concluyó por componer esos coros que son hoy la honra de su nombre, y el orgullo de su patria. Como en todos los artistas, el amor fue en él una revelación, sí, una revelación que debía anunciar el amanecer de sus varias vocaciones. Después, el arte pasó en él del período instintivo al período reflexivo, y se sintió con ánimos para ser el músico de su patria. Oyó los cantos que los campesinos entonan en las orillas del Llobregat y del Besós, mezclados con los cantos que entona el pescador al dulce arrullo de las olas; recorrió, peregrino del arte, las riberas del Ter en pos de inspiraciones y de cantares, anotó el ronco acento de la tenora ampurdanesa y la cadencia melancólica y grave de la sardana; oyó, al eco de los torrentes del Fay, los cantares montañeses; y en las crestas del Montserrat, cuando el sol naciente dora sus mil pirámides, los romances religiosos de los romeros que van a saludar a María, la estrella que han invocado en el mar, cuando la tempestad sacudía su esquife, el santo amparo que han buscado en la tierra cuando la granizada amenazaba sus campos: y uniendo a todo esto la vena de su propia inspiración, tierna, inagotable, Clavé ha escrito cantares que son hoy la voz de Cataluña; y trovador del siglo XIX no acude a las puertas de los castillos ya hundidos, y de los monasterios ya arruinados, y de la

⁸⁵⁶ Domènec Guansé, a *Josep Anselm Clavé. Apòstol, agitador, artista* (p. 11) recollia la idea segons la qual la imatge d'un Clavé poc format era fruit d'un interès romàntic ja superat. Deia Guansé:

Contra l'opinió dels primers biògrafs que, per esperit romàntic, ens el pinten desvalgut i ignorant, a fi de valorar-ne millor els dots naturals, l'espontaneïtat, la inspiració, etc., Caballé i Clos, més recentment, afirma que, si més no, Clavé hauria après solfa i altres nocions musicals en alguna acadèmia del mateix barri.

historia ya olvidada; sino a la fuente única de inspiración que ha quedado viva, a la fantasía del pueblo.⁸⁵⁷

Els exemples que va donar Castelar en aquest treball eren, bàsicament, *La brema* i *Los pescadores*, obres que recollien la pràctica descriptiva ja explotada per Clavé amb anterioritat, però amb una molt més clara voluntat de reflectir la realitat en contraposició a un món ideal, de paisatges idíl·lics i amb personatges estereotipats. De fet, és en els poemes més coneguts i popularitzats de Clavé on sembla reflectir-se de manera més clara el fruit de «*las diversas excursiones por Cataluña*» esmentades per Roca i Vidal i Valenciano⁸⁵⁸ i ja comentades més amunt a partir dels testimonis que n'han restat en forma de carta. És a dir, que després d'haver escrit en castellà la pràctica totalitat de la seva obra fins a final dels cinquanta, en escriure obres en català de manera continuada pels motius ja referits Clavé va experimentar la necessitat de tornar-se a apropar a la tradició poètica popular catalana, no pas la dels baixos fons barcelonins sinó a la pouada en les seves excursions pel territori, i als referents paisatgístics, lingüístics, laborals, i també socials de la població catalana. No és estrany, doncs, que Castelar reconegués en l'obra catalana tardana de Clavé un gir cap a la «*f fuente de inspiración única que ha quedado viva, [...] la fantasía del pueblo*» i no pas cap a les runes de castells i monestirs.

Malgrat la seva clarividència, però, l'afirmació de Castelar encara és fruit d'una visió romàntica de la tradició literària i de l'obra concreta de Clavé, la qual, si bé recollia de manera evident els costums, la llengua i les tradicions encara vives en pobles i ciutats catalans, no pretenia pas recollir i fixar llegendes, refranys, cançons, etc., a la manera dels folkloristes vinculats uns anys més tard a l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques, sinó que més aviat aspirava a esdevenir la baula necessària en la cadena de la tradició de la literatura popular catalana que havia de permetre la seva modernització i adaptació a uns nous temps en els quals convivia des dels treballs més artesanals —com la pesca o la pagesia— i els costums més nostrats —com els cants de caramelles o els castellers—, fins a les manifestacions del progrés industrial —el treball a les fàbriques— i la lluita obrera. És amb aquesta voluntat que Josep Anselm Clavé, de manera molt clara des de l'escriptura de *Los pescadores*, recull elements de la realitat cultural catalana i en fa matèria poètica per esdevenir, ella mateixa, tradició. No pas una

⁸⁵⁷ Emilio Castelar, *Op. Cit.*, pp. 70-71.

⁸⁵⁸ Josep Roca i Roca i Eduard Vidal i Valenciano, *José Anselmo Clavé. VI*, EdE XVI, 412 (13/06/1874), pp. 93-95.

tradició dirigida pel lema «Pàtria, fe i amor» de la literatura jocfloralesca d'aquells anys, sinó una tradició renovada, basada en el reflex de la realitat en tots els seus sentits i en allò que alguns deixebles, com Mestres o Millet, van anomenar l'«escola de la natura».

Dit d'una altra manera: el fet de disposar de l'edició de l'obra poètica completa de Clavé permet atorgar a obres com *Los pescadors*, *La brema*, *Una fontada*, *Los xiquets de Valls*, etc., la seva justa importància en funció de la seva qualitat i tenint en compte el reconeixement de la crítica al llarg dels anys, però també perquè permet comprendre el lligam, la continuïtat entre l'obra castellana de caire pastoral dels anys cinquanta i els poemes de tall realista escrits en català en la dècada dels seixanta i principi dels setanta. És a dir, que l'obra prèvia als anys d'esplendor dels festivals podria ser considerada, a partir d'una estricta anàlisi formal i de continguts, com una obra, com deia Mestres, «fruit del seu temps», «amanerada», amb incidència pública en tant que formava part d'un projecte de regeneració social, però sense repercussions en la pràctica literària posterior. I, en canvi, una mirada que abasti tot el conjunt de l'obra poètica de Clavé permet apreciar que, més enllà de la qualitat de les seves obres inicials, gran part dels poemes escrits als anys cinquanta, i encara alguns dels seixanta, van permetre a Clavé experimentar amb el tractament de la natura i les accions que s'hi esdevenien per després sotmetre aquella mirada a una depuració que el conduiria, primer, a treballar noves formes per a uns mateixos temes amorosos d'ambientació bucòlica —a *Les nines del Ter*, *Les flors de maig*, etc.— i, després, a fer un salt cap a nous temes contemporanis, a escenes i entorns físics menys idealitzats i més reconeixibles per als lectors o espectadors, i amb una llengua menys artificiosa. Com diu Josep Maria Fradera a partir d'una conversa mantinguda amb Joan-Lluís Marfany, Clavé «era l'últim representant de la tradició bucòlica que encara arriba fins a ell i que ell, de fet, renova, vestint la vella temàtica de formes noves», però la temptació del ruralisme tan propi de la literatura de mitjan segle XIX va ser vençuda per l'anomenat naturalisme, un terme que referit a la poesia de Clavé res té a veure amb el naturalisme francès que uns anys més tard es posaria en boga.⁸⁵⁹

El setembre de 1861, retornat de Saragossa i abans de la celebració del segon gran festival, Clavé va escriure, enmig d'himnes i americanes, una barcarola que segons

⁸⁵⁹ Josep Maria Fradera, *La «pàtria» com a objecte de literatura (una aproximació als canvis de la cultura renaixentista de finals de segle)*, dins Miquel Nicolàs (ed.), *Bernat Baldoví i el seu temps*, Universitat de València, València, 2002, p. 102.

l'anunci publicat a l'«Eco de Euterpe»⁸⁶⁰ oferia unes «*dificultades de ejecució*» que ja la situava, com a mínim musicalment, en un terreny diferent al trepitjat fins llavors. A aquella barcarola titulada *Los pescadors* l'havia precedit, tres mesos abans, l'albada *De bon matí*, que si bé no deixa de ser, pel seu contingut, un idil·li com molts dels escrits amb anterioritat, ja mostra un cert abandonament del to transcendent —com ressaltà Lluís Millet el 1930— i una predilecció per les descripcions realistes de la natura.⁸⁶¹ A *Los pescadors*, en canvi, la relació amorosa de caire pastoral desapareix i el poeta centra la mirada en la realitat del treball, enmig de l'execució del qual també hi haurà espai per al pensament amorós. Aquesta escena del treball mariner, descrita des que la barca és en terra fins que inicia el retorn a l'albada, és innovadora per tres motius que són, al meu entendre, fonamentals per a comprendre el gir definitiu de l'estil i els interessos de l'obra catalana de Clavé a partir d'aquell moment: primer, la no utilització del paisatge com a correlat objectiu dels sentiments dels protagonistes de l'acció. En els dos primers versos ja en tenim una mostra, on el «fresc llebeig i mar bonança»⁸⁶² no són indicadors de res més que de les bones condicions per aconseguir una bona pesca. Segon, el recull de la terminologia pròpia dels pescadors amb un detallisme més que premeditat. L'enseuada, els llibants, els escàlems, el cove, la fitora, el palangró, etc., així com la descripció del seu ús en el treball quotidià dels pescadors no perseguia de recollir un lèxic en decadència o en desús sinó que retratava de manera realista l'expressió que encara es mantindria viva fins ben entrat el segle XX. A més, de manera complementària a la inclusió de la terminologia esmentada, per primera vegada s'utilitzaran les interjeccions, les exclamacions i les onomatopeies pròpies del treball, les quals, a més d'afegir encara més realisme a l'escena, aportaven uns efectes corals que Clavé continuaria utilitzant en obres posteriors:

- A l'aigua va la barca!
- Va a l'aigua!
- A l'aigua, a l'aigua va!
- Oh!... i... up!... ara va!

⁸⁶⁰ *Advertencia*, EdE III, 128 (13/09/1861), p. 149.

⁸⁶¹ Vegeu les consideracions que Lluís Millet va pronunciar en una conferència celebrada a la Cambra de Comerç l'11 d'abril de 1930 sobre obres com *De bon matí*, precedents de la poesia eminentment realista escrita en català des de 1861: Lluís Millet, *Records del període romàntic musical a Catalunya. Clavé*, «Revista musical catalana» XXVII, 317 (maig de 1930), p. 199:

En Clavé, que dels dos acompanyats de guitarra, passant per les cantarelles amoroses, a voltes vulgarotes d'«El cantor de las hermosas», arribà als idil·lis verament frescals i encisadors musicats amb llengua catalana, copsà també el sentit fort de la natura, la força dels elements, la valor del paisatge i la vigoria del tremp catalanesc de la nostra raça.

⁸⁶² OPCJAC CCII, v. 1.

Ara!... ara!... ara!...⁸⁶³

I tercer, la inclusió del tema amorós enmig de l'escena del treball i no pas en un context artificios i convencionalitzat amb pastores i cavallers, de tal manera que la centralitat del diàleg desapareix per donar pas a una descripció menys postissa dels efectes de l'enamorament:

Mar enfora comanda el llaüt
brau patró que prediu com oracle,
puix sent jove ha adquirit habitud
en la pesca i embats de la mar,
i amb giny un obstacle
sap bé superar.
Mes llur ànima resta en la costa
des que al cor li fletxaren *colcom*
los ullets d'una nina disposta...
de l'*hermosa* pubilla d'un prohom.

Nina que al mar
trista davalla
quan lo nou jorn
s'hi emmiralla,
i recull los sospirs que amb amor
al vent fia lo brau pescador;
que ell mar enfora
se'n va amb freqüència
i ella en sa *ausència*
sent greu dolor.⁸⁶⁴

Aquests mateixos trets són reconeixibles a *La brema*, un cor escrit, molt probablement, després de visitar el Penedès de la mà del seu amic vilafranquí Eduard Vidal i Valenciano, i en el qual cap de les poques referències paisatgístiques és sobrerera en el context natural en què s'emmarca l'acció. En aquest cas es tornen a condensar un reguitzell de termes relatius a la feina de la verema —gotims, sarments, pàmpols, portadores, veremalls, etc.—, i on el tema amorós irromp enmig de la descripció de la feina, també amb variació mètrica per evidenciar formalment l'*excursus* que suposa,

⁸⁶³ *Íd.*, vv. 34-38.

⁸⁶⁴ *Íd.*, vv. 57-76.

amb la simple citació del sentiment amorós incipient que neix en el cor d'un veremador en observar una —encara— nineta que omple un cistell al seu costat:

Ai! lo cor bull
mirant una nineta,
que omple a curull
sos *lindos* cistellets
com de *regull*
llançant-ne una sageta,
besos recull
d'*ajogassats* vailets.⁸⁶⁵

El testimoni proper d'Apel·les Mestres explica que aquesta peça va estar a punt de desaparèixer per no haver fet el pes al germà de Clavé, a qui havia demanat opinió abans de començar-la a assajar.⁸⁶⁶ Però la decisió final d'incloure-la en el seu catàleg particular d'obres corals, amb el número 141, va obtenir els resultats esperats, amb una exitosa acceptació, que va quedar parcialment eclipsada per l'estrena, coincident en aquelles dates, de la marxa i el cor de pelegrins del *Tannhäuser* de Wagner.

Alguns dels estudis recents sobre l'obra coral de Clavé, en referir-se a *Los pescadors* o a *La brema* han associat aquestes dues peces a d'anteriors, com *De bon matí* o *Lo somni d'una verge* i s'hi han referit com a obres que recreen «*mons idíl·lics, imatges d'un passat preindustrial que, en cas de ser vigent, s'esmunyia ràpidament i irremeiable*».⁸⁶⁷ Aquesta visió, però, no té en compte l'evolució temàtica i estilística que s'acaba de comentar, i confon la recreació de paisatges idíl·lics amb les descripcions d'uns treballs que, si bé al segle XXI poden semblar-nos anacrònics, a la segona meitat del XIX eren encara ben vius i, contràriament al que es diu, no van desaparèixer tan ràpidament. El raonament pot semblar lògic d'entrada, si apliquem a l'obra poètica de Clavé esquemes i processos d'evolució literària més o menys convencionals. Així, un resultat lògic, com en tants altres casos, a l'evolució del romanticisme més avançat a partir de la dècada dels seixanta i dels setanta, fóra la inscripció d'aquella poesia que prenia com a referent les accions, els paisatges i els

⁸⁶⁵ OPCJAC CCVIII, vv. 81.88.

⁸⁶⁶ Apel·les Mestres, *Clavé, sa vida...*, p. 58.

[...] En Clavé acostumava a demanar parer de ses obres a sa família i en particular a ses filles quan eren encara unes tendres criatures; lo que no aprovaven elles ni es prenia la pena d'apuntar-ho ni recordar-ho. *La brema*, doncs, no havent merescut l'aprovació de son germà, es disposà a destruir-la, però repensant-se empenyé abans una caminada d'algunes hores. Després intentà *ensajar-la* i cantar-la, lo que li valgué un de sos més gloriosos èxits.

⁸⁶⁷ Jaume Carbonell i Guberna, *Op. Cit.*, p. 281.

personatges presos «del natural» en l'anomenat costumisme. Però en el cas de l'obra claveriana l'aplicació de patrons més o menys preestablerts no funciona, atès que la utilització de models, temes, idees, etc., presos de la realitat a partir dels seus viatges i visites a ciutats i pobles catalans no responia a la voluntat de construir una obra ancorada en el passat i que servís de retrat d'un món en vies de desaparició, sinó que pretenia recollir el pes de la tradició per a mantenir-la viva projectant-la cap al futur. Perquè si bé es cert que aquelles escenes no s'adeien amb l'ambient del treball del món capitalista industrialitzat, també es cert que una bona part de la població encara desenvolupava feines com les descrites en aquestes obres i, per tant, als ulls de Clavé i dels seus contemporanis, els poemes esmentats no eren costumistes en el sentit que la història de la literatura ha atorgat tradicionalment a aquest terme.

Cal, doncs, adonar-se de la importància d'aquestes dues obres, juntament amb *Una fontada* a la qual em referiré tot seguit, per comprendre el trencament definitiu amb l'idealisme i l'emergència d'una literatura, diguem-ne, realista, entesa aquesta com Yxart la definia el 1889 a *El año pasado*, en referir-se al mateix Clavé. És a dir, una literatura on el referents utilitzats com a model, el que el poeta ha vist i ha sentit, són extrets de la realitat més propera i de l'experiència personal:

[...] el compositor pasa de una vez del idealismo empañado y contrahecho, al más perfecto *naturalismo*, tomando aquí la palabra en su verdadero valor. La composición, la música, los versos, los preciados pormenores de sus nuevas obras, adquieren el vigor i el sabor de lo sentido realmente y de lo concretamente visto. En aquel punto Clavé es ya el verdadero cantor popular y el verdadero autor catalán.⁸⁶⁸

No és estrany, doncs, que alguns prohoms de la Renaixença, com Víctor Balaguer i també autors reconeguts del Modernisme i el Noucentisme —Apel·les Mestres, Joan Maragall, Lluís Millet...— prenguessin Clavé, i concretament les obres escrites en català a partir d'aquells primers anys seixanta, com a testimoni i impuls d'un incipient realisme que superava, fins i tot, els quadres de costums, per alinear-se amb aquell art, definit també per Yxart com a sinònim de «*íntimo y espontáneo, por lo que se refiere a la inspiración, y de acomodado a la naturaleza conocida (modifíquese o no), por o que toca a la ejecución*»,⁸⁶⁹ és a dir, versemblant en els arguments, en els personatges, en el paisatge, etc.

⁸⁶⁸ Josep Yxart, *Concursos musicales*. — Clavé, dins *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*, Librería Espanyola de López, Barcelona, pp. 366-377.

⁸⁶⁹ *Ibid.*

La crítica d'Yxart a *El año pasado* és importantíssima per a comprendre el pensament literari del crític tarragoní, ja que en els seus arguments s'hi evidencia la voluntat d'universalització de la literatura catalana, posant-la de costat de les literatures europees influents del moment, i alhora buscant en la pròpia tradició les arrels autòctones d'una incipient poesia realista, en aquest cas identificada en els poemes catalans de Clavé dels anys seixanta. No es pot negar, però, que els arguments d'Yxart beuen, en gran mesura, del que uns anys abans havia publicat Francisco M. Tubino a *Historia del renacimiento literario contemporáneo en Catalunya, Baleares y Valencia*. En les pàgines d'aquest treball, Tubino reprenia, al seu torn, els arguments de la biografia escrita per Apel·les Mestres, on es deia que «Clavé és [...], en la forma, realista en lo millor sentit de la paraula: era idòlatra de la Naturalesa»⁸⁷⁰. Segons Tubino, «representa Clavé en el catalanismo literario, la encarnación del sentimiento naturalista», entenent aquí el «catalanismo literario» com el conjunt de la literatura escrita en català i el «sentimiento naturalista» com a expressió de la realitat, de «las cosas como són», descrites «según que las siente su alma de poeta», que allunyaven aquells poemes catalans de «lo extravagante, lo absurdo, lo ridiculo, lo contrahecho» i l'apropaven a «lo armónico, lo suave, lo tierno y lo atractivo».⁸⁷¹

En el context de la crítica i la teoria literàries de la dècada dels vuitanta, no és estrany que tant Tubino com Yxart puntualitzessin els termes *natural*, *naturalisme* i *realisme*. A les portes de la recepció de les teories zolianes, i coneixedors de l'evolució de la literatura costumista, calia remarcar la particularitat de l'obra catalana de Clavé d'aquells anys i la seva equidistància, tant del costumisme com del naturalisme, entès en un sentit estrictament zolià. En efecte, obres com *Los pescadors*, *La brema*, *Una fontada*, així com *Los xiquets de Valls*, *La maquinista* o *Pel juny la falç al puny* prenen referents de la realitat, descripcions de feines quotidianes i mostres de la tradició cultural pròpia, sense acabar de deslligar-se d'un rerefons sentimental que era llast del romanticisme, però també distanciant-se del gust costumista per les escenes i els personatges vinculats a la burgesia i la menestralia. En el cas de les obres esmentades, les descripcions d'escenes hi eren, efectivament, nuclears, però l'objecte de la mirada del poeta s'encaminava, majoritàriament, al món del treball: la pagesia, la pesca i l'obrerisme fabril. De la mateixa manera, la important evolució del tractament del natural en l'obra de Clavé —de la fal·làcia patètica a l'idealisme bucòlic, i d'aquí a la

⁸⁷⁰ Apel·les Mestres, *Op. Cit.*, p. 37.

⁸⁷¹ Francisco M. Tubino, *Op. Cit.*, p. 341.

descripció realista— calia no magnificar-la fins a extrems inversemblants, per la qual cosa crítics clarividents com els esmentats no van oblidar mai el pes que el sentiment va continuar tenint en la poesia claveriana al costat, és clar, d'una voluntat de racionalització del sentimentalisme, tant en els temes tractats com en els personatges descrits. De fet, al costat de precedents com Robreño i Terrades, Clavé s'allunya de la tendència tradicionalista i conservadora encarnada per l'obra de Rubió i Ors i continua aportant un discurs ideològic i una pràctica literària que, com recorda Manuel de Montoliu fent referència als autors acabats d'esmentar,⁸⁷² segueix el romanticisme en el seu vessant més liberal i modernitzador.

L'ambiciós gir que va suposar la producció poètica catalana de Clavé en els anys seixanta, el bon funcionament empresarial, l'èxit dels primers grans festivals i l'estabilitat personal de què gaudia Clavé en aquell moment sembla que haurien hagut de comportar un creixement encara major del nombre, la qualitat i l'èxit de les seves obres, però la suma d'una colla de factors, en alguns casos dramàtics, van comportar que, en el terreny de la creació literària, entre el gener de 1862 i el desembre de 1866, tan sols escrigués nou obres, la majoria de les quals en llengua castellana.⁸⁷³

La documentació personal de Clavé —especialment l'epistolari—, que s'ha pogut consultar en la preparació d'aquesta edició permet vincular la davallada en la seva producció literària i musical amb la penúria econòmica que va patir la família Clavé-Bosch, derivada de la dificultat per fer rendible l'empresa dirigida per Josep Anselm, ubicada en aquells anys als Camps Elisis del Passeig de Gràcia de Barcelona i també a un probable desfalc patit en aquelles dates. És simptomàtic el silenci sobre la vida i l'obra de Clavé dels anys 1864-1867 en les biografies i estudis publicats des del moment de la seva mort. Enlloc s'esmenta la profunda crisi econòmica i personal en què va veure's immers Josep Anselm Clavé després del quart gran festival de 1864, quan segurament per motius relatius a una estafa relacionada amb el negoci dels Camps Elisis, es va veure empès a una situació econòmica ruïnosa que contrastava amb l'èxit del gir de la pràctica poètica catalana, situació de la qual no es va recuperar, només parcialment, fins el 1867. L'exemple més clar d'aquest silenci és la biografia publicada

⁸⁷² Manuel de Montoliu, *La Renaixença i els Jocs Florals: Verdaguer*. Alpha, Barcelona, 1962, p. 30.

⁸⁷³ Al llarg d'aquell període, va haver d'ajornar-se el festival de l'any 1863 per falta de finançament, va passar unes setmanes a Madrid per preparar l'actuació de la societat coral Euterpe —des de final d'abril de 1863—, va actuar-hi el mes de juny i, com també s'ha comentat, va perdre el seu fill Conrad aquell mateix estiu. L'any 1864, tot i la celebració del quart gran festival va iniciar-se la decadència de les actuacions corals, que es va agreujar l'any següent amb un nou brot de còlera que afectà alguns dels integrants dels mateixos cors, especialment del pla de Barcelona.

per Roca i Vidal a l'«Eco de Euterpe» el 1874, on, després de parlar del concert a Saragossa de 1861 i de l'èxit del cor d'Euterpe a Madrid el 1863, s'evidencia un salt cronològic fins a l'any 1867.⁸⁷⁴

El mes de novembre de 1866 Clavé va tornar a viatjar a Madrid, on es va trobar, ja el primer dia, amb el seu amic Emilio Castelar, i on va intentar alguns negocis —que no s'expliquen del tot en les cartes remeses a la seva dona i les filles— que haurien hagut de comportar un cert alleujament econòmic. La carta escrita el 16 de novembre, però, deixa clar d'entrada la impossibilitat de resoldre els seus problemes econòmics i la desesperació davant dels deutes que era incapaç de pagar:

Querida Isabel: desconfío de lograr mi objeto. El terreno no está bien dispuesto y no me atrevo a posponer nada. Si antes de partir no se me proporciona ocasión de manifestar claramente mi deseo, voy a volver a esa en una desesperación inexplicable. He pintado anoche mi situación crítica y si bien se ha tomado interés, ya de antemano había conocido que no se me harían ofrecimientos. Estaba ya el sujeto enterado del mal estado de mis negocios, y antes de que pudiera pedir nada, ya me había pintado su imposibilidad de atender a nada, valiéndose de un rodeo muy hábil [...], me he abstenido de hablar del vencimiento próximo del pagaré de 800 \$ y de lo demás que me apremia, porque hubiera sido en mi concepto inútil.

Considera mi aflicción al tener que renunciar a mi última esperanza y al considerar que estoy próximo a una fatal ruina.⁸⁷⁵

Enlloc s'aclareix amb qui havia mantingut aquella infructuosa conversa, però sí que deixa clar que *«todo el mundo cree que mi viaje ha sido político. El gobierno está muy receloso y como soy tan conocido, y no sé por qué tan temido, se ha dicho que intentamos algún movimiento»*.⁸⁷⁶ Si es té en compte la relació de Clavé amb el moviment revolucionari republicà barceloní, la publicació recent de l'«Almanaque democrático de 1864», que havia *«causado un escándalo que no previmos»*,⁸⁷⁷ i les visites que durant aquella estada a Madrid va fer, segons ell mateix explica, a Estanislau Figueras, Emilio Castelar, Pi i Margall, etc., no és estrany que s'observés amb recel aquell viatge malgrat que l'objecte últim i els seus interessos fossin tots uns altres: resoldre la complicada situació econòmica que patia. Els biògrafs, bé per desconeixement, bé per voluntat d'ocultar aquell escenari personal tan complicat, no

⁸⁷⁴ Vegeu Josep Roca i Roca i Eduard Vidal i Valenciano, *José Anselmo Clave. VI*, EdE XVI, 413 (24/06/1874), pp. 97-98.

⁸⁷⁵ Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-27, p. 1.

⁸⁷⁶ *Íd.* p. 2.

⁸⁷⁷ Vegeu Narcís Monturiol, Josep Anselm Clavé, Francisco Sunyer i Capdevila, Antoni Altadill, Joan Tutau i Josep Maria Torres, *Los autores del Almanaque Democrático a sus ciudadanos*, Librería Espanyola de López, Barcelona, 1864.

van fer esment en cap dels seus treballs de la situació extrema que s'aniria complicant des de mitjan 1864 i que, comprensiblement, comportaria d'entrada la desaparició de «El Metrónomo».

A més, en una carta d'Estanislau Figueras adreçada a Josep Anselm Clavé, del dia 29 de juny de 1864, es deixa constància de l'empresonament del seu germà, Antoni Clavé, amb el qual compartien tasques de gestió empresarial, a més de lluites polítiques. Les preocupacions que aquest empresonament li ocasionarien es van allargar fins al mes de març de 1866 quan, gràcies a una altra carta rebuda de Pascual Madoz, i a un comunicat de sortida de la presó de Barcelona del dia 24, es té constància de la sentència absolutòria dictada pel jutge.⁸⁷⁸

Tot plegat: la situació familiar, les dificultats econòmiques, la persecució política, l'inici de la davallada de públic en els espectacles dels Camps Elisis, i el desfalc que, pel que indiquen els manuscrits trobats, va ser obra d'un desconegut Mariano Llopart, va provocar una crisi profunda a Josep Anselm Clavé que, en la carta esmentada del 14 de novembre de 1864, confessava desesperat:

Estoy triste, muy triste, y no sé qué resolver. Los días pasan y supongo tus apuros para tranquilizar a los acreedores. ¿Qué voy a decirles cuando regrese a esta? ¿No valiera más que el tren de vuelta descarrilara y acabasen de una vez mis sufrimientos y mi eterna malaventura? Mas

⁸⁷⁸ De l'empresonament d'Antoni Clavé se'n pot fer un vague seguiment mitjançant les cartes rebudes pel seu germà Josep Anselm en les quals Estanislau Figueras primer i Pascual Madoz més tard manifesten el seu suport als germans Clavé i esmenten els esforços que estan duent a terme des de Madrid, tot fent valer la seva influència, per tal d'aconseguir l'alliberament.

Estanislau Figueras (29 de juny de 1864) escrivia:

Desde que supe la prisión de Antonio no he cesado de gestionar para obtener la amnistía. Ayer vi al Sr. Ministro de la Gobernación [Cánovas del Castillo] quien me afirmó que propondría al Consejo de Ministros aquella medida, pero que era preciso interesar en ella a D. Leopoldo [O'donell]. (Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-187, p. 1.)

Pascual Madoz (28 d'octubre de 1865) informava de la paralització de les preteses pressions governamentals al jutjat:

Mi apreciable amigo: nada de nuevo, nada de satisfactorio puedo decir a V. Sobre la solución del proceso en que se ve envuelto su Sr. Hermano D. Antonio. Buena disposición, buenas palabras, y nada más.

La dificultad que se presenta es la siguiente. El sobreseimiento no está en las facultades del Gobierno. Una amnistía, que comprenda los procesados en el Juzgado de San Feliu de Llobregat no quiere hoy el Gobierno darla por altas consideraciones políticas, que se me han explicado [...]. (Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-209, p. 1.)

Finalment, el mes de març de 1866 es va confirmar l'amnistia en un primer moment (Carta de Pascual Madoz, Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-210), i l'absolució ja aconseguida el dia 25 (Carta del mateix Madoz, Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-211):

Mi apreciable amigo: felicito a V, felicito a su hermano y felicito a sus compañeros por la sentencia del tribunal. Vale más un fallo absolutorio que un indulto y hasta que una amnistía [...].

no te desazones; estáis vosotras de por medio y no tengo derecho a agravar vuestra desgraciada situación.

No duermo ni sosiego pensando como cubrir mi buen nombre, comprometido tan cruel e infamemente por el ladrón de Llopart. De seguro que si con la mala disposición de ánimo que me aqueja, me viniese hoy a las manos, haría una desgracia. [...] ⁸⁷⁹

La seva estada a Madrid es va allargar encara uns dies més del previst per tal d'intentar un contracte amb els Camps Elisis de Madrid per a actuar-hi l'estiu següent, però les gestions, per la informació que es té de les activitats de la Societat Coral Euterpe, sembla que van ser infructuoses. ⁸⁸⁰

Durant les temporades de 1865 i 1866, Clavé va fer mans i mànigues per sostenir l'espai d'oci dels Camps Elisis, malgrat la crisi industrial, el còlera i la competència dels cors de Ramon Bartumeus, segurament més perillosa, per als seus interessos, que no pas la dels germans Tolosa. Des de 1862, amb *La brema*, cap de les poques obres escrites era en llengua catalana, fins que l'abril de 1866 va estrenar *L'edat ditxosa* i el mes següent va publicar a l'«Eco de Euterpe» el poema *A un rossinyol*. El primer era la lletra d'un xotis, escrit en decasíl·labs alternats amb hexasíl·labs, en què es retornava a la descripció d'una escena en què l'acció era quasi nul·la i on les protagonistes eren tres nines que es delectaven dels favors d'una la natura enjardinada i benèvola, prop del riu Ter, on la vida transcorria feliç:

Les flors, banyant l'ambient de pura essència,
incensen d'eixes nines la innocència,
i un papalló en sos llavis xucla mel.
Del Ter serpejador la corrent mansa
murmura un himne dolç en sa *alabança*,
i el mantell blau vesteix serè lo cel. ⁸⁸¹

⁸⁷⁹ Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-27. En relació amb els deutes contrets per Clavé, la situació arribava als extrems que ni el mateix Josep Maria Moliné, director de l'orquestra que acompanyava el cor d'Euterpe en els seus concerts, cobrava puntualment els seus honoraris. Així ho diu en una carta adreçada al mateix Clavé el 19 de juny de 1867 (Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-222), en la qual demana si seria possible cobrar, com a mínim, una part dels honoraris:

Señor Clavé; no dudo que tendrá en su poder las cuentas que le remití a primeros del corriente y en vistas de dichas cuentas espero me hará el obsequio de entregarme alguna cantidad a cuenta si no le es posible el todo, pues me encuentro en una situación muy triste y esto me obliga a molestarle a usted [...]

⁸⁸⁰ Vegeu a carta enviada a Isabel Bosch el 16 de novembre de 1864: Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-28.

⁸⁸¹ OPCJAC CCXIV, vv.17-22.

A un rossinyol, en canvi, no va ser escrita per a ser cantada, i el to dels seus versos hexasíl·labs, així com el tema de fons, mostren una proximitat major amb les vivències del mateix Clavé i de la seva família. El poeta, cansat del món, demana al rossinyol que canta prop de la cambra de les seves filles, enmig dels jardins dels Camps Elisis on vivien, que li desxifri els seus cants, incomprensibles per a ell:

¡Ai! ¡Trobador dels boscos!
Quan més feliç jo n'era
interpretava els *giros*
de vostra arpada llengua,
mes ara que el *cansanci*
del món lo cor m'enerva
i a impulsos del *fastidi*
greu pes lo seny me premsa,
no entenc ja ni una nota
d'eixes passades belles!⁸⁸²

La possible lectura biogràfica d'aquesta estrofa és més que evident si es té coneixement de les dificultats d'aquells anys, i en la segona part del poema s'evidencia que, a més de les referències a les seves filles, Àurea i Enriqueta, i al cansament personal, el cant del rossinyol remet a la presència i el record dels dos fills del matrimoni Clavé-Bosch morts fins aquell moment.⁸⁸³

Tu portes a mes nines,
quan al descans s'entreguen,
records d'aquells dos àngels
que en hores ¡ai!, funestes
ses ales replegaren
per a mai més estendre-les.
¡Ai! Parla'm, ocell, parla'm
com sols parlar-ne a elles
dels seus germans *hermosos*,
tresors de gràcia extrema
que a mon immens *carinyo*
robà la Parca fera;
i el pobre cor d'un pare
que eternament conserva

⁸⁸² OPCJAC CCXV, vv. 33-42.

⁸⁸³ El mes d'octubre de l'any següent moriria Enriqueta, una de les dues filles a qui fa referència en aquest poema.

memòria de les *ditxes*
que plora avui *ausentes*,
recollirà en dolç *èxtasis*
los cants amb què desvetlles
a ses amades filles,
de l'*hermosura* reines.⁸⁸⁴

Aquell any 1866, però, no clouria les penes del fundador de les societats corals, i la situació econòmica aniria empitjorant encara més, segons els testimoni escrit que deixà el mateix Clavé i que es desconeixia fins ara. La competència entre els espectacles que s'oferien a Barcelona començava a ser ferotge fins al punt que, a banda de diversificar l'oferta als Camps Elisis —cant coral, balls, teatre, sarsuela, restaurant, etc.— calia vetllar per estrenar abans que ningú per assegurar-se una bona entrada.⁸⁸⁵ A més, l'oferta d'oci a la capital catalana començava a ser superior a la demanda, i això feia preveure un futur insostenible:

En Barcelona no hay gente disponible para tanto espectáculo diario. En el Prado comienzan a funcionar mañana la compañía de verso italiano de Rossi; en Variedades se suceden unas zarzuelas a otras con increíble rapidez; en el Barracón hacen dos cuartos de lo mismo... y cuando el público llega a los Campos ha perdido ya el humor o me ha hecho poner ronco de tanto esforzarme en llamarle gritándole ¡Quart ayuda!⁸⁸⁶

⁸⁸⁴ OPCJAC CCXV, vv. 57-76.

⁸⁸⁵ Així ho explicava el juliol de 1866 a la seva filla Enriqueta, que estava passant un temps a l'Espluga de Francolí per motius de salut (Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-31):

Ahora vamos a poner en escena la zarzuela *Pan y toros* y la ópera *Haydée*; las dos son de espectáculo. Para la primera se ha de hacer mucho gasto y como los del Variedades trabajan noche y día para darla antes y causarme el consiguiente perjuicio, mis compañías de zarzuela y de verso ensayan sin descansar de 9 a 1 por la mañana, de 3 a 6 por la tarde i de 11 a 2 por la noche y hasta en la hora de la función si ellos no actúan. Yo espero que la daremos al público del viernes al sábado. Espero que si los otros no me ganan la delantera me proporcionará esta obra algunas entradas buenas. Bastante las necesito.

En aquella ocasió, gràcies al ritme desfermat d'assajos, van aconseguir d'estrenar abans que l'empresa del Variedades:

Los del Variedades, que a pesar de ensayar noche y día para ganarme la delantera, creían que era imposible que la representásemos esta semana, se han encontrado ayer tarde, de sopetón, con que yo la anunciaba para hoy, y solo han tenido tiempo de anunciarla para mañana. (Carta enviada a Enriqueta el 20 de juliol de 1866: Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-33, p. 2)

⁸⁸⁶ *Íd.*, p. 3.

Una situació, en definitiva, que portava a Clavé a confessar «*las rabetas y desazones que continuamente me ocasionan estos malditos Campos, en donde en vez de hallar medios de subsistencia, he de dejar la salud y el crédito*». ⁸⁸⁷

L'epistolari de Josep Anselm Clavé ha de permetre un estudi biogràfic més acurat i que complementi, encara, aquells aspectes de les biografies anteriors que fins ara restaven en el més complet desconeixement o en el dubte, motivat en part pels recels que a l'estudiós generen les mitificacions dels personatges públics. Les cartes esmentades, i moltes d'altres a les quals no es fa referència en aquest treball perquè el seu contingut fuig dels objectius de la tesi, contenen informació valuosa, però en aquestes pàgines tan sols es fa referència aquells aspectes personals que tenen una repercussió directa o que ajuden a entendre alguns poemes, i també les seves mancances. És necessari, doncs, tornar a remetre'ns a algunes de les cartes de 1866 per comprendre l'alentiment en l'escriptura de poesia d'aquell any i els immediatament anteriors, que contrasta amb la productivitat dels anys cinquanta, quan la gran expansió de l'associacionisme coral reclamava la necessitat de tenir obres adequades a aquelles formacions. Així, cal esmentar, i citar ni que sigui molt parcialment, algunes de les cartes escrites aquell any, ja que permeten comprendre que si Clavé estava dedicat en exclusiva a la seva activitat política ⁸⁸⁸ i, sobretot, empresarial, poc temps li devia quedar per continuar escrivint poesia.

La majoria d'aquelles cartes, adreçades a la seva filla Enriqueta, que es trobava fora de Barcelona, estan farcides de planys relatius a les penúries econòmiques i a les dificultats empresarials, a les quals s'havia de sumar els desencontres amb alguns dels que fins llavors havien estat amics seus. Clavé confessava obertament a Enriqueta que no podien anar a rebre-la a l'estació de Tarragona «*por escasez de pistrinquis*», una situació difícil de redreçar si es té en compte que li deia que «*las funciones van marchando regularmente, pero no llega su producto a cubrir los enormes gastos que acarrear. Los días de estreno y los domingos va bien, pero como no siempre es fiesta ni se puede estrenar a cada paso, de aquí “que tanquem tant just que si'ns descuidem no*

⁸⁸⁷ *Íd.*, p. 1.

⁸⁸⁸ En una carta del 31 de març de 1866, adreçada al seu germà Antonet, podem apreciar que Clavé tornava a estar a Madrid i que el seu destí era Bilbao. Pels noms que s'hi esmenten —[Emilio] Castelar, Manuel [Becerra], Ginestà, etc.—, i pel fet que fa referència a «*una carta mia contra los mozos*» es dedueix que el motiu del viatge era polític, la qual cosa es pot comprendre si es té en compte que el mes de gener els Mossos d'Esquadra i la Guàrdia Civil havien dissolt molt violentament els aldarulls succeïts a la Plaça Sant Jaume, que es va decretar l'estat d'excepció a tot el territori català, i que s'estava preparant el Pacte d'Ostende, entre Demòcrates i Progressistes, per a l'agost d'aquell mateix any, que suposaria el primer pas cap a la revolució de setembre de 1868.

entrem”».⁸⁸⁹ O en una altra, també del mes de juliol, en què tornava a vaticinar un final tràgic per als ses negocis:

No ha en Barcelona bastante gente dispuesta a frecuentar las funciones en días laborables. El domingo, sí... tono y más tono...!, pero del domingo sólo no comemos y no pudiendo atraer concurrencia entre semana, iré muriendo por consumición y acabaré mal... muy mal.⁸⁹⁰

A més, a tota la penúria econòmica s’hi afegien les diferències sorgides amb Ceferí Tresserra, del qual parla en aquella mateixa carta d’una manera que evidencia l’enfrontament motivat per causes desconegudes:

El jueves vino a los Campos y se apoderó de Perico, pero a poco éste se les escabulló mientras él hacía la corte a actores y actrices. Me parece que si vuelve a entrar al escenario lo haré expulsar de allí como a un perro. Es increíble la desvergüenza con que se introduce en donde no se puede entrar sin mi permiso, hallándose tan indispuesto conmigo.⁸⁹¹

A banda de les programacions d’aquells anys 1865, 1866 de les quals parla Jaume Carbonell en la seva història de les societats corals, no es va produir cap novetat relacionada estrictament amb la producció poètica de Clavé: en les funcions d’aquells anys, a més de difondre les poques obres ja esmentades que va escriure, no va produir-se cap esdeveniment més important que el definitiu abandonament de la gestió, per part de Clavé, de l’empresa dels Camps Elisis, que es va traspasar als mateixos coristes. És a dir, que Clavé continuava dirigint el projecte però des d’una posició que li permetria no haver d’invertir-hi els diners propis que, segons els documents conservats, durant els principis d’any eren ben pocs o quasi nuls. Des del 22 de febrer de 1867, Clavé va tornar a instal·lar-se a Madrid per unes setmanes, amb la finalitat de parlar amb la reina, amb la qual mantenien una bona relació personal des que es van conèixer el 1863, per fer-li conèixer la situació econòmica en la qual es trobava després del desfalc protagonitzat per Mariano Llopart, i per demanar-li que s’impedís el seu indult.⁸⁹² Una

⁸⁸⁹ Carta enviada a Enriqueta el 24 de juliol de 1866: Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-35, p. 1.

⁸⁹⁰ Carta enviada a Enriqueta, un dia incert del mes de juliol de 1866: Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-36, p. 2.

⁸⁹¹ *Íd.*, p. 2.

⁸⁹² Es conserva un rebut (abril de 1866) de l’advocat Pedro Baldrich en concepte d’honoraris per la causa criminal interposada per Clavé contra Lloprat: Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-435. Vegeu, per comprendre l’enemistat entre Josep Anselm Clavé i Mariano Llopart, les cartes del Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-37 i 38:

Ahora no puede ya caberle duda de que vengo a luchar con él frente a frente. Si logra el indulto procuraré dominarme para no encontrarle; si por el contrario, consigo hacérselo negar,

comunicació de la Mayordomía Mayor de S. M., la reina Isabel II, certifica que Clavé va poder parlar amb la reina el dia 7 de març, però fins aquella data, la situació econòmica i personal de Clavé a Madrid es va anar deteriorant fins al punt de manifestar que no tenia diners per continuar subsistent, motiu pel qual demanava en una carta adreçada a la seva dona:

Me sabe mal tener que abusar tanto de los pobres chicos del coro; pero si el domingo no están en disposición de reunir algo en vista del mal estado de los trabajos, vende un colchón o alguna cosa y envíame dinero para el viaje de regreso, pues la fonda y los demás gastos que aquí no puedo evitar me dejan sin un cuarto, y gracias que esto no se prolongue mucho más. Mi deber, con todo, es no dejar Madrid sin haber hecho todo lo posible para neutralizar las inmensas influencias y temibles intrigas del malvado a quien persigo. No sientas, pues, desprenderte de lo poco que nos resta, si no tenemos otro remedio. Mi honor y nuestros intereses, a la vez que los de mis acreedores, exigen toda clase de sacrificios [...]⁸⁹³

És del tot comprensible, doncs, que en aquella situació personal i econòmica, la creació artística quedés en un segon terme fins al moment en què s'inicià la temporada, resultat ja, en primer lloc, el traspàs de la gestió de l'empresa als coristes i, en segon lloc, la causa judicial contra Llopart. En iniciar, doncs, la temporada, i amb la voluntat de recuperar l'esperit dinàmic que havia regnat en els jardins i en els repertoris musicals que s'hi programaven, Clavé va escriure una obra expressa per a la seva inauguració. Amb les excepcions de *L'edat ditxosa* i *A un rossinyol*, ja comentats, feia cinc anys que Clavé no havia escrit una obra llarga, per ser cantada pels cors, en llengua catalana. I *Una fontada* va reprendre el camí iniciat pel seu autor amb un nou èxit i amb un estil que consolidava els avenços assolits abans de la crisi amb *La brema*, *Los pescadors*, etc.

Una fontada consta de cinc parts o rigodons, que porten per títol: *Al rómprer l'alba*, *Costa amunt!*, *La cacera*, *Turbonada d'estiu* i *Llevant de taula*; i cadascuna d'aquestes cinc parts està subdividida en dues. És més que probable que una obra d'aquestes característiques i amb aquest tema de fons, si l'hagués escrit uns anys abans s'hauria encaminat a recrear un espai natural idealitzat en el qual tota l'acció segurament s'hauria dirigit a destacar l'amor entre els joves amants. Aquí, en canvi, sense renunciar al protagonisme que s'atorga als joves, a la convivència i a l'amor, el nucli del poema i el seu principal protagonisme es troba en la mateixa descripció de la natura i en la relació entre aquesta i els personatges que apareixen al llarg dels dos-cents

entonces es fácil que vaya en mi busca para hacerme alguna mala jugada, pero haré por evitar su contacto.

⁸⁹³ Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-39, p. 2.

setanta-un versos. Així, en la primera part, la descripció de l'albada en una perfecta i homogènia combinació d'heptasíl·labs i trisíl·labs, permet introduir el tema de la fontada, entesa aquesta com un espai de festa i de concòrdia:

Faust auguri de la festa,
l'aire agita en dolç concert
cor d'aucells, que en la floresta
manifesta
son content.⁸⁹⁴

En la segona i en la tercera part es fa difícil no apreciar-hi uns ressons, buscats o no, d'altres obres anteriors del mateix Clavé, com són *A Montserrat* i *La cacerà*. La primera es pot relacionar amb *Costa amunt!* per la importància de l'ascensió —l'acció, en definitiva— però també per la descripció de l'entorn, en el qual prenen protagonisme de manera rellevant les diferències entre la magnificència de les penyes o la profunditat dels barrancs i la senzillesa del «*siti ombril i esbarjós / que infundeix regosig*».⁸⁹⁵ Malgrat les diferències formals, el ressò entre els versos que es reproduïxen tot seguit són clars i la seva intenció, prou manifesta: contrastar la grandesa dels grans espais naturals amb la mesura i la seguretat d'un lloc concret, una font, que ofereix «*sos llindars*» com a límit:

[...]
i enmig barrancs sens fondo,
veurem les coves fosques
on formen pedres tosques
joguines a son pler.⁸⁹⁶

En la cova
que allí es troba,
entre immensos
xaragalls,
fan amb tosca
jocs magnífics
los aurífics
degotalls.⁸⁹⁷

⁸⁹⁴ OPCJAC CCXVIII, vv. 14-18.

⁸⁹⁵ *Íd.*, vv. 67-68.

⁸⁹⁶ *A Montserrat*, OPCJAC CXXXV, vv. 29-32.

⁸⁹⁷ *Una fontada*, OPCJAC CCXVIII, vv. 89-96.

La tercera part, titulada *La cacera* recorda inevitablement *La caceria*, escrita set anys abans, el 1860, i que en l'àmbit de la poesia escrita en castellà ja havia suposat, com s'ha dit, un progrés temàtic i estilístic rellevant, i un precedent per a la poesia de caire realista que Clavé va escriure en els darrers deu anys de vida. A *Una fontada*, la cacera hi és descrita com una activitat més de la jornada d'esbarjo passada a la font i si bé no es pot dir que en l'estil de les descripcions difereixi massa respecte de *La caceria*, sí que presenta una adaptació encara major a la realitat, no parlant pas de caça major sinó de caça menor, amb «conills, llebres, tords i becades / grives, guatlles, perdius i tudons»,⁸⁹⁸ molt més adequada a la realitat de la pràctica de la cacera en terres catalanes.

Tant en la segona com en la tercera part, la diferència fonamental respecte dels seus —hipotètics— precedents i també respecte del primer, el quart i el cinquè rigodons de la mateixa composició rau en el fet que tant a *Costa amunt!* com a *La cacera* l'estil directe iniciat a *Los pescadors* matisa i aporta veracitat al discurs poètic amb les interjeccions i les intervencions dels protagonistes, sense arribar aquí a construir diàlegs però permetent de recollir formes d'expressió més genuïnes i pròpies del moment, del lloc i dels personatges esmentats:

Lo corn llança al vent un toc.

— A la llebre!

Hia!... Hia!... Fuig enllà!

— Nostra és ja!

Apa, foc!

Quin magnífic capgirell!

— Cap al marge!

Hia!... Hia!... Conill va!

— Ve d'eça,

Foc en ell!⁸⁹⁹

A més, aquesta pràctica dóna veracitat a un altre dels recursos explotats per Clavé de manera especial a partir d'aquesta obra: la utilització del refranyer popular, amb el recull d'alguns adagis i sentències. En alguns casos, aquests refranys hi són recollits amb una tipografia diferent, per deixar clar que el text era pres del seu ús popular i també per deixar clar que les possibles incorreccions o les tensions en la rima

⁸⁹⁸ *Íd.*, vv. 138-139.

⁸⁹⁹ *Íd.*, vv. 122-131.

eren pròpies de la tradició i no pas del mateix autor.⁹⁰⁰ A *La cacera*, es recorda el costum estès entre els caçadors de repartir-se les peces segons la màxima «*És la llebre de qui l'alça / i el conill de qui l'alcança*»⁹⁰¹, i a la quarta part titulada *Turbonada d'estiu* es continuen recollint mostres del refranyer amb sentències que són, en part adaptades a la mètrica i el context del poema, com «*en lo temps de la cucut / al matí, tormenta i pluja, / i a la tarda, sol i eixut*»,⁹⁰² o «*Plou, plou en Montserrat, / que la pluja fa bon blat! / Aigua de pluja! / Aigua de neu! / Bastonades pels jueus!*».⁹⁰³ L'ús del refranyer apropava encara més l'obra a una població que no rebia aquells versos com un recurs artificioós sinó com el reflex d'unes expressions ben vives i habituals en la seva realitat més quotidiana. A més, però, del refranyer pròpiament dit, Clavé incorpora la saviesa popular talment com si ell mateix volgués recollir-la i recrear-la: «*quan s'arrana l'aureneta / pronostica tempestat*»,⁹⁰⁴ o «*Bé vingas, pluja / pluja d'estiu / bona pels cossos / i pel plantiu*».⁹⁰⁵

A propòsit d'aquesta part del poema referida a la tempesta estiuenca, Tubino destaca el que considera l'aspecte més destacat del poema i característica de moltes de les obres de Clavé des d'aquell moment:

Propia del género descriptivo, revélanos el paciente estudio que de la realidad hacía el autor, y cómo sabía fijar sus aspectos con detalles y rasgos apropiados.⁹⁰⁶

Per tant, es tornava a reconèixer la importància de la realitat, i la seva descripció detallada i apropiada, la qual cosa s'ha d'entendre en el sentit que el tractament de la natura, així com la descripció dels personatges, les seves expressions i les seves accions, havia de permetre una renovació literària en tant que es fixava la seva mirada en uns referents propers i en una pràctica de l'esbarjo de les classes treballadores, defugint tot bucolisme però sense deixar de banda un missatge de fraternitat que mai desapareixeria en els poemes de Clavé:

⁹⁰⁰ Vegeu la nota 1 d'*Una fontada*, on l'autor es justifica pel fet d'haver incorporat uns versos populars amb els quals es trenca la rima consonant, tan utilitzada per Clavé:

Encara que en matèria de consonants portem nostre escrúpol a l'extrem de no usar com a tals ni *sisquera* les terminacions en e o o obertes ab les terminacions en e o o mudes, per la senzilla raó de que no consonen perfectament a nostre *oïdo*, nos hem pres la llibertat d'emplear aquí dos assonants per consonants en gràcia de cantar, sens alteració, un *refrà* molt comú entre els caçadors.

⁹⁰¹ OPCJAC CCXVIII, vv. 132-133.

⁹⁰² *Íd.*, vv. 185-187.

⁹⁰³ *Íd.*, vv. 192-196.

⁹⁰⁴ *Íd.*, vv. 170-171.

⁹⁰⁵ *Íd.*, vv. 180-183.

⁹⁰⁶ Francisco M. Tubino, *Op. Cit.*, p. 342.

Cantem, que un cor *plasant* el goig augmenta!
I el goig augmenta els vincles de l'amor.⁹⁰⁷

Segons Víctor Balaguer, els Jocs Florals havien de permetre la lluita entre la *literatura innocent* i la *literatura nacional*. La primera, era aquella exercida per poetes rimadors, que perseguïen la perfecció formal buscada en arcaïsmes, i que era fruit de recerques en arxius i biblioteques, mentre que la segona estava formada per aquells poetes que no volien deixar-se «matar l'esperit» amb rondalles i contes de velles.⁹⁰⁸ Tant una escola com l'altra «*invoquen los records d'ahir, l'una per a oferir-los com relíquia santa a la contemplació beatífica de sos adeptes, l'altra per llençar-los com argument i com exemple al camp de la discussió*».⁹⁰⁹ El resultat de la lluita, segons aquell assaig de Balaguer de l'any 1866 seria l'aparició d'una *veritable escola nacional catalana* «*que ensenyarà colcom, pus escola que res ensenya és inútil, [...] a que cantarà la llibertat, la fe, lo progrés, la indústria, la civilització, la glòria del poble; la que, finalment, recordarà lo passat per a emprendre la conquesta de l'esdevenidor*».⁹¹⁰ Aquestes paraules, si no fos perquè van precedir l'obra poètica de Clavé de 1867, semblarien haver estat escrites per tal de descriure l'obra literària catalana de Clavé d'aquells darrers anys de vida. Aquella obra poètica, si bé mai va arribar a tenir cap vincle amb el certamen al qual es referia Balaguer, sí que va resultar ser una literatura que cantaria el progrés, i que prendria els elements de la tradició que més li interessaven però per projectar-los cap al futur, tot referint-se als costums i al treball propi d'una societat industrialitzada. En aquest sentit, el 1867, abans de ser deportat i empresonat una altra vegada, Josep Anselm Clavé va escriure les seves emblemàtiques *La maquinista* i *Los xiquets de Valls*.

A *La Maquinista*, es produeix un canvi definitiu que ja s'havia iniciat parcialment a *Los pescadors*, i que no és altre que l'abandó de les referències a escenes arcàdiques i del sentimentalisme carrincló escenificat en passatges tan irreals com, en aquell context històric, ja superats. Com deia, lúcidament, Josep Aladern:

Lluny dels prats i els boscos, de cristal·lines fonts i fresques riberes, hi viu la massa de nostra joventut, sens cuidar-se de galantejar pastores ni d'amoixar cabridets, sinó emportada per

⁹⁰⁷ OPCJAC CCXVIII, vv. 248-249.

⁹⁰⁸ Vegeu Víctor Balaguer, *Los jochs florals*, dins *Esperansas y recorts. Poesias catalanas que forman la segona part del Trovador de Montserrat*, Establiment Tipogràfic de Jaume Jepús, 1866, pp. 77-82.

⁹⁰⁹ *Íd.*, p. 79.

⁹¹⁰ *Íd.*, p. 82.

la febre del treball modern, dins de fàbriques i tallers, davant de les grans fornals i de les *potentes* maquinàries.⁹¹¹

La polca *La maquinista* va ser titulada, en un principi, *Lo taller de maquinària*, de la qual cosa en donen testimoni les programacions de les primeres interpretacions publicades a l'«Eco de Euterpe».⁹¹² El fet, però, que fos dedicada als treballadors d'una de les empreses metal·lúrgiques més importants de l'estat espanyol, la Maquinista Terrestre i Marítima, va provocar el canvi definitiu de nom. Amb un títol o amb un altre, aquesta obra és una mostra més de la dedicació i l'interès central que el món obrer tenia en l'obra de Josep Anselm Clavé; en alguns casos només com a intèrprets de les obres, com a espectadors dels concerts i balls o, com en aquest cas, protagonistes de l'acció del poema, focalitzada portes endins dels tallers d'una fàbrica, en aquest cas metal·lúrgica, paradigma de la industrialització i afavoridora d'una nova organització social nascuda del capitalisme. L'atenció pel món obrer, concretada en els darrers anys de vida en una obra que esdevindria tan significativa com aquella, sembla acabar de confirmar, en l'àmbit de la poesia, un aspecte fonamental que fins llavors havia aparegut només de manera secundària en altres obres. És a dir, que la tradició ha associat de manera generalitzada la sensibilitat del projecte claverià amb el món obrer i *La Maquinista* quan, realment, l'estudi de les poesies de Josep Anselm Clavé ens mostren que la polca en qüestió és, no pas la síntesi final d'un conjunt d'obres dedicades al fet obrer sinó l'única obra integrament destinada a la descripció del treball a la fàbrica, ja que les referències prèvies existeixen però s'han d'espigolar en diferents fragments i al·lusions d'obres escrites des de la dècada dels quaranta. És important, doncs, no perdre de vista que aquelles obres catalanes que la Renaixença tardana va associar amb la totalitat de l'obra de Clavé, són només una part —molt significativa pel que fa a la qualitat i la seva incidència, però només una part— de la totalitat de la seva obra escrita. I això no resta el mèrit, ben merescut, de cap obra —ni tardana ni primerenca—, sinó que revalorà la significació d'unes composicions que, tot sigui dit, mai van deixar de ser escrites simultàniament a altres en llengua castellana i de qualitat, en aquest cas sí, molt menor. Un exemple d'aquest contrast es pot trobar, aquell mateix 1867, entre una estudiantina titulada *Los tunos*, escrita segurament per a rondar durant el carnaval d'aquell any i *La Maquinista*, escrita per a ser interpretada amb orquestra.

⁹¹¹ Josep Aladern, *Les joies literàries de l'Anselm Clavé. VI. La Maquinista*, «La Aurora» XXXI, 5 (maig de 1916), p. 2.

⁹¹² Vegeu EdE IX, 333 i 334, del 9 i el 10 de juny de 1867.

La primera posa en evidència l'interès que continuaven suscitant en Clavé les manifestacions més populars del cant i la poesia, sense que aquest interès comportés un reflex de la classe treballadora en les seves lletres; mentre que la segona ja no pretenia simplement furnir la tradició del cançoner popular amb noves obres sinó que perseguia reflectir un treball quotidià —com ja havia fet amb *Los pescadors* i *La brema*— però en aquest cas amb la indústria com a teló de fons. No és estrany, doncs, que amb aquesta doble voluntat d'incidir en el terreny de la cançó popular —tot adaptant-la als nous temps— i alhora de descriure una pràctica laboral pròpia de la societat industrial, Josep Anselm Clavé escrigués, el 1867, *La Maquinista*.

Tot i que en tots els testimonis conservats aquesta polca està dividida en tres parts —Introducció, I i Final— s'hi poden distingir quatre seqüències significatives de versos que poden ser diferenciades pel tema que tracten. Abans de referir-me a cadascuna d'elles cal aclarir que tot el poema està escrit en versos heptasíl·labs, ben propis de la tradició popular, amb un accent intern a la tercera síl·laba que n'accentua el ritme i que és, també, propi de les polques. A la regularitat mètrica s'hi afegix una homogeneïtat en la rima que abasta del primer fins al darrer vers i que, a diferència de la majoria de les composicions escrites per Clavé, amb rima consonant, es concreten a *La Maquinista* amb una combinació de versos parells amb rima masculina i assonant, amb versos imparells lliures. Aquesta novetat se suma, en la introducció, a la incorporació d'elements extraorquestrals a la interpretació, com el so de la campana per exemplificar i donar veracitat a la indicació de l'inici del torn laboral. La segona de les parts esmentades, la que s'inicia amb els versos «*Da-li, da-li sens descans!*»⁹¹³ se servia dels cops de martell sobre l'enclusa per fer més realista la crida al treball i alhora per mantenir el ritme propi de la peça. És en aquesta segona part, dels versos 12 a 33, on trobem el contingut més descriptiu i alhora detallat del treball dels ferrers i els manyans, passatge que, com en altres obres ja esmentades anteriorment, és aprofitat per recollir el lèxic propi de l'ofici:

Lo martell lleuger *blandeja*
i espargits a son *alcanç*
té la plana, el peu de cabra,
los escaires i els tallants.
Al compàs que el martell dóna,
malladors *ensinestrats*
en l'enclusa escalabornen

⁹¹³ OPCJAC CCXX, v. 9.

l'ardent ferro a cops de malls.⁹¹⁴

A partir del vers 36, i fins al 53, malgrat que no hi ha cap indicació, més enllà de la separació d'estrofa, que assenyali l'inici d'una part diferenciada del poema, es pot considerar que comença el tercer bloc temàtic esmentat en el qual es va més enllà del contingut descriptiu dels versos precedents i es persegueix la poetització de la reflexió moral i social. En un principi, el treball descrit és presentat com «*lo pa de la família*» fruit de «*la suor de nostre afany*», com el recurs que la classe treballadora té a disposició per resoldre les necessitats més bàsiques. Però encara es va més enllà en la significació, no tant personal sinó també social del treball en afirmar que:

L'aurora del progrés,
manumitint esclaus,
l'estigma de la gleva
de nostres fronts *borrà*.
En lo banquet del món
avui l'obrer ja hi cap;
los trobadors pregonen
les glories del treball.⁹¹⁵

El treball, doncs, és presentat com el mitjà dignificador que, enmig d'una nova cultura cívica filla de la industrialització, havia de permetre una nova organització social en la qual els obrers ja formessin part del «*banquet del món*». La interpretació d'aquests versos, juntament amb una lectura parcial dels efectes del projecte claverià, ha comportat que s'hagi retret al director dels cors, en algun estudi recent, que la seva direcció i la seva empresa cultural fossin la concreció darrera de la voluntat burgesa de domini social, gràcies al qual, a mesura que creixia el sentit de responsabilitat i de pertinença a un grup emergent amb una importància notable —ni que fos en el terreny cultural— es disminuïa de manera directament proporcional la capacitat crítica i de transformació radical de l'estructura i l'estratificació social i, en definitiva, econòmica. Aquesta voluntat de domini i de control social atribuïdes a Clavé es fonamenten en les idees desenvolupades per Pierre Bourdieu a l'entorn del concepte de «poder simbòlic»⁹¹⁶ i han estat descrites amb deteniment per Aurélie Vialette en el seu treball

⁹¹⁴ *Íd.*, vv.20-27.

⁹¹⁵ *Íd.*, vv. 42-49.

⁹¹⁶ Pierre Bourdieu, *Sur le pouvoir symbolique*, «Annales», maig-juny, p. 405-411.

*L'art de dirigir: la música com a instrument de control de l'obrer.*⁹¹⁷ Però més enllà de les projeccions d'aquest argumentari teòric sobre l'obra de Clavé cal tenir present els matisos del conglomerat d'informació de què es disposa actualment. És a dir, que fonamentar la voluntat de control de l'obrer en la capacitat organitzativa i en l'estratègia editorial de Clavé,⁹¹⁸ o en la iconografia i l'escenificació dels cors en els seus concerts pot conduir a simplificacions que no responen a la riquesa, d'una banda, de la trajectòria política —encara per estudiar amb profunditat—, i per l'altra de la complexitat de la producció escrita —tant periodística com literària. L'opinió de Vialette, segons la qual la direcció dels cors era una forma més de dominació de la classe obrera no es pot sostenir, si més no amb aquesta rotunditat, si es té en compte, com aquí és el cas, la concreció de l'obra poètica de Clavé. És a dir, que si bé és cert que el missatge de Clavé des de la direcció els cors—i això ja ho deien els primers biògrafs ara fa més de cent trenta anys— no era un incentiu per a la revolta social encaminada al capgirament de classes, quan s'analitzen els poemes, el seu contingut i el missatge que traspuen s'aprecia que les referències a la injustícia social i a la repressió política també hi són presents. Així, de manera més o menys velada en funció de la repressió institucional del moment, la realitat de la persecució política i les dificultats dels treballadors apareixen al llarg de l'obra que aquí s'estudia en moments i en passatges puntuals, però en obres com *La Maquinista* el món del treball, de l'obrer, de la fàbrica, adquireixen tot el protagonisme. Certament, una lectura descontextualitzada i a la llum de les teories del segle XX relatives a l'emancipació o al control social, pot portar a pensar que el missatge contingut en obres com *La Maquinista* té una importància dubtosa. Però si, en canvi, s'analitza des de la perspectiva de l'anàlisi textual i cultural, en la tradició poètica en què s'inscriu i amb els mitjans de difusió que l'autor tenia a l'abast, hom s'adona del fet rellevant que els versos citats atorguen, per primera vegada en una literatura catalana de masses, un protagonisme indiscutible a la justícia social, la dignitat laboral, la implicació moral i la idea de progrés relacionades amb la pràctica concreta del treball a la fàbrica. D'aquí la importància dels versos que destaquen, justament, la novetat encarnada per uns poetes que «pregonen / les glòries del treball».

⁹¹⁷ Aurélie Vialette, *L'art de dirigir: la música com a instrument de control de l'obrer*, «Anuari Verdaguier. Revista d'estudis literaris del segle XIX», núm. 17 -2009, pp. 495-509.

⁹¹⁸ La mateixa Aurélie Vialette, en l'article esmentat (p. 497) utilitza un treball de Roger Canadell — *L'obra escrita de Josep Anselm Clavé: la projecció social de l'escriptor o l'escriptor al servei d'un projecte social?*, dins *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*, Punctum/GELCC, Lleida—, en el qual s'analitza la pràctica editorial i les pràctiques empresarials de difusió, com a pretext per a bastir la teoria del control

A més, l'afortunat lema «*Progrés, virtut i amor*», entonat pels «*soldats [...] de la indústria*», sembla respondre també a la necessitat d'aquell «*trobador*» esmentat, de tal manera que donant peu a la confusió entre aquest i aquells s'afavoreix la fusió en un ideal compartit per part de poeta i obrers, que contrasta amb l'altre lema, popularitzat des de la restauració dels Jocs Florals, de «*Pàtria, fe i amor*», de tall romàntic i associat a una ideologia burgesa més o menys conservadora:

Progrés, virtut i amor
és nostre lema sant;
soldats som de la indústria,
soldats som de la pau.⁹¹⁹

Amb relació a aquesta qüestió relativa al lema adoptat, a la incidència popular de la poesia de Clavé, i a la inclusió d'aquest entre els prohoms de la Renaixença, Jordi Rubió i Balaguer afirmava que:

Clavé no va pretendre mai de figurar entre els homes de la Renaixença, tot i que surt el seu nom als *Trobadors moderns*. El seu lema no va ser el dels Jocs, en els quals no va intervenir mai, que sapiguem, sinó *Progrés, Virtut, Amor*. És el de *La Maquinista* (1867) i fou el que adoptà *L'Avens* en la primera època (1882) en els versos proemials de Massó Torrents. Però el poble, que va ignorar molts anys la poesia dels Jocs Florals, va ser guanyat de seguit per la de Clavé. Això ens indica com va ser de superficial la influència en les classes populars de la poesia històrico-romàntica.⁹²⁰

Malgrat les diferències, però, l'amor i la pau esdevindrien l'eix comú d'ambdós posicionaments ideològics i de les dues tradicions poètiques, en les quals el cant amorós tenia unes concrecions ben diferents, segons el cas, però que esdevenia un punt de partida simbòlic, en forma d'oxímoron, —«*soldats som de la indústria, / soldats som de la pau.*»— per a l'obra tardana de Josep Anselm Clavé. En aquest mateix sentit, Josep Yxart es va referir al model d'obrer que havia anat forjant Clavé amb el pas dels anys i veia que mentre «*unos procuraban lanzarle a un combate decisivo y tremendo y a la conquista del botín, otros fiaban su redención y su dignidad en el mismo trabajo, en la honradez, en la fraternidad y sobre todo en la instrucción*»,⁹²¹ és a dir que feia certs els desitjos de pau, expressats en els versos de *La Maquinista*, i d'amor, recollits al final de

⁹¹⁹ OPCJAC CCXX, vv. 50-53.

⁹²⁰ Jordi Rubió i Balaguer, *La Renaixença*, dins *Il·lustració i Renaixença*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1889, p. 155.

⁹²¹ Josep Yxart, *Clavé*, dins *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*, Librería Espanyola de López, Barcelona, 1889, p. 372.

*Una fontada: «Cantem, que un cor plasent el goig augmenta! / I el goig augmenta los vincles de l'amor».*⁹²²

Després d'escriure *La Maquinista* i de ser estrenada amb èxit als jardins barcelonins, Clavé encara va escriure un altre cor, *Los xiquets de Valls*, en llengua catalana i per a ser cantat a veus soles, abans de ser desterrat i empresonat a Madrid. El subtítol d'aquest cor és aclaridor en molt aspectes ja que, d'entrada, en qualificar-lo com a descriptiu, es generen unes expectatives similars, per part del lector, que en alguns passatges de *Los pescadors*, *La brema*, o *La Maquinista*, en tant que allò que es recull en la lletra obeeix a una voluntat descriptiva, tant en les accions com en els personatges, els paisatges i els sons. Com en tantes altres obres catalanes, l'observació és qui forneix de contingut el poema de Clavé, el qual recrea l'escena contemplada a Valls en una de les visites a aquella població, en companyia del seu amic Eduard Vidal i Valenciano.

Els versos 1 a 50 no són altra cosa que la descripció de l'esperit de la colla de castellers de Valls i també de la seva habilitat en construir torres. Des del passacarrers inicial fins a la carregada definitiva d'un castell de set pisos, el to festiu hi és reflectit amb la imitació, en el sentit més literal de la paraula, del so de les gralles i tabals per part del mateix cor: «*Plam, ra-a-patapa, plam! / Nan, nan, narat, narat, na!*».⁹²³ L'ús de les onomatopeies amb voluntat imitativa sembla respondre al mateix intent d'incorporar nous elements a la interpretació orquestral com succeïa a *La Maquinista*, amb la campana i l'enclusa. Però l'important, més que la construcció en si del castell, és l'impacte que causen en l'espectador, el plaer i l'esclat d'alegria, en veure conjuminats la perícia, la força, l'equilibri i el seny, un seguit de característiques prou mesurades i en consonància amb l'esperit dels cors d'obrers mateixos.

La segona part del poema, a partir del vers 51 i fins al final, no és altra cosa que una concessió al deix sentimental que de manera més o menys velada és present en la majoria d'obres de Clavé, tant en els ses inicis com aquí, en una de les seves darreres obres. Les noies, que continuen essent *ninetes* resplendents, il·luminen l'actuació dels joves castellers, mentre que aquests, esperonats pel coratge encomanat, homenatgen amb la seva actuació les «*nines gentils*».

La gran popularitat que va assolir aquesta obra i la capacitat de perdurar viva en els repertoris de moltes societats corals catalanes van ser observades per Lluís Millet en

⁹²² OPCJAC CCXVIII, vv. 248-249.

⁹²³ *Los xiquets de Valls*, OPCJAC CCXXI, vv. 29-30.

les primeres dècades del segle XX i va buscar-hi una significació des de la perspectiva noucentista i racial pròpies del moment. En la seva opinió, el fonament de l'èxit estava en la capacitat de Clavé de transfigurar-se «en l'ànima del poble» i exultar «en els mateixos cants i tonades, transformades, però, amb el seu geni, donant-los nova vida i magnificència».⁹²⁴ O, dit d'una altra manera, amb aquell cor descriptiu s'acabava de posar de manifest que Josep Anselm Clavé donava sortida a una tradició, la poètico-musical, tot partint de la tradició, no pas per a recrear-la o imitar-la acríticament, sinó per reconvertir-la i aportar els elements de modernitat necessaris per a fer-la perdurar viva com a exemple de cultura veritablement popular, de qualitat i adequada als nous temps. En definitiva, amb composicions com *Los Xiquets de Valls* es materialitzava el que Víctor Balaguer, amic de Clavé, havia hagut de justificar tantes vegades: la debilitat per una poesia popular catalana que no centrés el seu interès només en «poesies [...] riques de forma, exuberants de versificació, amb tot lo colorit antic dels cants populars», sinó en aquella poesia amb «ànima de la idea moderna» que, a més de «la forma dels cants populars [...] va acompanyada del fondo».⁹²⁵ I el fondo, per a Josep Anselm Clavé, passava en aquells anys per la recreació temàtica de les tradicions i els costums més populars, dels treballs més quotidians, ja fossin artesanals o industrials. La mirada, la projecció ideològica sobre aquestes creacions era el més important, i Clavé va ajudar a reconstruir, en llengua catalana, els ponts entre la cançó popular — colonitzada fins a la segona part del XIX per obres de tradició castellana—, i les idees de progrés social i modernitat literària.

2.7. De la deportació al reconeixement polític i artístic (1867-1874)

Immediatament després de l'estrena de *Los Xiquets de Valls*, el 18 d'agost de 1867, el capità general del Principat va ordenar la deportació de Josep Anselm Clavé al punt del territori espanyol que ell mateix decidís, sempre que estigués fora de les quatre províncies catalanes.⁹²⁶ Es desconeix amb exactitud el motiu precís que va comportar

⁹²⁴ Lluís Millet, *Records del període romàntic musical a Caalunya. Clavé*, dins «Revista Musical de Catalunya» XXVII, 317 (maig de 1930), p. 200-201.

⁹²⁵ Víctor Balaguer, *Altre observació al «Siglo XIX» de Barcelona*, dins *Esperansas y recorts. Poesias catalanas que forman la segona part del Trovador de Montserrat*, Establiment Tipogràfic de Jaume Jepús, 1866, pp. 74-76.

⁹²⁶ Les dades exactes i la informació referida a aquesta darrera detenció de Josep Anselm Clavé han estat incertes fins avui. Amb els documents manuscrits originals es poden desmentir alguns dels tòpics i les

l'ordre dictada per la màxima autoritat militar de Catalunya —Juan Manuel de la Pezuela—, però no és estrany que, després del pacte d'Ostende entre progressistes i demòcrates de l'any 1866, la caiguda del govern tolerant d'Odonell, i els moviments que en aquelles dates —des del 15 d'agost de 1867— estava fent el general Prim, retornat de Brusel·les, per intentar conspirar contra la corona d'Isabel II i, sobretot, el moviment insurreccional iniciat a Catalunya i Aragó, comportessin una nova sentència de caire dictatorial cada vegada més comunes en el govern moderat dirigit pel tàndem Narváez-González Bravo. L'ordre dictada era d'immediat compliment sota pena de deportació a l'illa de Fernando Poo, a Guinea Equatorial:⁹²⁷

Habiendo dispuesto el Excelentísimo Capitán General en orden que hoy me comunica, que salga V. inmediatamente de esta Capital y del Principado de Cataluña, le prevengo que se presente sin demora en la Sección de Vigilancia de este Gobierno a recibir la cédula de vecindad para el punto que elija, en la inteligencia de que si no cumple esta orden y permanece en cualquiera parte de las cuatro provincias será aprehendido y deportado a Fernando Poo según lo acordado por la propia autoridad.⁹²⁸

S'ha de tenir en compte que des del 10 de juliol de 1866 Ramon Maria Narváez havia recuperat el poder del govern però estava condicionat per Bertrán de Lis, Pezuela i Calonge, propers a la reina els quals, amb la finalitat d'amençar una possible revolta social van imposar pena de mort a polítics que van haver de fugir del país, com Sagasta, Becerra o Castelar,⁹²⁹ o van declarar el govern —el 12 de febrer de 1867— lliure de tota responsabilitat per accions comeses amb anterioritat.

mitificacions que van circular des del mateix moment de la seva detenció. És simptomàtic que fins i tot un dels biògrafs més ben informats, Tomàs Caballé i Clos (*Op. Cit.*, p. 210), escrigués que:

Dictada contra él orden de destierro, hubo de pasar precipitadamente a residir a Madrid, ciudad que se le fijó, donde les esperaban dolorosísimos tormentos.

La deportació, però, en un principi va permetre que fos el mateix Clavé qui decidís anar a Madrid, un lloc on sabia que seria controlat —segons una instància escrita per ell mateix el 6 de setembre— i on, per tant, podria demostrar la seva innocència en qualsevol matèria que tingués a veure amb la conspiració contra el govern moderat.

⁹²⁷ Els primers biògrafs no donen cap informació respecte d'aquesta amenaça que planava sobre la persona de Clavé si no es traslladava immediatament al domicili triat fora de Catalunya, però Tomàs Caballé i Clos, en la seva biografia a bastament citada (p. 213), valent-se de fonts incertes, arriba a afirmar que «en la s altas esferas de la política imperante soplaban pésimos vientos para Clavé. Con el fin de liberarse definitivamente de su influencia se había acordado su deportación a Filipinas», notícia que no es pas certa però que la tradició i els estudis posteriors van fer sedimentar com si es tractés d'una informació del tot contrastada.

⁹²⁸ Ordre de desterrament dictada el 18 d'agost de 1867: Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-386.

⁹²⁹ Vegeu Josep Fontana, *La crisis final del sistema, 1863-1868*, dins *Historia de España. Vol VI. La crisis época del liberalismo*, Crítica / Marcial Pons, Barcelona, 2007

Durant els primers dies de deportació a Madrid, Clavé va escriure una carta a la seva dona en la qual l'informava de la seva situació i opinava sobre la insurrecció, que acabaria sufocada, dirigida pel general Prim, pel qual no mostrava cap simpatia i a qui considerava un ambiciós al qual no importaven les morts que comportaven els seus intents d'arribar al poder i les seves ànsies d'imposar, a la pràctica, una dictadura militar. Com explica l'historiador Josep Fontana, al general Joan Prim *«le repugnaba ponerse al frente de una revuelta protagonizada por elementos civiles, a los que habría de hacer concesiones políticas»* i per això, sense avisar els seus companys de partit, va intentar el cop militar des de València. A Clavé li dolien especialment les morts inútils dels partidaris de la democràcia que s'havien deixat arrossegar per la insurrecció civil a l'espera de l'arribada de Prim, i en una ferotge crítica, inusual enmig del seu to contingut habitual, Clavé exclamava:

¡Ojalá que toda la sangre que se ha vertido y se verterá por culpa suya, caiga gota a gota sobre su cabeza y engendre en su miserable cuerpo una incurable lepra, y torturen su corazón, si es que nunca lo haya tenido, remordimientos eternos, y vaguen por su mente sin descanso las descarnadas imágenes de tantos infelices víctimas de su maldad, y rujan constantemente los clamores de las viudas y los huérfanos que deja en pos de si su maldita huella!⁹³⁰

Les cartes escrites per Clavé des de final d'agost fins a novembre de 1867 posen de manifest que a principi de setembre va ser detingut ja a Madrid i reclòs a la presó del Saladero. Ell mateix, el seu germà Titó, l'oncle farmacèutic resident a Madrid, el seu amic Ildefons Cerdà, entre d'altres van intentar influir per aconseguir el seu alliberament, amb l'argument que l'autoritat militar de Catalunya l'havia desterrat al punt de la geografia espanyola que volgués i que no havia anat pas a la capital per voluntat pròpia ni per establir-s'hi amb finalitats polítiques, com sembla que se li retreia.⁹³¹

Aquest darrer empresonament per *«sospechoso político»*, com sembla que finalment se'l va designar, va suposar, a la pràctica, l'allunyament de les seves funcions com a director de la Societat Coral Euterpe i, és clar, la manca d'ingressos va tornar a empitjorar la ja delicada situació econòmica de la família. En la carta escrita el 5

⁹³⁰ Carta a Isabel: Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-40.

⁹³¹ En la instància adreçada al Ministre de Governació (Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-387, p. 1) l'informava que *«la autoridad civil de la provincia, ignorando acaso la forma autorizada con que había sido motivada mi venida a esta Corte y su presentación a la autoridad militar, me ha encerrado en la cárcel del Saladero donde permanezco»*.

d'octubre de 1867,⁹³² encara des de la presó del Saladero, Clavé recomanava a la seva dona i les filles empenyorar el piano i feia referència a altres béns ja dipositats en el *Monte Pío* de la capital catalana. Roca i Vidal, en la biografia publicada a les pàgines de l'«Eco de Euterpe» explicaven el clima que havia comportat el desterrament i l'empresonament, així com les fatals conseqüències que aquest fet va comportar per a la continuïtat de les societats corals:

A pesar de todo, los seides de aquel régimen tiránico y arbitrario, vieron una amenaza en la asociación coral. Los obreros reunidos en todas partes; formaban en realidad un núcleo poderoso de gran influencia y extensas ramificaciones en toda Cataluña; pero el núcleo no pasaba mas allá de los límites del arte, y en esto se equivocaban los que de tal modo desconocían la nobleza de miras de su director.

A principios de 1867 [sic], cuando la reacción borbónica se extremaba cada día más. Clavé fue preso sin razón ni motivo y llevado a Madrid, en donde ocupó un aposento del Saladero. Aquel fue un golpe mortal para las sociedades corales: perseguido su director, no se libraron tampoco de la persecución gubernamental, las sociedades, pues, enmudecieron.⁹³³

Tot i que a principi d'octubre els documents indiquen que Clavé ja tornava a estar lliure, des d'abans de ser empresonat havia pres la decisió de romandre a Madrid mentre se'l considerés «*sospechoso en política*», la qual cosa podia comportar-li una inseguretat a la qual no estava disposat a enfrontar-se si retornava a Barcelona:

Según vayan los asuntos, no podré prescindir de llamaros para vivir juntos aunque sea comiendo sopas solamente. No tengo ganas de volver por ahí en mucho tiempo mientras dure la inseguridad de los que estamos señalados como sospechosos en política.⁹³⁴

És per aquest motiu que la seva família va traslladar-se a final d'octubre a la capital espanyola i hi va romandre fins a la sobtada mort d'Enriqueta, la filla gran del matrimoni Clavé-Bosch, el 23 de novembre de 1867. Després d'aquests dramàtic succés i malgrat el voluminós trasllat de pertinences que Clavé havia dirigit des de Madrid després de la seva sortida del Saladero i que feia preveure una llarga estada a la capital,⁹³⁵ ell, la seva dona i la filla Àurea van retornar definitivament a Barcelona. El mateix Clavé va publicar una necrològica, en reprendre l'activitat coral el mes de maig

⁹³² Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-55.

⁹³³ Josep Roca i Roca i Eduard Vidal i Valenciano, *Op. Cit.*, EdE XVI, 414 (29/06/1974), p. 102.

⁹³⁴ Carta a la seva muller i les seves filles: Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700-T-40, p. 4.

⁹³⁵ Vegeu les cartes que Josep Anselm Clavé envia a la seva família des de l'estiu fins a novembre de 1867: Fons Personal Josep Anselm Clavé ANC1-700.

de 1868, en la qual manifestava el seu profund dolor i el seu desànim vital.⁹³⁶ Aquell estat d'ànim, sumat a la necessitat de recuperar la pràctica coral, els assajos i els concerts van fer que el vals titulat *El val el Azor*, escrit el mes de març de 1868, no s'estrenés fins al tercer concert de la temporada, l'11 de juny de 1868.

Aquesta tanda de valsos, com ja havia succeït amb obres com *Los néts dels almogàvers* o *La Maquinista*, sorprèn per la capacitat manifesta del seu autor per aconseguir fer ballable una peça amb un text tan distant al que molts consideraven que havia de ser un ball corejat. A *Los néts* per la rotunditat del tema bèl·lic, a *La Maquinista* per la incorporació d'elements rítmics —enclusa, campana...— extraorquestrals, i a *El val del Azor* per la importància d'una lletra que s'allunyava de totes les que havia escrit fins llavors, semblava d'entrada molt difícil que poguessin tenir èxit com a rigodons, com a polca o com a vals, respectivament.

Les obres escrites al llarg de la dècada dels seixanta, però especialment les posteriors a l'empresonament de 1867, estan especialment vinculades amb les vivències personals que Josep Anselm Clavé va experimentar en aquells anys. És per això que resulta especialment útil conèixer les circumstàncies en què van ser escrites i els esdeveniments que les van motivar, i en el cas de *El val del Azor*, tot i que no hi ha paratextos que permetin identificar les referències —qui sap si existents amb certesa— entre els protagonistes dels valsos i la història coetània, es poden destil·lar alguns elements de la lectura dels versos que fan un sentit especial a la llum d'aquelles circumstàncies personals que Clavé havia viscut en els darrers anys i que, alhora, també eren extrapolables a altres moments de persecució personal, institucional o política.

En aquest sentit, la forma d'*El val del Azor* posa en alerta el lector des del principi ja que es fa evident que cal llegir entre versos tot allò que l'autor no diu explícitament i que, bé metafòricament, bé estilísticament determina el sentit final. Així, no ha de passar desapercbut que cadascuna de les cinc parts del poema tenen una funció molt determinada i que cadascuna d'aquestes parts obeeix a una forma d'expressió —mètrica, lèxic, to, etc.— que li és adient. La introducció dels cinc primers versos sembla voler posar en pràctica allò que el lingüista Jakobson anomenaria funció fàtica, atès que provoca el contacte entre l'emissor —Clavé en primera instància i el cor després— i el públic receptor amb un matís de presentació: el que explicarà el cor és una «triste leyenda». Els versos decasíl·labs cesurats, la solemnitat del ritme homogeni

⁹³⁶ Vegeu Josep Anselm Clavé, *Un recuerdo doloroso*, EdE X, 351 (21/05/1868), pp. 2-3.

conferit per la combinació d'un peu dàctil i un troqueu a cada hemistiqui, el lèxic farcit de riquíssims epítets i l'ús d'una rima rica a la part I, contrasten amb el to més popular, i senzill dels hexasíl·labs que, amb rimes femenines i llenguatge planer construeixen la part II. L'important, a més, és que en cadascuna d'aquestes parts es desenvolupa una descripció: a I de la injustícia i de la destrucció encarnada per Hugo «*el protervo*» i a II de la candidesa i la bondat idíl·liques de dos pastors, Crisanto i Delmira. El primer «*De hordas salvajes —torvo caudillo / fuero se arroga — de horca y cuchillo*»,⁹³⁷ mentre que els pastors són la «*delicia y encanto / del Val del Azor*».⁹³⁸ El contrast, doncs, no és només formal, atès que la violència, la injustícia, i la destrucció que s'associen al protagonista de la primera part contrasta amb la bondat d'un pastors que, de manera semblant que els protagonistes dels poemes idíl·lics anteriors del mateix Clavé, gaudeixen d'una natura benèvola tot tocant instruments tan rústecs com la flauta i el pandero i cantant les ja conegudes «*trovas de amor*»:

Al rústico albugue
que tañe Crisanto
concierta Delmira
su adufe y su canto.
El ánimo arroba
su acento y respira
su rítmica trova
temura y candor.⁹³⁹

Com és lògic i previsible, a la tercera part es produeix la invasió del Val del Azor per part de les tropes d'Hugo i, metafòricament, el xoc de dos mons del tot diferenciats. D'aquest xoc, és clar, és la classe humil qui en paga les tristes conseqüències, les quals són descrites a la quarta part, on Crisanto clama venjança i Delmira és empresonada:

Un espectro entre escombros
 lívido vaga;
clama al cielo el espectro:
«¡Sangre y venganza!».

¡Pobre Crisanto!
¡Mísero paria!

⁹³⁷ OPCJAC CCXXII, vv. 22-23.

⁹³⁸ *Íd.*, vv. 36-37.

⁹³⁹ *Íd.*, vv. 44-51.

Le han robado el tesoro del alma.

Formidable muro encierra
la esperanza del pastor.
Gime y tiembla la paloma
so las garras del Azor.

En amargo cautiverio
sufre y llora la infeliz
y escarnecen su quebranto
los aullidos del festín.⁹⁴⁰

La interpretació autobiogràfica d'aquest empresonament i el clam de venjança per part d'una víctima que es pot identificar amb el poble demòcrata és potser arriscada, però no deixa de ser simptomàtic que aquest vals fos escrit poc després del desterrament i el captiveri de Josep Anselm Clavé a Madrid, després de l'acció maldestra i injusta d'un govern esporuguit pel clima revolucionari que s'intuïa. De fet, la part V és la síntesi de les quatre anteriors i s'hi afegeix una conclusió significativa que podria referir-se, també de manera velada, a la fi desitjada del sistema polític i social establert. Així, del vers 138 a 145 es recrea la realitat descrita a I de la fortalesa del tirà, de 146 a 153 es repeteix la tornada referida a la vida idíl·lica dels pastors, de 154 a 156, es recorda la invasió i de 157 a 159 el consegüent empresonament.

Resten, però les tres darreres estrofes que són, pròpiament dites, les que confereixen sentit a la part V ja que són, de fet, les conclusions de tot el descrit: la maledicció i el reclam de justícia i venjança sobre els opressors. Els darrers quatre versos (169-172), fan pensar que la lectura biogràfica que s'esmentava fa un moment és possible perquè no són altra cosa que la reconducció cap a una lectura dels fets descrits però en clau d'història passada i, ahora, un vaticini esperançador:

Del férreo alcázar — del feudalismo
leves vestigios — restan a penas:
sus afrentosas — pardas almenas
el pueblo airado — desmanteló.⁹⁴¹

D'aquesta manera, reservant per al final la ubicació dels fets en època feudal, es desmantellava tota possible acció repressiva contra Clavé —fruit d'una hipotètica

⁹⁴⁰ *Íd.*, vv. 112-126.

⁹⁴¹ *Íd.*, vv. 169-172.

interpretació contemporània—, deixant clar al mateix temps que aquell règim va acabar desmantellat justament pel poble. Tot un exercici, en definitiva, d'equilibri formal i conceptual que malgrat convertir-se en una de les peces més corejades d'aquella temporada mai va gaudir de l'acollida multitudinària que altres peces de menor rellevància sí que van tenir.

L'inici de la temporada de 1868 es va endarrerir per la pèrdua de la gestió dels Camps Elisis, però es va poder aconseguir l'arrendament dels Jardins del Tívoli com a espai substituït, ni molt menys tan emblemàtic i vistós després de les moltes actuacions i inversions dutes a terme per l'empresa de Clavé. A l'«Eco de Euterpe» del 21 de maig de 1868 s'explicava la situació al públic assistent i es preveia tenir un espai més adequat on poder oferir espectacles de major qualitat, tot i que la urbanització dels terrenys adjacents al Passeig de Gràcia feia cada vegada més difícil trobar un espai adequat i prou gran per a acollir fins a dues mil persones, com va succeir en el concert del dia 29 de juny.⁹⁴² Com sempre, l'esforç per aconseguir el benefici, ni que fos mínim, de les societats corals i els obrers era presentat com el camí a seguir per tal d'assolir els objectius:

Nos sentimos todavía con fuerzas suficientes para continuar ganando un pedazo de pan con nuestro trabajo, y hemos abandonado sin pesadumbre lo que tantos sudores nos ha costado. Al hallarnos sin local donde proseguir las funciones de índole especial que concebimos hace años, y cuya explotación ha despertado la sed de tantos imitadores, hemos practicado cuanto creíamos conducente a la posesión de un nuevo Jardín de Euterpe; mas hasta ahora, se han estrellado nuestros esfuerzos en la escasez de terrenos bastante capaces y en las desmesuradas exigencias de los dueños o arrendatarios de los sitios que pudieran servir a nuestro propósito. Interín redoblamos las gestiones al efecto, debemos a la galantería del actual empresario de los Jardines del Tívoli la satisfacción de ofrecer en este local la continuación de una parte de las funciones que celebrábamos anualmente.⁹⁴³

Els efectes negatius d'aquest canvi van ser compensats amb l'organització d'un «*concierto nacional*» el dia quatre d'agost de 1868, en el qual, recurrent una altra vegada a la fórmula exitosa ja explotada anteriorment, es plantejava un repertori caracteritzat per l'exaltació nacional —certament més atenuada que a principi dels seixanta— que perseguia com a objectiu presentar, amb l'excusa de la celebració del desè aniversari de la inauguració dels concerts vespertins, una mostra de peces musicals

⁹⁴² Jaume Carbonell, *Op. Cit.*, p.498.

⁹⁴³ Josep Anselm Clavé, *A las señoras concurrentes a las funciones de Euterpe*, EdE X, 351 (21/05/1868), pp. 1-2.

representatives de les diferents parts del territori espanyol i, és clar, donar un nou impuls i una nova visibilitat als cors en una temporada que havia començat tard i en la qual calia recuperar el públic perdut. Aquest concert, a banda d'aquests objectius inicials, va comportar una major heterogeneïtat en l'autoria de les peces interpretades, en part també a causa de la inactivitat creativa que les circumstàncies personals havien imposat a Clavé. Així, a banda de peces claverianes com l'inevitable *¡Gloria a España!*, *Los xiquets de Valls*, *Las galas de Aragón*, etc. es van incorporar al programa obres de Manent, Porcell, Aguirre o Pep Ventura del qual, per primera vegada en la història de la societat coral, es va interpretar en aquella ocasió una sardana sencera: *Les noies de Figueres*.

Com s'ha dit, la tria d'obres havia de respondre a la varietat de cants que fossin representatius de les diferent parts de l'estat espanyol i és amb aquesta intenció que Josep Anselm Clavé va estrenar en aquell concert unes caramelles escrites expressament durant el mes de juliol. *Pasqua florida* és, per aquest motiu, l'única cançó de caramelles de Clavé que no va ser escrita ni estrenada en temps de Pasqua granada. La pregunta lògica que tot estudiós de l'obra claveriana es pot fer en arribar a aquest punt és per què no va aprofitar alguna de les caramelles anteriors, com sí que va fer amb la jota o amb l'himne esmentats. La resposta es troba en el mateix text que es va estrenar l'agost de 1868. Si comparem l'altra famosa cançó de caramelles escrita el 1860, titulada *La nit de Pasqua*, amb *Pasqua florida*, de seguida s'aprecia una diferència fonamental: la primera està escrita per a ser cantada en la festa de Pentecosta i obeeix completament, per la forma —breu, senzilla— i pel contingut, a l'aire festiu apropiat per a una celebració en la qual, a banda de la importància de l'esclat de la natura primaveral —ocells, flors, olors—, s'hi reflecteix el clima gentil i fins amorós que es viu entre el jovent protagonista de la celebració. En canvi, *Pasqua florida* pel fet de ser concebuda per a un concert en el qual es donava testimoni de diferent tipologia de cançons espanyoles, no és estrictament una cançó de caramelles per a ser cantada en la festa de la segona Pasqua sinó que és una obra escrita fonamentalment per a explicar aquella tradició catalana a un públic que n'era hipotèticament desconexidor. És per aquest motiu que la lletra té un contingut que, per una banda, és autoreferencial perquè parla de la festa en si, del seu sentit, de la gent que la celebra:

Esta nit, en obsequi a les belles,

va el jovent a cantar caramelles.

Esta nit, d'un gran fet en memòria,

ses poncelles esclaten les flors.
És la nit del dissabte de Glòria,
és la nit de gaudir-se los cors.⁹⁴⁴

I per altra banda, com succeeix en la majoria de les obres catalanes escrites per Clavé des de *Los pescadors* en què parla d'oficis, de costums i de tradicions, també esdevé un cor de tipus descriptiu, en el sentit que al llarg de les sis parts de la cançó es van donant detalls del funcionament de la festa, dels utensilis usats amb la seva terminologia pertinent —atxes, paneres, rams, perxes, llaços...—, dels guanys obtinguts —ous i altres menges—,⁹⁴⁵ i de l'entorn natural i primaveral que caracteritza la festa:⁹⁴⁶

Los vailets prengan atxes de vent
i paneres de dolços i rams.
En lo cim de les perxes brandegen,
plens de llaços, polits cistellets;
mossos pràctics els matxos ormegen,
la simbomba *electrise* els vailets!
Esta nit, d'un gran fet en memòria,
ses poncelles esclaten les flors.
És la nit del dissabte de Glòria,
és la nit de gaudir-se los cors.⁹⁴⁷

Com un element més d'aquesta voluntat descriptiva el poeta posa en boca dels protagonistes el crit d'Al·leluia i de Glòria adient a la festivitat pasqual i propi de les cançons de caramelles, «*Resurrexit! — Al·leluia / Glòria eterna a l'home Déu*»,⁹⁴⁸ i, a

⁹⁴⁴ OPCJAC CCXXIII, vv. 18-23.

⁹⁴⁵ Sent nostre *carinyo* intens
pel vostre ben correspost,
los còvens se miren plens
de vostres riquíssims dons. (*Íd.*, vv. 68-71)

⁹⁴⁶ Un entorn natural que, en alguns aspectes, té ressons de la poesia bucòlica:

Bella és la nit:
la lluna brilla en lo zenit;
son verd mantell
vesteix l'*hermosa* primavera;
vagos remors
baix l'herba mou l'insecte humil,
i escampa olors
lo dolç oreig del gai abril. (*Íd.*, vv. 78-85)

⁹⁴⁷ *Íd.*, vv. 8-17.

⁹⁴⁸ La repetició d'aquesta exultació en els versos 1-5, 46-51 sembla que pot delimitar l'origen i el final d'una part del text, que es correspon amb les tres primeres parts del poema, que podria funcionar de manera independent a la resta de la cançó. Tot i que no hi ha prou elements objectius ni documents que ho certifiquin, existeix la hipòtesi que Clavé va utilitzar com a base per a aquesta obra unes caramelles

més, en una referència cristiana més que evident, és refereix a Jesucrist com aquell «*qui als pobles la pau duia*». Sobre les mencions a la pau com a privilegi al qual aspira la humanitat, es pot apreciar un progressiu interès pel tema a mesura que s'avança en la lectura i l'anàlisi de l'obra poètica catalana de Clavé. Així, a *Les nines del Ter* la pau es trobava en les poblacions humils i no en els grans palaus,⁹⁴⁹ igual que a *La toia de la núvia*,⁹⁵⁰ a *La gratitud* eren els obrers els que cercaven ideals de pau i gratitud,⁹⁵¹ i a *La Maquinista* els mateixos obrers eren anomenats «soldats de la pau»,⁹⁵² fins arribar a *Pasqua Florida*, on el paradigma de pau i de llibertat és Jesús mateix. No ha d'estranyar que Josep Anselm Clavé fes referència, malgrat el seu manifest i ja esmentat anticlericalisme, a un Jesús de Natzaret totalment oposat a les idees eclesiàstiques conservadores i, paradoxalment, proper a l'ideari republicà. El passat cabetià de Clavé va deixar un pòsit que es mantingué viu al llarg de tota la seva vida, fins a manifestar en

anterior, de març de 1858, que es titulaven, precisament, *Al-lehúia!* i de les quals s'ha perdut lletra i música.

⁹⁴⁹ La santa pau s'alberga
 en nostres rústics pobles:
 envegen fins los nobles
 nostres senzills costums;
 que en sos palaus de marbre
 jamai prou *ditxa alcancen*
 com en poblats mai llancen
 les flors tan grats perfums.
 (OPCJAC CXI, vv. 136-143)

⁹⁵⁰ Dau-me els perfums
 dels ginestars
 de la muntanya;
 dau-me els costums
 dels rústics llars
 que el Freser banya.
 Que, al fi, la pau
 d'una *cabanya*
 enyora el cor,
 en lo palau
 de marbre i or.
 (OPCJAC CXCIV, vv. 79.89)

⁹⁵¹ Cent pobles
 en un sol *coro* unim-ne;
 i un himne
 conquiste als cent un llor,
 rendint a l'art tribut,
 tribut d'amor
 i gratitud.
 (OPCJAC CCIII, vv. 7-13)

⁹⁵² Progrés, virtut i amor
 és nostre lema sant;
 soldats som de la indústria,
 soldats som de la pau.
 (OPCJAC CCXX, 50-53)

el periòdic republicà i federalista «La Vanguardia» —dirigit per ell mateix entre novembre de 1868 i gener 1869— que Jesús era el:

[...] más insigne apóstol de la Democracia, [d]el más ilustre mártir de la Humanidad, [de] aquel que nació de madre humilde en un establo; vivió en suma pobreza inculcando a todos las más sublimes máximas y expiró en el suplicio de la cruz perdonando a sus verdugos. ¡Gloria excelsa al que dijo a los hombres: ¡Romped vuestras cadenas! ¡Gloria excelsa al que dijo a los hombres: no haya entre vosotros grandes ni pequeños! ¡Gloria excelsa al que dijo a los hombres: ¡jamaos los unos a los otros! Honremos su memoria imperecedera practicando los principios que difundió hace diecinueve siglos por la tierra y que hoy constituyen la trilogía del derecho de los pueblos: Libertad, Igualdad, Fraternidad. [...] ¡Loor eterno a Jesucristo! ¡Loor eterno al primer propagandista de la idea regeneradora de la gran familia humana!⁹⁵³

A *Pasqua florida*, a banda de fer referència als crits de lloança esmentats, l'autor també incorpora altres fragments d'una cançó popular relacionada amb el temps pasqual com és la pròpia de la litúrgia del salpàs: «*Sal i aigua dels bons ous!*». Amb aquell sol vers la població coetània de Clavé entenia perfectament que s'estava fent al·lusió a una pràctica ben viva en aquell moment, consistent a beneir les cases amb aigua i sal durant el temps de Pasqua, i molt especialment el dimecres sant, amb la finalitat, com explica Joan Amades, d'«*evitar la presència de bruixes, mals esperits i tota mena d'éssers malignes*».⁹⁵⁴ Era usual que els escolans que acompanyaven el sacerdot que presidia la breu cerimònia entonessin una cançó final que, com les mateixes caramelles o com les cançons per a captes escrites expressament per motius puntuals, feien referència als possibles donatius, a la generositat o a la forma de repartiment dels guanys:

Sal i aigua dels bons ous,
que demà serem dijous;
els diners pels capellans
i els ous pels escolans.

De nou, doncs, i com encara es tornarà a apreciar posteriorment a *Pel juny, la falç al puny*, per a Clavé era tan important recollir la tradició, explicar-la i fixar-la en el si de les seves obres com crear una tradició amb memòria del passat però vivificant-la

⁹⁵³ Josep Anselm Clavé, *Hoy conmemora el pueblo...*, LV I, 9 (25/12/1868), p. 4.

⁹⁵⁴ Joan Amades, a *Costums populars de Barcelona. Abril*, «Butlletí excursionista de Catalunya» XXXIX, 408 (maig de 1929), pp. 191-192, explica del dimecres sant que:

Tal dia com avui se celebrava el Salpàs, que consistia en una visita que el rector o el vicari feia a totes les cases de la parròquia acompanyat d'un escolanet que portava una caldereta de sal amb aigua beneïda, amb la qual eren pintades totes les portes i obertures de les cases per a evitar la presència de bruixes, mals esperits i tota mena d'éssers malignes.

per al futur. Com deia Yxart, «*Clavé trata del alzar al obrero a la vida moderna, expansiva y generosa, con el canto, pero ese canto, moderno en su objeto, no lo es en su carácter, sin eco de la inspiración popular*».⁹⁵⁵ És per això que va escriure aquesta obra per a un concert nacional. No pas amb voluntat exclusivista, des d'un punt de vista català, sinó com a creació artística que oferia la possibilitat, en el marc d'una riquesa nacional espanyola, de donar un impuls regenerador a aquells aspectes de la música catalana que corrien el perill de ser afrontats pels romàntics de la segona meitat del XIX com una simple manifestació folklòrica. I, per a Clavé, el folklore, la música, la poesia, només tenien sentit si es manifestaven vivament en el dia a dia dels ciutadans del país, i construïen ponts d'identificació, ni que fos simbòlica, entre la vida real dels treballadors de final dels seixanta i la cultura transmesa en la llengua pròpia.

Després de l'estrena de *Pasqua florida*, el mes de juliol de 1868, Clavé no va tornar a escriure cap altre cor fins a l'abril de l'any següent, amb *La revolución*. En aquells nou mesos que separaven les dues dates, van ser molts els canvis polítics, socials i també organitzatius que es van produir en el si de les societats corals. Aquell any 1869 la Societat Coral Euterpe tan sols va fer vuit concerts, cap amb format ballable i va reduir el preu de l'entrada a la meitat per intentar afavorir un increment de públic que no va acabar d'aconseguir. L'activitat política de Clavé, de la qual continuarem obviant els fets que no van tenir una conseqüència més o menys directa amb la seva obra poètica, es va intensificar durant aquells anys quasi fins a convertir-se en la seva activitat principal, per davant de la seva tasca de director del cor que va continuar actuant als Jardins del Tívoli. Després dels alçaments populars frustrats dels anys anteriors, el clima revolucionari a Barcelona va ser més contingut i va anar a remolc de les notícies que arribaven d'altres punts del territori. Si bé el 18 de setembre es va produir l'aixecament a Cadis, fins al dia 30 el comte de Chestre, cap militar a la capital catalana, va mantenir unes fortes mesures repressives que van contenir els ànims revolucionaris de la població, entre la qual hi figurava Clavé com a membre actiu del

⁹⁵⁵ Josep Yxart, *Clavé*, dins *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*, Librería Espanyola de López, Barcelona, 1889, p. 374.

A continuació de les paraules citades, Yxart llança una afirmació que cal matisar: «*Así, [Clavé,] mientras por un lado moderniza al pueblo, por otro resucita y une la perdida tradición musical catalana*». En aquest cas, a la llum dels estudis que s'han dut a terme al llarg del segle XX i fins a l'actualitat sobre poesia popular catalana, es pot sostenir que l'afirmació de Josep Yxart no es correspon del tot amb la realitat perquè, com ja s'ha dit, si bé es cert que la tradició cultural catalana no va assolir una certa normalitat fins a l darrer terç del segle XIX, la poesia popular —satírica, eròtica, burlesca, etc.— i la senzilla música que l'acompanyava van ser de les poques manifestacions vives en la llengua pròpia del país.

Partit Demòcrata. En conèixer-se la constitució de la Junta Revolucionària Provincial a Madrid, la revolta a Barcelona es va generalitzar —amb la crema de tots els símbols monàrquics que estaven a l'abast dels ciutadans— i es va organitzar també una Junta Revolucionària a Barcelona, de la qual tant Clavé com el seu amic i col·laborador Josep Maria Torres van formar part fins que van dimitir-ne per dissensions importants amb alguns dels membres i amb determinades actuacions que es proposaven.

La dedicació quasi absoluta a la causa republicana va comportar que Clavé s'aboqués en cos i ànima a les feines d'organització del partit federal del qual va ser elegit membre del comitè barceloní, després d'unes eleccions celebrades el febrer de 1869. Aquell mes de febrer, a més, van ser constituïdes les corts espanyoles i al juny es va aprovar una nova constitució. Entre un esdeveniment i l'altre, fugida de feia mesos Isabel II, Clavé va voler retre homenatge al fundador del primer partit republicà espanyol i li va dedicar un altre gran cor, també sota l'adjectiu de «*descriptivo*». En uns moments molt difícils per les tensions internes en el moviment republicà, Clavé no es va oblidar de tants companys morts per la causa i va tributar la figura de Terrades com a capdavanter i llumenera del grup defensor de la justícia social, la igualtat i la llibertat.

Apel·les Mestres, a propòsit de l'estrena de *La revolución* i de la traducció de *La marsellesa*, va considerar que entre 1869 i 1871 Clavé «—llavoras i no mai antes— juntà art i política [...] Aquells dos coros republicans eren lo crit legítim d'un pit que havia esperat tota sa vida el triunfo de la Democràcia».⁹⁵⁶ La present edició de l'obra poètica completa de Josep Anselm Clavé i la reconstrucció del catàleg de totes les seves composicions permet desmentir la rotunditat de l'afirmació de Mestres sobre la inexistència d'una obra anterior en la qual el tema principal fossin esdeveniments polítics o, dit de manera més genèrica, aspectes relatius al pensament polític. La veritat, però, i això fa comprensible el raonament de Mestres, és que la pràctica totalitat de les obres amb contingut polític escrites abans de 1869 mai van formar part del catàleg de composicions corals que el mateix Clavé anava numerant. En alguns casos es tracta, simplement de poemes sense música, com *A la memoria de Don Francisco de Paula Cuello* o *Un màrtir del pueblo* —de 1851—, o himnes dels quals només se n'ha conservat el títol i que mai van ser numerats per Clavé en el seu catàleg particular, com *La revolución, ¡Alerta!* o *¡Abajo los ladrones!* —de 1854, 1855 i 1856. Per tant, el que sí que es pot afirmar amb tota certesa és que els poemes polítics escrits entre 1869 i

⁹⁵⁶ Apel·les Mestres, *Op. Cit.*, p. 43.

1871 són els únics als quals Clavé va donar un tractament, una difusió i un acompanyament musical que permet situar-los al costat dels grans cors estrenats durant la darrera dècada de vida de Clavé.

La revolución és una obra riquíssima en matisos, tant retòrics com semàntics, i l'estudi de la seva estructura i el seu contingut permet de fer hipòtesis força creïbles però no demostrables sobre la seva possible escriptura per al·luvió; és a dir, la construcció a partir d'altres textos anteriors, propis o aliens, relacionats d'una manera o altra amb la idea revolucionària i regeneradora que els republicans demòcrates van defensar des de la primera meitat de segle. El poema consta de 222 versos repartits en tres parts: *Conjuración*, *Sacudimiento*, i *Lucha y triunfo* i, com a mínim en les dues primeres es poden arribar a detectar tres fonts que es podrien correspondre amb tres obres escrites amb anterioritat. La primera part comença amb una advertència: «¡Alerta!... — ¡Alerta!... — ¡Alerta!» que encapçala la crida que es fa al poble per a lluitar, amb el mateix esperit que els màrtirs republicans, amb la finalitat d'enderrocar la monarquia, «la tribu de caníbales / que el trono procreó».⁹⁵⁷ Aquesta advertència i la referència a la lluita armada com a única via per dignificar el país, per assolir la llibertat i merèixer l'honradesa, és constant des del primer vers fins al final de la *Conjuración*. És justament a propòsit d'aquesta primera part que es pot plantejar la hipòtesi que la font original fos l'himne patriòtic de 1855, curiosament titulat *¡Alerta!* i desaparegut d'entre els documents que curosament guardava Clavé i la seva família. No és descabellat, doncs, pensar que aquella obra escrita una dècada i mitja abans servís de punt de partida o, com a mínim, de font d'inspiració parcial de la lletra de la primera part del cor de 1869.

La segona part de la lletra d'aquesta llarga obra titulada *La revolución* conté, alhora, quatre parts diferenciades per a la definició de les quals és important fixar-se en els canvis formals, especialment mètrics, dels seus versos. Així, fins al vers 72 el metre principal és l'heptasíl·lab, com en la *Conjuración*, y el tema principal és la crida a la lluita contra la monarquia. La coincidència, entre el vers 73 fins al 88, tant del canvi de ritme, com del metre utilitzat, com del seu sentit de fons, fan pensar que el mateix autor pretenia diferenciar el que s'hi diu. En aquest cas, els quatre quartets de versos dodecasíl·labs cesurats a la sisena continuen parlant de la necessària lluita contra la

⁹⁵⁷ OPCJAC CCXXIV, vv. 30-31.

monarquia però amb un to més cadenciós, de manera no tan exaltada com en els versos anteriors, i sempre amb la mateixa rotunditat:

Colérico impulso — los pechos encienda;
a muerte retemos — al bando opresor;
sucumban sus huestes — en lucha tremenda
y el pueblo rescate — con sangre su honor.⁹⁵⁸

A més, aquestes quatre estrofes, extretes del poema on es troben podrien funcionar perfectament de manera autònoma, la qual cosa porta de nou a la hipòtesi — difícilment demostrable— que aquests setze versos conformaven una part o la totalitat del poema escrit el 1854, també perdut, i titulat igualment *La revolución*.

Des del vers 89 al 110, l'ús d'estances torna a trencar el ritme dels versos precedents i el poeta, més que incitar insistentment la població a la lluita exposa uns pocs arguments premonitoris que han de ser la guia cap a la llibertat futura. I els versos compresos entre el 111 i el final de la segona part és el mateix Clavé, en una nota al peu de pàgina, qui informa que es tracta d'una reescriptura en castellà de *La campana*, la cançó popular republicana escrita per Abdó Terrades el 1841 i musicada pel fundador de les societats corals a Catalunya, en la qual s'insiteix en la necessitat d'abolir les diferències i els privilegis de classe:

Rijan de hoy más derechos equilibres.
Milicia, Pueblo y Clero
confunda un solo fuero;
ni plebe, ni grandeza,
creó naturaleza.⁹⁵⁹

La tercera part, LUCHA Y TRIUNFO, és la que obeeix més fidelment al subtítol de «*coro descriptivo*» d'aquest poema escrit en memòria d'Abdó Terrades. I el que es descriu, en essència és, en primer lloc, el caràcter reaccionari dels que s'oposen a la revolució, el seu protagonisme en crims, situacions despòtiques, i en acumulació de poders sobre la persona del rei i, en segon lloc, la voluntat de mantenir els furs per part dels republicans, la intenció de seguir la voluntat del poble, i la moderna proclama de justícia, llibertat, dret, etc., com a vehicles que condueixen la nova societat cap al benestar i, de retruc, al progrés:

⁹⁵⁸ *Íd.*, vv. 73-76.

⁹⁵⁹ *Íd.*, vv. 116-120.

España pide unánime
Justicia y Libertad.
Conquiste el Pueblo
blasón de gloria;
barrida sea
la regia escoria,
y nuestra patria
cimentará
en el Derecho
su bienestar.⁹⁶⁰

Aquest mateix argument es reforça en els versos finals, quan es torna a esmentar directament la república com a sinònim de llibertat, de pau, de benestar. Una república que per a Clavé i per a altres personatges destacats com Valentí Almirall, Antoni Feliu i Codina o Antoni Altadill amb qui fundaria aquell mateix any 1869 el Club dels Federalistes, havia de ser federal per a poder recollir totes les seves aspiracions de descentralització i de progrés particular dels diferents pobles de la nació espanyola:

Aclaman la República
los libres a triunfar.
Sublimes cantos
de honor y gloria
difunda el eco
de la victoria:
acentos dulces
de Libertad,
augurio fausto
de dicha y paz.
Y España cifre su bienestar
en la República Federal.⁹⁶¹

A la pràctica, de fet, aquesta obra era una manifestació pública, per la via del cant, de l'estat d'ànim i la voluntat d'un sector important del republicanisme català, el qual en veure que la Junta Revolucionària Provincial de Madrid s'havia constituït a la pràctica com a govern de la nació sense tenir en compte la voluntat ni l'especificitat de la resta de les Juntes Provincials, va anar prenent distància respecte del sector republicà radical espanyol que no acceptava el component federalista en la construcció de la

⁹⁶⁰ *Íd.*, vv. 183-192.

⁹⁶¹ *Íd.*, vv. 209-220.

república espanyola. Des d'aquell moment, l'ideari republicà de Clavé, que tradicionalment havia fet molt més èmfasi en aspectes estrictament republicans com la justícia social, la igualtat, la llibertat, la lluita antimonàrquica i el laïcisme, va derivar manifestament cap al federalisme que el va conduir a formar part com a membre referent en el Partit Republicà Democràtic i Federal, hereu del Partit Demòcrata prerrevolucionari. *La revolución* ha de ser entès, en aquest cas, com una via de propaganda entre els sectors populars que encara el seguien en els seus concerts, contradient així el caràcter apolític que Clavé sempre havia reivindicat com a director de les societats corals. A més, era el pòrtic per al Congrés dels Federalistes de Tortosa, en el qual va participar amb Almirall i Joan Lluís Pellicer com a representants de la federació catalana, amb la voluntat d'aconseguir fer prevaldre l'articulació descentralitzada del partit i promoure la proclamació definitiva d'una república espanyola federal. Després de la lluita periodística amb «La Vanguardia» dirigida pel mateix Clavé, —i posteriorment amb «El Federal» o «El Estado Catalán»— el treball organitzatiu del partit va passar a primer terme⁹⁶² i després de l'escriptura de *La revolución*, que pot ser entesa també com una obra de síntesi ideològica de tot el que s'havia anat escrivint a «La Vanguardia», va participar activament en el Pacte de Tortosa i va treballar per fer valdre les idees del republicanisme «intransigent» per davant del republicanisme «benèvol» entre els quals, malgrat compartir l'ideari republicà i federalista, es va generar una profunda divisió cap a final de 1869 pel fet que aquest darrers volien promoure el pacte amb el partit radical espanyol, en el fons antifederalista, mentre que els «intransigents», entre els quals cal comptar a Clavé, promovien la «pureza de principios».⁹⁶³

És innegable que el ressò de la cançó revolucionària *La campana*, així com el record de les moltes revoltes populars —especialment les esdevingudes a Barcelona— fan de teló de fons d'aquest gran cor descriptiu, fins i tot més enllà dels versos centrals en els quals Clavé afegeix una nota a peu de poema per consignar-ne la font. Des del principi fins al final, *La revolución* recull, no només l'esperit i alguns versos de *La campana*, sinó també les reflexions contingudes a les «Hojas revolucionarias» —

⁹⁶² Cal tenir en compte que, després de la desaparició de «La Vanguardia» a final de gener de 1869, Clavé va ser escollit com a membre del comitè barceloní del Partit Republicà Democràtic i Federal.

⁹⁶³ Vegeu, per a comprendre el posicionament de cadascuna de les dues faccions, *La división de partidos*, «El Estado Catalán» (19/02/1870).

També és útil i interessat per a comprendre la complexitat del moment, la lectura dels articles següents de Valentí Almirall a «El Estado Catalán»: *El federalismo y el porvenir*, I (21/08/1869), *El estado catalán*, I (16/12/1869) o *Los catalanes y el federalismo*, V (29/03/1873).

escrites per Terrades l'any 1841 i que van ser el precedent de «El republicano. Periódico del pueblo», la primera publicació periòdica republicana de Catalunya—, o les idees de progrés que Clavé va publicar a l'*Almanaque democrático* de 1864, en articles com *Quejas y esperanzas* o *El partido democrático*.

La campana de Terrades és un poema farcit d'idees revolucionàries que, a la pràctica, esdevé un ideari i alhora un programa d'acció republicana. Un programa que proclama el sotmetiment de tots els poders a la voluntat democràtica exercida pel poble, el derrocament de la monarquia, la pèrdua de privilegis de l'aristocràcia i el clero i la necessitat d'aconseguir aquests objectius per mitjà de les armes. El congrés, escollit democràticament pel poble, disposaria sobre el funcionariat, el clero i l'exèrcit i tindria potestat sobre ells. També s'hi recullen les idees referents a la regulació d'impostos, l'exempció per als més pobres i la desaparició de beneficis per a l'església, l'impost sobre productes de consum bàsic —la gabella—, i l'impost de porta que s'havia de satisfer per entrar i sortir de les muralles.

Aquella obra de Terrades musicada per Clavé, va ser adaptada a *La revolución* havent passat també per la glossa publicada pel seu autor en un *Plan de revolución*, publicat de manera fragmentada a partir del número 13 de «El Republicano», el més d'octubre de 1842. Un *Plan* que explicava amb gran detall els passos a seguir per aconseguir la instauració de la República i que segurament van ser tinguts en compte per Josep Anselm Clavé en recordar Terrades, en el moment d'efectuar-se la revolució i preveure la instauració de la república. No és difícil, doncs, veure els paral·lelismes entre el poema de Terrades i la seva glossa amb el poema final de Clavé:

<i>La campana</i> Abdó Terrades	<i>Plan revolucionario</i> ⁹⁶⁴ Abdó Terrades	<i>La revolución</i> ⁹⁶⁵ Josep Anselm Clavé
Ja la campana sona, lo canó ja retrona... ¡Anem, anem republicans, anem! ¡A la victòria anem! Ja es arribat lo dia que el poble tant volia: fugiú, tirans, lo poble vol ser rei... [...] Lo garrot, l'escopeta, la falç i la forqueta,	Cuando el pueblo quiera conquistar sus derechos, debe empunyar en masa las armas al grito de ¡Viva la República! Debe dar muerte a todos los que hagan armas contra él.	— ¡A vencer en ruda lid, o a morir por nuestro honor! ¡Al arma... y a luchar! ¡La inmunda y regia púrpura hoy debe el pueblo hollar! ¡Venganza y libertad! ¡Al arma! ¡Al arma y a luchar

⁹⁶⁴ Abdó Terrades, *Plan revolucionario*, dins «El republicano» 15 (02/10/1842).

⁹⁶⁵ OPCJAC CCXXIV.

<p>¡Oh catalans! ¡amb valor empuyem!</p>		<p>por nuestra patria! ¡Corramos a salvar su dignidad! Convulsa la diestra el arma vibre y España respire honrada y libre. — ¡Alerta! — ¡Al arma!</p>
<p>La cort i la noblesa, l'orgull de la riquesa caigan de un cop fins al nostre nivell. La milícia i lo clero no tingan més que un <i>fuero</i>: lo poble sols de un y altre es lo rei. Los públics funcionaris no tingan amos varis: depengan tots del popular Congrés .</p>	<p>Debe aniquilar o inutilizar todo lo que conserve algun poder ajeno de su voluntad, o sea todo lo que depende del actual sistema, como son las Cortes, el trono, los ministerios, los tribunales, en una palabra, todos los funcionarios públicos</p>	<p>¡Abajo los tiranos! ¡Caiga el poder que nuestro honor [ultraja! ¡Húndase al par su corte vil y baja! Llegó el supremo día que el pueblo apetecía. Rijan de hoy más derechos [equilibres. Milicia, Pueblo y Clero confunda un solo fuero; ni plebe, ni grandeza, creó naturaleza.</p>
<p>Los ganduls que es mantenen del poble, i <i>luego</i> es venen, morin cremats, si no pau no tindrem. I los que <i>tras</i> ells vingan, bo serà que entès tingan que són criats, no senyors de la <i>grey</i>.</p>	<p>Inmediatamente después del triunfo, en cada pueblo se nombran a pluralidad de votos tres simples administradores, uno de ellos presidente, que absorvan la autoridad.</p>	
<p>Un sol <i>pago</i> directe, i un sol ram que el col·lecte: tothom de allí serà pagat com deu. Que pagui qui té renda, o bé alguna prebenda; lo qui no té, tampoc deu pagar res. Lo delme, la gabella, lo dret de la portella, no, jornalers, mai més no pagarem.</p>	<p>La nación única soberana, todos los ciudadanos iguales en derechos; todas las leyes sujetas a la sanción del pueblo sin discusión y revocables todos los funcionarios elegidos por el pueblo, responsables y amovibles; i la república debe asegurar un tratamiento a todos sus funcionarios, educación y trabajo o lo necesario para vivir a todos los ciudadanos.</p>	<p>Nivele las franquicias justa ley. La radical vanguardia de los libres sobre el pavés levante al Pueblo-rey.</p>

La sedimentació sobre la societat obrera dels ideals progressistes republicans s'havia anat produint, doncs, de manera gradual i efectiva: en primer lloc s'havia difós el text poètic inicial, després s'havia musicat i, així, havia esdevingut popular. Tot

seguit, per mitjà de la premsa, s'havien detallat cadascuna de les idees apuntades en els versos inicials⁹⁶⁶ i molts anys després d'aquell 1842 Josep Anselm Clavé reprenia l'esperit d'aquella cançó de revolta tan coneguda als anys quaranta per donar un nou impuls a l'ideal revolucionari republicà. No és estrany, doncs, que Francisco M. Tubino considerés *La campana* el «verdadero himno de Riego o Marsellesa de los revolucionarios catalanes»,⁹⁶⁷ una impressió ben certa si es tenen en compte les gens casuals adaptacions que Clavé va fer de la cançó de Terrades i de l'himne de Rouget de Lisle després de la Gloriosa. Tot plegat, com també deia Tubino, no pretenia altra cosa que «hacer más eficaz, notoria y atractiva su propaganda»⁹⁶⁸.

L'escriptura i l'estrena de *La revolución* arribava també en un context convuls, durant el qual Clavé estava abocat plenament a l'activitat política —d'aquí les minses actuacions de la societat coral Euterpe d'aquella temporada.⁹⁶⁹ Allò no el va privar d'escriure *Pel juny, la falç al puny*, un cor que havia de permetre una certa recuperació de l'interès del públic, cansat d'un repertori musical sense novetats. En aquest cas, i fent valer l'alternança temàtica que s'aprecia en les darreres obres escrites per Clavé, es va tornar a escriure un cor descriptiu que, com *Pasqua florida* o *Los xiquets de Valls*, ja no perseguen tant el component ballable sinó la qualitat musical i poètica que Clavé va demostrar en els darrers anys i que la totalitat dels crítics i biògrafs coincideixen a assenyalar.

La producció poètica catalana de Clavé, després de l'empresonament i la profunda crisi empresarial i personal de 1867, va encaminar-se, com ja s'ha comentat, a descriure i a cantar la realitat del treball i dels costums populars catalans amb la finalitat de recollir la tradició existent per, alhora, recuperar-la i impulsar-la des d'una perspectiva de progrés i de modernitat. Així, *La Pasqua florida*, *Los xiquets de Valls* i *Una fontada* permeten de conèixer quina era la realitat d'alguns dels costums i de les festes tradicionals catalanes, i *Los pescadors*, *La brema* i *La Maquinista* immortalitzen realitats dels treballs més estesos en una societat que es debatia entre el manteniment de

⁹⁶⁶ No cal dir que la defensa de l'acció armada contra el govern considerat tirà d'Espartero va conduir al segrest d'aquell número de «El Republicano», el contingut del qual va ser reproduït en el número posterior.

A mitjan mes de novembre —el dia 13—, després d'acusar «El Republicano» d'instigar la revolta succeïda en una de les portes de la muralla de la ciutat per causa del pagament de l'impost, es va detenir el director —Francesc de Paula Cuello— i els redactors. Pitjor que aquelles detencions van ser els bombardejos que Espartero va ordenar amb la finalitat de reprimir la revolta.

⁹⁶⁷ *Op. Cit.*, p. 208.

⁹⁶⁸ *Ibid.*

⁹⁶⁹ Vegeu Jaume Carbonell, *Actuacions de la Societat Coral Euterpe. Temporada 1869 als Jardins del Tívoli*, dins *Op. Cit.*, pp. 529-531.

la pagesia i la plena instauració de la revolució industrial. A Catalunya, la realitat industrial es concentrava en el pla de Barcelona i els eixos fluvials on les colònies i les fàbriques metal·lúrgiques i tèxtils van fer de columna vertebral del desenvolupament econòmic a l'interior del país. *La Maquinista*, com a referència a la fàbrica amb més treballadors de Catalunya es va convertir en el paradigma del treball industrial; mentre que el treball artesà i agrícola havia de conformar la resta del panorama laboral català més generalitzat. Catalunya, terra abocada al mar amb una franja litoral extensa, gaudia d'una densitat de població pescadora important, per la qual cosa, per una simple qüestió de representació, se li va dedicar *Los pescadors*. L'altra gran massa de treball a mitjan segle XIX era la pagesia que, moltes vegades alternant la vinya i el teler, es guanyava la vida amb el tradicional conreu de la vinya i dels cereals. Sobre el treball a les vinyes i les seves feines tradicionals associades a la fabricació del vi, Clavé va escriure *La brema*, però faltava encara, l'any 1869, un gran poema sobre el món de la pagesia dedicada al conreu de cereals. Amb la intenció d'acabar cobrint aquest buit, el mes d'agost d'aquell any va escriure el cor descriptiu dedicat al seu amic Josep Badrena, titulat *Pel juny, la falç al puny*.⁹⁷⁰

Aquest cor, com la majoria dels que va escriure en català des de mitjan dècada dels seixanta, té una llargada considerable, de poc més de dos-cents versos. Les deu parts en què està dividit el poema presenten una polimetria subjecta als compassos musicals que, excepte en el cas dels decasíl·labs de VII, sempre se cenyeixen a versos d'art menor. El subtítol ja indica que el poema s'ha de llegir en clau realista, entès aquí el realisme de la manera que Yxart descrivia a *El año pasado* de 1889: «*acomodado a la naturaleza conocida, modifíquese o no*».⁹⁷¹ De fet, però, la lectura atenta del poema permet apreciar els matisos, que van molt més enllà del que diu el títol i que en cadascuna de les parts es manifesten de diferent manera. De fet, a propòsit d'alguns poemes anteriors ja s'ha comentat la voluntat de Clavé de deixar constància escrita i fixada de la tradició popular catalana a més de produir una obra que formés part

⁹⁷⁰ Josep Aladern diu a *Les joies literàries de l'Anselm Clavé*, «La Aurora» XXVIII, 10 (octubre de 1915), p. 2:

Un dels mèrits més remarcables del gran poeta Josep Anselm Clavé, és lo d'haver cercat les seves inspiracions en la naturalesa i en la vida catalanes, sobretot en les fonts populars, entre els treballadors i entre els humils. Aquí són los pescadors que boguen i tiren l'art; allí els segadors que manegen lo volant o la falç; ara són los fargaires que dobleguen i donen forma al ferro a cops de mall; després los xiquets de Valls que en les festes majors alcen les típiques torres; los pastors i les pastores que festegen; los veremadors que cullen los raïms tot entonant cançons a les seves nines enamorades; en fi, tota la vida del poble català, com no ha *sapigut* cantar potser cap altre poeta.

⁹⁷¹ *Op. Cit.*, p. 367.

d'aquesta mateixa tradició renovada. En aquest poema referit al treball de la sega és potser on es manifesta de manera més evident la doble voluntat esmentada: oferir una obra coral que es refereixi a un treball tan tradicional com és la sega i, alhora, incloure-hi mostres del cançoner tradicional o del refranyer popular. És per aquest motiu que pròpiament «descriptives» només podem considerar les parts I, II, IV, VIII, IX i X.

Dels versos 1 a 20, s'explica la preparació de la sega i l'anada cap al camp, amb les referències imprescindibles als estris que usen els pagesos:

Vinga lo clau
i la corretja,
vinga la dalla,
vinga el volant,
i al camp!⁹⁷²

La marxa, però, com en tants altres treballs del camp es feia acompanyada del cant dels propis pagesos, que assenyalava un ritme que havia de ser seguit per cadascun d'ells amb la finalitat de no avançar-se o endarrerir-se respecte dels companys: «*Marxem tots al compàs / d'un cant joliu!*».⁹⁷³ Aquest cant és reproduït en la segona part del poema, sense un títol específic, i narra l'amor entre una espigolaire i un segador. En tractar-se de la imitació d'un cant tradicional, el lèxic utilitzat recorda el dels poemes claverians dels anys cinquanta o principi dels seixanta i, per exemple les noies tornen a ser «nines», i la retòrica utilitzada recupera l'aire del romanticisme més popular, amb metàfores que es refereixen a «*ulls de cel*», cors empresonats o a verges noies que són verges «de candor».

Els primers versos de la tercera part indiquen que els protagonistes que venien cantant aquella cançó amorosa han arribat al camp i, després de descriure l'estat abundós de les espigues, a IV comença pròpiament la sega, amb la utilització acurada del lèxic propi i amb referències tant a la feina en si com a les aturades que, tradicionalment, els pagesos feien cada cinc quarts per beure i recuperar forces amb alguna menja:

Sega arran la falç lleugera;
l'esclopet salva un descuit;
lliga lo vencill la garba,
i el garrot cargola el nus.

⁹⁷² OPCJAC CCXXV, vv. 8-12.

⁹⁷³ *Íd.*, vv. 19-20.

Lo bordó, sosté la pila;
lo rampí palles recull,
i en lo clau l'oscat de l'eina
amb sa pedra trau quiscú.

Vinga el pitxell i un rosegó!
Hem enllestit ja una mojada,
i ara al tornar a la segada
hem de cantar-ne una cançó
que no hi ha molt que n'és dictada.⁹⁷⁴

Gairebé com qui pinta una escena, el punt de vista es va desplaçant de la generalitat de l'acció als detalls de cadascun dels protagonistes i els seus gestos, per tornar, tot seguit, al «quadre» general que es vol mostrar.

La cinquena i la setena part del cor la componen una cançó i una rondalla cantades pels segadors: la primera és el trist plany, amb argument tòpic i simplificat, d'una orfeneta que mor en saber que el seu estimat no retornarà mai de la guerra, mentre que la rondalla, escrita en dos quartets de versos decasíl·labs —a diferència de la combinació de versos d'art menor de la cançó— és una adaptació abreujada de la poesia pastoral tan coneguda i practicada per Clavé en la qual es descriu la trobada d'una vaquera i un pubill, sense que s'esdevingui quasi cap acció més enllà de mirades, somriures i sospirs que evidencien la seva estimació. Com no pot ser d'altra manera, no hi falta el riu, la molsa, l'arbre de ribera sota el qual s'esdevé l'escena i, és clar, el cant d'un rossinyol:

Riba en amunt va una *hermosa* vaquera,
riba en avall ve un afable pubill.
Sota d'un vern ella es para i l'espera,
ell a sos peus llança en breu un sospir.
I el rossinyol canta alegre en l'obaga:
Tuit, tuit, tuiti-tiu, tiu, tiu, tuti-ti.⁹⁷⁵

Les tres darreres parts, són les pròpiament descriptives, és a dir, les que reproduïxen la impressió que li va causar el treball dels segadors en una jornada que va passar en una finca del Vallès, probablement a Montcada, on residia el seu amic Josep Badrena, a qui dedica el cor. De nou, aquí és on es despleguen totes les habilitats

⁹⁷⁴ *Íd.*, vv. 85-97.

⁹⁷⁵ *Íd.*, vv. 130-135.

poètiques més lloades per la tradició crítica catalana: la capacitat de reflectir una llengua viva i rica en termes relatius a la natura, les eines del treball, les expressions populars; la combinació magistral d'aquests passatges descriptius amb d'altres d'extrets de la poesia popular de tradició oral, o la confecció d'un ritme exquisit tot entreteixint música i paraula amb «plena harmonia».⁹⁷⁶

En la vuitena i la novena part, com en els altres cors descriptius, el detallisme en la terminologia i en les accions van esdevenir els elements fonamentals per aconseguir la identificació d'una població catalana que encara convivia amb normalitat amb treballs com el que es descriu en aquest poema. Per tant, més que voluntat costumista, els poemes de Clavé obeeixen a una clara voluntat estrictament realista, que adaptava els matisos de la realitat però sense desvirtuar-ne la versemblança, ni la naturalitat, ni la proximitat essencials. Per això, entre els versos 143 i 181 s'hi reflecteixen els noms de les males herbes —*cisanya*, *niella*, *púmula*, *rosella*, *cugula*, *margall* i *jull*—, els noms de les eines i altres objectes imprescindibles per a recollir el blat i la palla, així com la manera d'utilitzar-los —la *dalla*, el *volant*, la *falç*, el *vencill*, etc.—, o les diferents feines que es duïen a terme en un dia tan important per als pagesos com aquell —el *segador*, la *recadera*, la *cuinera*.

La darrera de les parts, la *desena*, explica el dinar posterior a la sega, en una obaga fresca on «*gais vailets / paren la taula en terra; / sota d'un roure antic / la minestra fumeja*». En acabar, els protagonistes encara ballen una sardana sobre els rostolls segats i això dóna peu a fer esment d'algun enamorament fugaç. Aquesta darrera part sembla que torna a fer ressonar els ecos de la literatura idíl·lica, la qual Clavé no havia deixat mai de practicar definitivament. Josep Aladern, en una de les seves crítiques a «La Aurora», en ple noucentisme, es demanava, després de reproduir alguns versos de *Pel juny, la falç al puny*, si aquell «*idil·li esplèndid del treball i de l'amor*» :

¿No és això digne de Teòcrit y Anacreont? Sí, i ho és sense ser una imitació servil com les d'alguns poetes d'avui, car és una composició catalaníssima, tota ella feta amb elements catalans, amb los nostres homes, amb les nostres dones, amb es nostres costums, amb los nostres sentiments, i això noi ho fan més que els grans poetes.⁹⁷⁷

⁹⁷⁶ Vegeu Josep Aladern, *Les joies literàries de l'Anselm Clavé*, «La Aurora» XXVIII, 10 (octubre de 1915), p. 2.

⁹⁷⁷ *Ibid.*

Després de l'anàlisi del conjunt de l'obra poètica de Clavé, i coneixent la faceta idil·lica d'una bona part d'aquesta obra, considerar un idil·li les quatre darreres estrofes de *Pel juny, la falç al puny* sembla, si més no, agosarat atès que allò que s'hi tracta no va més enllà de la idealització d'un passatge de la vida quotidiana. A més, si bé és cert que crea un clima similar al dels idil·lis escrits amb anterioritat, el pes de la realitat és major, en aquest cas, que el de la idealització de les accions i les relacions amoroses.

Ai quina olor!

A dinar, a dinar!

Y antes d'emprendre la vessana
que encara resta en aquest camp,
ballarem, nines la sardana
sobre el rostoll del tros segat.
Tral-la-ral, la, la, la, la, la.

I entre amoretes i sospirs
que l'oreig dolç transportarà,
potser l'amor en son bertrol
deixe algun cor empresonat:
Tral-la-ral, la, la, la, la, la!⁹⁷⁸

Entre aquest «*cor descriptiu*» i la següent obra estrenada per Clavé —una adaptació de *La marsellesa*— van passar dos anys justos, però mai fins al moment d'escriure aquesta tesi s'havia cercat la informació necessària per poder explicar amb certesa el motiu d'un silenci tan perllongat i el sentit de la traducció al català d'un himne revolucionari d'aquelles característiques. Tan sols Josep Rodoreda, músic deixeble de Clavé i recentment Jaume Carbonell han fet esment dels aspectes relacionats amb l'activitat coral durant aquells anys, que com és de suposar va ser minsa i amb nul·les novetats en el repertori, atès que el seu director havia aturat *de facto* l'activitat poètica:

En el siguiente año 1870, solamente se celebraron en los Jardines del Tívoli un concierto vespertino y cinco matutinales, sin que los programas ofrecieran novedad en la parte coral, y en los nueve de estos últimos que se verificaron en 1871, se estrenó el arreglo a voces

⁹⁷⁸ OPCJAC CCXXV, vv. 190-201.

solas del célebre himno *La Marsellesa*, de Rouget de Lisle, cuyas enérgicas estrofas fueron traducidas por Clavé al catalán.⁹⁷⁹

El 6 de juny de 1869 les corts espanyoles van aprovar la nova constitució que, contràriament al que s'havia demanat des de les Junes Provincials, establia com a forma de govern la monarquia. Certament, es limitava molt el poder del monarca respecte de temps passats, atès que era el parlament qui discutia i dictava lleis i el rei només podia sancionar-les i publicar-les. Malgrat això, i que es va aprovar la llibertat de cultes, el descontentament dels republicans, especialment dels federalistes intransigents va ser notori. La facció intransigent, com recorda Josep Fontana, cada vegada tenia més clar que la república federal no s'aconseguiria per «una decisión de las cortes, sinó que pensaban que había de construirse desde abajo».⁹⁸⁰ Per això, el 27 de setembre de 1869, el Comitè Republicà Federal de Barcelona, del qual Clavé n'era membre des de les eleccions de finals de febrer d'aquell mateix any, va fer una crida a la revolta que va ser seguida de manera irregular a Catalunya, i a d'altres parts del territori espanyol. Com que el govern, amb Serrano com a regent i Joan Prim com a cap, havia anat desarmant la població des del moment que va entrar en vigor la constitució, la revolta va ser reprimida de manera contundent sense cap dificultat.

No és un objectiu d'aquesta tesi investigar la trajectòria ni les implicacions polítiques de Clavé, però en la mesura que les decisions en aquest àmbit afectaven la seva producció poètica cal que siguin, com a mínim, esmentades. Caldria emprendre una investigació historiogràfica que fes públics els documents i cartes recentment recuperats per l'ANC que certifiquen la implicació de Clavé en aquella revolta i el seu posterior exili a França durant dos mesos —de novembre de 1869 a gener de 1870—. Aquest exili, del qual ningú havia parlat fins ara, és determinant per comprendre la inactivitat artística i, alhora, per prendre consciència de les encara persistents necessitats econòmiques i del delicat estat de salut en què es trobava, ja en aquelles dates, Josep Anselm Clavé.⁹⁸¹ El seu periple per Sète, Marsella i Lió va acabar quan van ser sobresegudes les causes civils i militars que s'havien dictat contra ell i contra d'altres

⁹⁷⁹ Josep Rodoreda, *Clavé y su obra. Estudio leído en la noche del 30 de mayo de 1897 con motivo de la colocación de su retrato en la Galería de Catalanes Ilustres*, Imprenta y litografía de José Cunill Sala, Barcelona, 1897, p. 20.

⁹⁸⁰ Josep Fontana, *Op. Cit.*, p. 364.

⁹⁸¹ En el Fons Personal Josep Anselm Clavé de l'Arxiu Nacional de Catalunya es conserven sis cartes, de novembre de 1869 (ANC1-700-T-59) fins a gener de 1870 (ANC1-700-T-64) en què Clavé escriu a la seva dona i explica, entre moltes altres coses, les dificultats de visió greus que patia, els problemes de mareig i les indisposicions estomacals.

republicans federalistes, com era el cas del seu amic Pau Alsina o Antoni Altadill, entre d'altres.⁹⁸²

En retornar de França, l'activitat principal per a Clavé va continuar essent la política i el mes d'abril de 1870 va sortir escollit, com a candidat del grup federalista intransigent, membre del Comitè de Barcelona del Partit Federal. A final d'aquell mateix mes, però, les revoltes contra les quintes van assolir un grau de virulència que ni ell ni Valentí Almirall van voler justificar, ja que mai havien deixat de pensar que l'ús de la força física no formava part de la seva estratègia. Com a conseqüència van abandonar la facció intransigent.⁹⁸³ No obstant això, encara com a president del Comitè Federal, Clavé es va veure perseguit una vegada més per les forces de l'ordre: la biografia de Josep Lleonart publicada el 1937, fa referència als fets succeïts el vespre nit del dia 28 de gener de 1870, en què van assassinar Joan Prim al carrer del Turco de Madrid, just quan s'estaven celebrant reunions de preparació del Comitè Federal i dos dies abans que arribés el nou monarca Amadeu I.⁹⁸⁴ El fet que Clavé i Folch Albinyana estiguessin a punt de sortir de Madrid aquella mateixa tarda va fer sospitar les forces de l'ordre, que van arribar a detenir Folch per sospitós d'assassinat. Fins ara no se sabia si aquest testimoni era cert o si formava part d'un episodi inventat amb la finalitat de contribuir a la mitificació del músic i poeta, però una vegada més l'epistolari conservat a l'ANC ha permès comprovar aquesta informació i conèixer-ne els detalls explicats pel mateix Clavé en una llarga carta a la seva família.⁹⁸⁵

El març de 1870 es van produir un seguit de manifestacions i mítings a la ciutat de Barcelona amb la finalitat de reclamar la supressió de quintes, ja que eren molts els joves en edat laboral que havien de deixar la família i marxar allà on l'exèrcit tingués una dificultat i requerís més soldats, com per exemple a Cuba des de l'alçament de Yara

⁹⁸² Vegeu la carta enviada des de Lió i conservada en el Fons Personal Josep Anselm Clavé: ANC1-700-T-64, p. 1:

Querida Isabel y Áurea: he recibido la grata de Titó del 9 y al propio tiempo Alsina ha recibido otra carta en que le comunican las mismas noticias acerca el sobreseimiento de su causa y de la mía. [...] hemos resuelto salir el viernes para llega a ésa el domingo por la mañana

⁹⁸³ Vegeu Josep Termes, *Op Cit.*, p. 44.

⁹⁸⁴ Vegeu Antoni Altadill, *La monarquía sin monarca. Grandezas y miserias de la Revolución de Setiembre*, Eduardo González, Barcelona, 1870.

⁹⁸⁵ Vegeu la carta del 29 de desembre de 1870, Fons Personal Josep Anselm Clavé: ANC1-700-T-80, p. 2:

Estábamos en el café Robert, Oliveras, Pi (el hermano), Lafont y yo jugando al dominó cuando nos dijeron que habían intentado asesinar a Prim; nos reímos creyéndolo broma de inocente, y no supimos de cierto lo ocurrido hasta las doce en que se publicó un suplemento al «Imparcial». Entonces, ante la seguridad de que el gobierno tomaría medidas graves, comprendí el compromiso en que íbamos a vernos los republicanos forasteros a quienes la gente ruin que nos gobierna había de echar indispensablemente el muerto para crear una situación de fuerza y perseguirnos encarnizadamente.

d'octubre de 1868. En aquelles manifestacions es va cantar l'*Himne a Garibaldi* i *La marselesa* —es desconeix en quina llengua—, però segurament això va esperonar Clavé a traduir una part de l'himne revolucionari francès. Segons el que ell mateix va publicar en l'edició impresa del quadern XVII de les *Flores de estío*, «*el deseo irresistible de procurar a la Sociedad Coral de Euterpe el gusto de entonar a voces solas aquel sublime canto de la gloria, aquel terrible grito de muerte que despertó a la Francia e inició la regeneración de nuestra raza, ha podido impelerme a tal empresa*».⁹⁸⁶

Per a Josep Yxart, que es va referir a la traducció de *La marselesa* de Clavé a *El año pasado*, la implicació política va perjudicar la vida de Clavé, però això va aportar credibilitat a obres que, com l'himne francès, en ser traduïdes al català podien crear una sensació «estranya a la *morta viva*» del seu temps.⁹⁸⁷ De fet, el mateix Clavé ja va aclarir en la nota esmentada que procurava conservar el «*genuino sentido*», el metre i l'accent, però adaptant la traducció als usos del país. Això, a la pràctica es va concretar en una reordenació de conceptes, com per exemple la crida inicial: «A l'arma, a l'arma, fills del poble», que en l'original francès es correspon amb els dos darrers versos de la primera estrofa: «*Aux armes, citoyens, / formez vos bataillons*», i que ahora donen peu a la incorporació, en la traducció, d'una altra formació defensiva més nostrada com són els sometents: «*A l'arma ciutadans! / Alcem lo sometent*».⁹⁸⁸

Com succeeix amb altres obres que ja s'han comentat, contrasta fortament l'esperit pacifista de Josep Anselm Clavé i el to de peces com aquesta, en les quals l'abrandament nacional es posa de manifest amb proclames extremadament violentes:

A l'arma ciutadans!
Alcem lo sometent!
¡L'airat jovent
banye ses mans
en sang de vils tirans!⁹⁸⁹

I justament de contrastos vitals és allò a què es refereix el darrer poema escrit per Clavé, *Goigs i planys*. Després de ser escollit president de la Diputació Provincial de Barcelona, el mes d'abril de 1871, encara sota la monarquia d'Amadeu I, va anar

⁹⁸⁶ Josep Anselm Clavé, *Cuatro palabras del autor acerca del arreglo de La marselesa* (OPCJAC CCXXVI)

⁹⁸⁷ Josep Yxart, *Op. Cit.*, p. 369.

⁹⁸⁸ OPCJAC CCXXVI, vv. 9-10.

⁹⁸⁹ *Íd.*, vv. 25-29.

ostentant tot un seguit de càrrecs que venien a rescabalar tot el patiment i la persecució viscuts des de la seva joventut: de vint-i-cinc de febrer a cinc juliol de 1873 va ser governador civil de Castelló; des del 19 de juliol de 1873 va formar part de la Junta de Salvació i Defensa de Catalunya, i del 8 d'octubre de 1873 a 8 de gener de 1874 va exercir com a delegat del govern a la ciutat de Tarragona.

Des que va ser nomenat governador a Castelló, Clavé ja només va poder dirigir els concerts de la Societat Coral Euterpe puntualment, quan visitava Barcelona. Enmig d'un clima convuls i de les dificultats governamentals per establir els governs successius encapçalats durant un temps per bons amics seus —Pi i Margall i Castelar—, encara va poder escriure la seva darrera obra: la serenata *Goigs i Planys*. Apel·les Mestres no comprenia «com enmig de la brumosa atmòsfera que l'envoltava havia pogut engendrar una obra tan aromosa y espiritual»,⁹⁹⁰ però ell mateix explica que durant la Pasqua d'aquell any 1873 uns joves van guarnir les finestres d'unes quantes noies de la població en senyal d'admiració, entre les quals es trobava Àurea Rosa Clavé.⁹⁹¹ Com a conseqüència d'aquest fet, malgrat la complicada situació política i la gravetat del càrrec que ocupava, va iniciar immediatament l'escriptura de *Goigs i Planys*, que fou acabada el mes de juny d'aquell any.

La majoria de biògrafs han coincidit a recollir les opinions de molts crítics, especialment els musicals, segons els quals aquesta serenata és la millor o de les millors obres de Josep Anselm Clavé. Des d'un punt de vista estrictament literari *Goigs i Planys* no és el text de Clavé amb més incidència en la tradició posterior, ni tampoc el que aporta més novetats temàtiques, estilístiques, etc., però sí que és, en canvi, un dels que permet comprendre de manera sintètica, més aspectes de la seva trajectòria poètica i ideològica. Després d'uns anys d'escriure poques obres, i la majoria amb contingut polític o social —en el sentit de vinculades als costums i al món dels treball—, *Goigs i Planys* retorna, si no a les formes sí al ressò dels temes dels poemes escrits per Clavé fins a final de la dècada dels cinquanta: les cançons de requesta amorosa, els mals d'amor, les referències a la natura —especialment les florals—, etc., fins al punt d'esdevenir, en alguns aspectes, autoreferencial.

⁹⁹⁰ Apel·les Mestres, *Op. Cit.*, p. 46.

⁹⁹¹ Apel·les Mestres, *Volves musicals. Anècdotes i records*, Salvador Bonavia, Barcelona, 1926, p. 14-15:

Allí, enmig de tantes cabòries, amargors, decepcions i fins perills, una nit que uns joves donaren una serenata a sa filla Àurea, que l'endemà es trobà la finestra tota enramada i florida, concebi son cor «Goigs i Planys», que hagué d'escriure robant-se les més indispensables hores de descans.

La primera part de la composició, que glossa de manera velada el regal, en forma de garlandes, ofert per uns joves a la seva filla Àurea, no deixa de ser, alhora, el recull d'una pràctica artística tradicional i popular, especialment en temps de Pasqua, com és la de les serenates i les requestes cantades sota les finestres i els balcons de les noies casadores. Com en aquelles composicions publicades a «El cantor de las hermosas», salvant les diferències estilístiques —que, com s'aprecia clarament, van millorar al llarg del temps— senzills instruments acompanyaven les veus dels fadrins i no una lira polzada per un «pobre trovador».⁹⁹²

Sonen gralles, caramelles,
flajeolets i tamborins,
i amoroses cantarelles
gais entonen los fadrins.
Tralarà la la lairom
trom, trom, trom, trom.⁹⁹³

Cal recordar que el recull més selecte i personal de l'obra poètica de Clavé duia per títol *Flores de estío* i sembla que en aquesta primera part de *Goigs i planys* les referències naturals, especialment les florals, vulguin remetre el lector als espais naturals que tan importants van ser i que tant protagonisme van tenir en bona part de les obres catalanes de Clavé, la majoria d'elles incloses en el llibre esmentat. Les «flors boscanes», la «brisa de maig», el cant del rossinyol amb «sa cantúria» —com aquell al qual vuit anys abans havia sentit cantar en la finestra de la cambra de les seves filles—, els «cèlics semblants» il·luminats pels rajos de la lluna..., tot sembla acompanyar, de manera plaent el prec dels joves enamorats, tot és esclat de vida, il·lusió, amor:

Tot nova vida cobra,
tot despertar se mira,
tot a l'entorn respira
delícia, goig, amor.⁹⁹⁴

La segona part del poema, tot seguint amb el fil conductor de l'expressió amorosa entre joves enamorats, manifesta la vivència contrastada entre la natura que encomana «delícia, goig, amor» i el plany i queixa d'un jove no correspost. És en aquesta segona part on, partint de la descripció del cas particular i universalitzant

⁹⁹² Vegeu, per exemple *Inspiración*, OPCJAC IV, escrita el 1846.

⁹⁹³ OPCJAC CCXXVII, vv. 12-17.

⁹⁹⁴ *Íd.*, vv. 36-39

després la reflexió —com és habitual en l'estructura de les obres de Clavé—, la tristesa de l'amant que «*al peu de sa reixa / formule sa queixa*» acaba comportant l'exposició del tema central del poema:

Mes, ai! si és la vida
perpetuo contrast
de llum i de *sombra*,
de goigs i de planys!⁹⁹⁵

No és difícil fer la transposició d'idees o la lectura metafòrica i existencial del poema escrit amb l'excusa de la serenata oferta a la seva filla: al final de la seva vida, amb la salut ja malmesa i conscient que l'afecció cardíaca empitjorava, Clavé veia com s'ensorrava l'ideal republicà assolit feia uns mesos i pel qual havia lluitat tota la vida.⁹⁹⁶ A més, tot i que la xarxa organitzada de societats corals continuava activa per tot el país, l'activitat pública i els grans èxits de feia una dècada eren inassolibles de nou en aquell moment, la qual cosa també havia comportat, segons explicava ell mateix en les cartes escrites i com recordaven els seus biògrafs, que la situació econòmica de la família Clavé-Bosch fos crítica fins al moment d'obtenir els càrrecs polítics que va ocupar durant els darrers tres anys de vida, moment en què, com a mínim, va poder fer front als deutes contrets en els darrers anys.⁹⁹⁷ Per això, després dels versos en què «*tot nova vida cobra / tot despertar se mira*», en trobem d'altres en què se'ns descriu «*la nit que passeja / la volta estrellada / vestint endolada / son negre mantell*».⁹⁹⁸

⁹⁹⁵ *Íd.*, vv. 60-63.

⁹⁹⁶ Mestres recorda a *Volves Musicals. Anècdotes i records* (p. 14), que:

En 1873, és proclamada la República. En Clavé veia, en fi, realitzat el seu ideal de tota la vida, pel qual havia afrontat i sofert estoicament totes les penalitats i persecucions, empresonaments i *desterros*! Quin goig degué ésser el seu!... Mes, ai!, aquest goig fou de curta durada. Poc i mal preparada Espanya per a un canvi tan radical en sa vida política, aquella República portada per homes tan austers, tan idealistes, tan purs, no trigà a convertir-se en una veritable anarquia. Els carlins a la muntanya, els cantonals a la ciutat, amenaçaven acabar molt aviat amb la naixent República.

⁹⁹⁷ Roca i Roca i Vidal i Valenciano, recordaven en la primera biografia de Clavé, publicada a les pàgines de l'«Eco de Euterpe» XVI, 417 (16/08/1874), p. 114, algunes escenes del seu enterrament. Entre elles, de manera reiterada, es parlava de l'escassetat de recursos econòmics:

El pendón de Euterpe cubierto de crespón y cuatro blandones eran todo el ornato. ¡Quién podía presumir que el que reposaba en tan glorioso lecho, apenas había dejado cantidad bastante para ser sepultado! [...] en nuestro país es sabido que las producciones del talento no son apreciadas, que los trabajos del artista son considerados como meros pasatiempos que a nada conducen por un gran número que se atreve a llamarse ilustrado, y que si hay quien ha llegado a hacerse una posición, son algunos editores o empresarios, explotadores de oficio, pero el poeta, el músico, el pintor, en nuestra patria y desde tiempo inmemorial es sabido que viven de penalidades, mueren de miseria y se les entierra por amor de Dios.

⁹⁹⁸ OPCJAC CCXXVII, vv. 76-79.

La tercera part del poema, com ja havia fet Clavé en altres de les seves obres, podria funcionar de forma independent a la resta de la serenata ja que és la cançó que l'estimat adreça a l'*hermosa* que el té captivat. Aquesta autonomia, a més, és manifesta també en la regularitat dels seus versos hexasíl·labs, que contrasten amb els pentasíl·labs i els heptasíl·labs de les parts anterior i posterior. Si no fos per la quarta part, en què la noia «*humana mitiga / del nin la fatiga*» i respon favorablement al seu prec, alguns podrien fer una lectura biogràfica del plany amorós com s'ha fet amb altres poemes que responen al patró de l'amor insatisfet:

Com creix en *siti* ombril
el violer gentil
i al bes de l'aura dolça
s'esclata ufana
la flor boscana,
un àngel desplega
de gràcies un tresor,
en dona es transformà
i hermosa *cautivà*
mon pobre cor.
Mes, ai! La companyona
de ma infantesa
cruel m'abandona;
en l'ànima féu presa,
ferí mon seny
i em mata amb son desdeny.⁹⁹⁹

Després de la narració anecdòtica de la relació entre el jove i la seva estimada, en les dues darreres estrofes que Clavé va escriure uns mesos abans de morir, es reprèn el tema central del poema, al marge de serenates, de finestres enramades i d'amors correspostos: el contrast constant en la vida humana entre els moments de goig i els moments de plany. El mateix Clavé havia utilitzat una expressió semblant uns anys abans en referir-se als esdeveniments històrics del país —en l'article *Quejas y esperanzas* publicat a l'*Almanaque democrático de 1864*—, però aquí, lluny de la referència política, adreçava als coristes, als oients, als lectors, als continuadors de la seva obra un missatge de gran profunditat personal i moral: la complexitat vital i la

⁹⁹⁹ *Íd.*, vv. 86-101.

petjada inesborrable que els fets nefastos i també els fets gloriosos deixen en la vida de tot ésser humà, sense diferències de classe o procedència.

Josep Anselm Clavé, en un article necrològic publicat el 21 de maig de 1868 amb motiu de la mort de la seva filla Enriqueta, cloïa dient:

En la historia de mi agitada vida hay escritas unas páginas tristes... ¡oh!, muy tristes y dolorosas, referentes a las causas que han robado al cariño inmenso de nuestra familia el pedazo querido de mi mismo. Quizás un día las publique. Hoy sólo me es permitido llorar amargamente en el silencio de mi pobre hogar.¹⁰⁰⁰

La queixa i el plany per la mort de tres dels seus quatre fills i les moltes situacions complicades, entre elles els episodis d'empresonament i persecucions, no van arribar mai a constituir ni conformar una obra, com deia en aquesta necrològica, que parlés exclusivament d'aquelles «*horas tristes*». Molt probablement l'experiència adquirida com a artista, com a empresari, com a pare de família, com a músic i poeta apassionat van ajudar-lo a reconduir el dolor cap a la comprensió d'aquella complexitat vital, la qual cosa el va portar a cloure la seva obra amb uns eloqüents versos que, més enllà dels fets concrets del moment en què van ser escrits, passarien a la història com el testament vital de tota una trajectòria personal i artística ben contrastada:

Ja que és nostra vida
perpetuo contrast
de llum i de sombra,
de goigs i de planys,
quan pugan gaudir-se
los cors per eixart
just és que es compensen
dels dies *aciacs*.¹⁰⁰¹

¹⁰⁰⁰ Josep Anselm Clavé, *Un recuerdo doloroso*, EdE X, 351 (21/05/1868), p. 3.

¹⁰⁰¹ OPCJAC CCXXVII, vv. 128-135.

3. Conclusions de l'estudi sobre l'obra poètica de Josep Anselm Clavé

Els estudis sobre l'obra de Josep Anselm Clavé, des de les darreries del segle XIX fins al principi del segle XXI, s'han interessat especialment pel vessant musical de la producció d'aquest autor, per la seva tasca com a fundador de les societats corals o pel caràcter gairebé mític, enmig de la producció cultural renaixencista, d'algunes de les seves composicions. Així, el principal objectiu que ha permès arribar a les conclusions que s'exposen tot seguit no és altre que el d'estudiar l'obra de Josep Anselm Clavé des d'una perspectiva filològica en la qual l'escriptura se situï al centre i no sigui valorada, només, com accessòria de la interpretació musical.

En primer lloc, s'han pogut recuperar cent noranta-sis poemes, s'ha pogut establir la seva ordenació cronològica i s'ha confeccionat, per primera vegada de forma completa, un catàleg de l'obra poètica de Clavé en el qual es té en compte tant aquells poemes dels quals només coneixem el títol com els que conserven tot el text, els escrits per a ser cantats pels cors i aquells que no tenen acompanyament musical, els publicats i els inèdits. Així, de manera gràfica, es facilita la identificació de cadascun dels poemes dins la trajectòria creativa de Clavé i, alhora, es mostra clarament en quins testimonis s'han conservat. Com a conseqüència d'aquest treball de documentació i catalogació s'ha elaborat una edició crítica de la totalitat dels poemes de Clavé a partir de la seva col·lació, de l'establiment del text i la identificació de les variants i els errors introduïts al llarg del temps, la qual cosa contribueix a la reconstrucció d'una part de la tradició literària popular catalana i espanyola que fins ara restava incompleta.

En segon lloc, l'elaboració del catàleg complet i l'edició de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé han permès reconstruir el procés d'edició d'aquells poemes que van publicar-se en diferents formats i que, en alguns casos, van patir modificacions d'algun tipus. S'ha demostrat que Clavé va usar en cada moment de la seva trajectòria poètica el mitjà de difusió i la forma d'edició més profitosa per a la consecució d'un major èxit: en uns inicis, amb la societat filarmònica La Aurora, els plec solts i els fulls volanders van ser utilitzats per ser el mitjà més econòmic, més popular i amb major incidència entre la classe treballadora, acostumada al consum de romanços editats en aquest format; més endavant la publicació de les lletres dels cors més exitosos en forma de quaderns col·leccionables va permetre que el volum de les anomenades *Flores de estío* es convertís en l'únic llibre de poemes de Clavé publicat fins a la seva mort; i encara la reedició d'algunes de les seves obres en les pàgines de les revistes que ell

dirigia —i que també han estat objecte d'estudi en aquest treball— va suposar una popularització encara major i, alhora, es va convertir en la millor manera de combatre la circulació de versions errònies o incompletes. Així, s'ha constatat l'estreta relació entre les diverses formes de publicació, les circumstàncies personals de Josep Anselm Clavé i les possibilitats empresarials i de negoci de cada moment.

I en tercer lloc, la recerca efectuada a l'entorn de la producció poètica de Clavé ha fet aflorar l'evolució del seu pensament literari i de la seva trajectòria dins la tradició poètica catalana i espanyola. El fet que s'hagi tingut en compte la totalitat de l'obra poètica, tant l'escripta en llengua catalana com en llengua castellana, ha permès que per primera vegada es pugui fer una valoració global de la trajectòria literària de Josep Anselm Clavé i de les relacions existents entre la producció en una i altra llengua. Això ha comportat la certificació d'una altra de les hipòtesis inicials que apuntava la possibilitat que l'obra castellana de Clavé anterior als grans èxits recollits per la crítica i pels estudis efectuats al llarg del segle XX tingués un pes important en la seva trajectòria i alguna relació amb la producció catalana. L'obra poètica de Josep Anselm Clavé presenta una evolució evident, des dels seus inicis fins al moment de la seva mort, tant pel que fa als usos lingüístics, com a l'estil, com als temes d'interès de cada moment de la seva trajectòria. El present estudi, sense negar la rellevància de les obres catalanes de Clavé, ha posat de manifest l'existència de molts poemes escrits en castellà des de 1845 —pràcticament desconeguts fins ara— que permeten explicar quina va ser la seva formació inicial, la seva trajectòria, les influències estètiques, etc.

Aquestes tres «grans conclusions» a les quals s'ha fet referència fins ara: a) la recuperació del màxim nombre possible de poemes, l'establiment del catàleg i la preparació d'una edició crítica; b) la reconstrucció del procés de difusió i publicació d'aquesta obra poètica; i c) l'estudi de l'evolució literària de Josep Anselm Clavé, comporten l'assoliment de tot un seguit de «petites conclusions» que es desgranen a continuació. Pel fet que tot el treball s'ha organitzat partint d'un criteri d'ordenació cronològica —ja justificat amb anterioritat— sembla lògic que l'explicació dels resultats obtinguts també segueixi el mateix criteri.

L'estudi de les primeres obres escrites en la dècada dels quaranta ha permès saber que són, sobretot, poemes personals, de caire amorós i sense acompanyament musical, o bé cançons, romanços, brindis, albaides, etc., escrites per a ser interpretades per la primera agrupació musical, no estrictament coral, dirigida per Clavé, La Aurora, la qual es dedicava a oferir serenates a les noies del barri de la Ribera de Barcelona i a

cantar en festes com les de carnestoltes, de Pasqua Granada, Nadal, Sant Joan, etc. La majoria d'aquests poemes escrits entre 1845 i 1850, o havien restat inèdits i s'han conservat només manuscrits —per la qual cosa eren desconeguts— o van ser publicats a «El cantor de las hermosas» o algun altre tipus de full volander o de col·lecció similar. Les principals aportacions de l'estudi d'aquest poemes, la majoria escrits en octaves, octavetes, sextines, *quintilles* o altres formes de tradició popular són, en primer lloc, que permeten desfer moltes incògnites de caire biogràfic, com les que fan referència al moment d'inici de la producció literària de Clavé, l'existència d'un amor de joventut que va influir en la seva obra, la data i les circumstàncies del casament amb Isabel Bosch, o la possibilitat que tota la formació musical l'assolís de forma completament autodidacta. En segon lloc, aquests poemes inicials mostren la voluntat de Clavé de reconduir els hàbits de consum de la literatura popular —majoritàriament musicada— de la població treballadora de la Barcelona del moment. L'ús del mateix suport físic que els romanços satírics, burlescos, eròtics, etc., com eren els plec solts, demostra la voluntat d'escriure una literatura popular, amb forta incidència social, que havia de garantir la substitució de les cançons moralment reprovables per altres amb contingut amorós o festiu i gratificants per a l'esperit. En aquest sentit, el present treball ha demostrat que l'ús de la llengua castellana en aquests poemes que pretenien guanyar el terreny ocupat per la poesia popular escrita sobretot en català, és fruit del pensament social i polític de Clavé. Aquest, que en aquelles dates ja estava vinculat juntament amb Monturiol al grup de cabetians catalans que defensaven el socialisme utòpic, associaven l'ús del castellà amb una producció literària de caire més culte i per aquest motiu la tria lingüística d'aquells anys es va decantar cap a la llengua castellana, ja que la seva intenció era garantir la capacitat de comprensió i d'ús del castellà per part de la classe treballadora com un primer pas cap a la igualtat amb sectors socials més benestants. I en tercer lloc, la lectura no condicionada per la tradició crítica ni per la mitificació de la persona i l'obra de Clavé permeten apreciar que els poemes escrits en els anys quaranta han de ser estudiats i compresos no tant com a precedents d'una obra exitosa posterior sinó com una creació poètica amb entitat pròpia, vinculada a l'evolució de la tradició literària popular provinent de les darreries del segle XVIII i la primera meitat del segle XIX, la qual presenta moltes similituds amb l'evolució de la poesia popular espanyola promoguda per escriptors com Juan Meléndez Valdés, i en la qual la influència romàntica farà que les escenes descrites es desenvolupin majoritàriament durant la nit o

a l'albada, enmig d'edificis enrunats, i que estiguin caracteritzades per amants que canten «trobos d'amor» a les seves estimades.

Aquesta relació fins ara ignorada entre la tradició literària popular en llengua castellana i l'obra poètica dels anys quaranta és encara més evident en la producció claveriana dels anys cinquanta. És durant aquesta dècada que Josep Anselm Clavé va escriure, proporcionalment, més poemes i l'estudi de l'obra poètica en relació amb l'evolució de les societats corals ha demostrat que la fundació de La Fraternidad el 1850, juntament amb el pas de les actuacions itinerants als recintes d'oci del Passeig de Gràcia, i la voluntat de difondre el cant a major escala o el ball com a complement a les actuacions corals van fer augmentar el públic de manera exponencial i, com a conseqüència, hi va haver una necessitat major de renovar constantment el repertori per fer-lo sempre atractiu al públic. És en aquesta època, quan desapareixen les cançons a dues veus, els romanços, les albadas, etc., i la pràctica totalitat de l'obra poètica deixa d'estar subjecta a unes formes poètiques dependents en gran mesura d'estructures mètriques i estròfiques preestablertes, per passar a dependre del ritme i les formes imposats pel gènere musical triat: la contradansa, la polca, el rigodon, el vals, etc. Aquest és el moment en què s'ha pogut detectar que, gràcies a la vinculació entre música, lletra i ball, els metres de les noves composicions presenten una regularitat mètrica i rítmica que deriva de la voluntat de cenyir-se als temps i als compassos propis del tipus de ball. Tot plegat, doncs, dóna resposta positiva a aquella qüestió plantejada a l'inici de la recerca sobre la possibilitat que la tipologia dels espectacles programats i de les diferents agrupacions corals que cantaven les seves composicions influís en la forma i el contingut dels poemes.

L'ordenació cronològica de les poesies de Clavé ha permès posar de manifest una evolució constant en els interessos i en les preferències que el fundador de les societats corals va tenir en cada moment de la seva trajectòria. Si s'hagués optat per editar els poemes tot agrupant-los segons el suport on van aparèixer publicats hauria estat més difícil adonar-se, per exemple, del canvi progressiu que va anar-se produint des dels romanços i les cançons pròpies de serenates i festes on actuava una formació itinerant, cap a unes composicions poètiques fortament subjectes al gènere de la peça musical. En aquest sentit, per tal de determinar filiacions i influències ha estat important estudiar conjuntament l'obra poètica i la producció periodística de Clavé, ja que gràcies als articles i als poemes publicats a l'«Eco de Euterpe» en aquelles dates s'ha pogut determinar com va ser d'important la influència dels *cantares* espanyols en aquelles

obres de Clavé. Així, a mesura que els seus poemes anaven abandonant la forma i els continguts propis dels romanços, s'anaven aproximant a l'estil i els temes de les obres d'autors que s'estaven donant a conèixer en aquelles mateixes dates en l'«Eco de Euterpe», com Ventura Ruiz Aguilera, Augusto Ferran, Antonio de Trueba, Melcior de Palau o Ramon de Campoamor. Composicions com *La flor de mayo* o *La fiesta de Flora* assenyalen aquest punt d'inflexió en què l'estil del romanç i els habituals planys provocats per amors no correspostos són substituïts per unes formes imposades pel tipus de ball i per uns cants amorosos menys turmentats. Aquesta nova perspectiva en l'anàlisi de la poesia de Clavé dels anys cinquanta, que té en compte l'aproximació als *cantares* castellans, la incorporació del ball com a complement del cant coral, i el tractament d'uns temes amorosos que començaven a situar-se en entorns naturals plaents i enmig de paisatges que, en certa manera, s'intentaven reproduir en els jardins del Passeig de Gràcia, ha permès arribar a la conclusió que no només es tractava d'una innovació estètica o literària sinó que també obeïa a una estratègia de captació de nou públic. La intenció d'apropar l'obra de Clavé a la petita i mitjana burgesia es demostra en la celebració dels primers balls fraternals i en la nova manera de tractar les relacions amoroses les quals, recollint la tradició dels *cantares* aconseguien interessar un nombre major de gent pel fet que els protagonistes eren més propers al públic, i els sentiments expressats eren més fàcilment identificables amb els dels espectadors assistents als concerts i balls.

Les obres escrites en català abans que La Fraternidad es convertís en la societat coral Euterpe el 1857 són poques, però el seu estudi ha demostrat, com alguns estudiosos de Clavé ja havien insinuat i com es recollia en les hipòtesis de treball inicials, que existeixen clares diferències respecte als poemes castellans: els primers presenten una artificiositat, lingüística, temàtica i descriptiva, inexistent en les obres catalanes —*La font del roure*, *Les nines del Ter*, *A Montserrat*—, les quals mostren una major espontaneïtat en l'expressió, en l'acció descrita i en el tractament del paisatge.

L'estudi de l'obra poètica completa de Clavé, tant la publicada com la inèdita, ha permès recuperar poemes de caire polític i social —en alguns casos només els títols i la data d'escriptura— que demostren que malgrat la dedicació intensa d'aquells anys cinquanta a la construcció d'un repertori ampli, de caire festiu, i destinat als balls i concerts oferts per La Fraternidad, Clavé no va deixar mai de preocupar-se per les qüestions polítiques que afectaven la societat catalana del moment. Així, s'han pogut incorporar al catàleg d'obres de Clavé poemes com *Un màrtir del pueblo*, *A la memoria*

de *Don Francisco de Paula Cuello*, *¡Abajo los ladrones!*, *La revolución* o *El porvenir*, alguns dels quals han permès demostrar la capacitat de Clavé per escriure en un to elevat, lluny del popularisme de la resta d'obres, o per provar la hipòtesi que algunes d'aquestes obres desaparegudes van servir de base per a l'escriptura de poemes més tardans. Per tant, s'ha pogut comprovar i certificar la hipòtesi inicial que apuntava la possibilitat que Clavé hagués escrit poesia de caire social i polític al llarg de la seva vida i no només en instaurar-se la república, amb obres com *La Revolución* o *La marsellesa*.

Després de la deportació de Clavé a Maó i a Palma, l'any 1856 es va encetar una de les etapes més productives en el terreny poètico-musical, tant pel que fa a la quantitat d'obres com per la diversitat de gèneres conreats, l'ús creixent del català com a llengua poètica i la publicació dels primers quaderns de les *Flores de estío*. Es constata, doncs, que el canvi de denominació de la principal societat coral, des de llavors anomenada Euterpe, va acompanyar-se d'una desaparició —en el terreny públic— de tota manifestació política explícita i va guanyar protagonisme una estètica arcàdica en la qual eren protagonistes la bellesa i la puresa dels fets descrits. La lectura atenta i no condicionada pels estudis parcials sobre l'obra de Josep Anselm Clavé que s'han publicat fins ara ha demostrat la important influència del gènere dels idil·lis en els poemes escrits a partir de la fundació de la societat coral Euterpe. *Les flors de maig*, *La queixa d'amor*, *La nina dels ulls blaus* o *Lo pom de flors*, entre d'altres, mostren la vinculació amb la tradició romàntica i una nova mirada al món clàssic que va permetre a Clavé la transformació de la poesia sentimental i la influïda pels *cantares* en idil·lis. Això va suposar un primer pas cap a una poesia en què els referents naturals anirien guanyant terreny i en què la confluència entre tradició culta i tradició popular s'aniria fent cada vegada més evident. Així, de la mateixa manera que Meléndez Valdés va fer progressar en el seu moment l'estètica de les seves obres gràcies a la influència dels idil·lis de Gessner, la recreació —en els poemes i també en els jardins del Passeig de Gràcia— d'entorns plaents, on regnés la calma de les passions i la bondat, havia de generar unes impressions i uns sentiments beneficiosos al major nombre de persones possibles, fossin de la classe social que fossin.

Si es llegeixen els pomes de final dels cinquanta i principi dels seixanta des d'aquesta perspectiva és fàcil de justificar la vinculació que s'ha establert entre la voluntat romàntica de recerca del *Wolkgeist* en els cants i les llegendes conservats pels pobles, i la incorporació en els «poemes idil·lics» de Clavé dels temes tractats en les cançons que va aprendre i en les impressions viscudes en les seves excursions pel

territori català en la dècada dels cinquanta, i de les quals s'ha conservat testimoni en les seves cartes, fins ara també desconegudes. El present treball ha pogut certificar paral·lelismes sorprenents entre les descripcions recollides en les epístoles conservades i els passatges descriptius d'alguns dels seus poemes. D'aquesta manera, s'ha demostrat que l'obra poètica de Clavé és, en gran part, complementària als reculls de poemes compilats pels folkloristes: mentre aquests conservaven fidelment el que es considerava la genuïna tradició literària popular, Clavé emprava un camí paral·lel que pretenia generar una renovació de la poesia popular tot refent la tradició musical i poètica pròpia a partir de la seva confluència amb gèneres com l'idil·li, la pastorel·la, la balada, etc. L'ús d'aquests gèneres va permetre una major incidència social i això és el que demostra una doble voluntat regeneracionista: per una part Clavé pretenia oferir nous models culturals als obrers, menestrals i petita burgesia amb la finalitat de modificar els seus costums i els seus horitzons intel·lectuals i, alhora, posava en pràctica l'ús de gèneres que permetrien la transformació, tant en la forma com en el contingut, de la poesia popular consumida pel seu públic. A més, la reconstrucció del catàleg i l'edició de la poesia completa de Clavé han permès certificar que la pràctica totalitat dels idil·lis i pastorel·les escrites entre 1854 i 1861 van ser escrites en català, la qual cosa demostra la vinculació entre l'ús d'aquesta llengua, la incorporació de la pròpia tradició cultural i l'explotació de l'idil·li.

És en aquest context de revitalització de la tradició popular que cal entendre la vinculació de la societat coral Euterpe i l'obra poètica de Clavé amb les festes de carnaval a partir de l'inici de la dècada dels seixanta. Amb la voluntat de potenciar unes celebracions moralment respectuoses, Josep Anselm Clavé va sumar-se a la lluita iniciada per part del sector liberal de la intel·lectualitat catalana que pretenia aconseguir una mínima aproximació entre les celebracions de les classes treballadores i les benestants per mitjà del caràcter lúdic de la festa, de la seva moralitat, de la qualitat estètica de totes les manifestacions artístiques carnavalesques i, sobretot, pel caràcter benèfic de les actuacions. La lectura i el comentari que s'ha fet de tots els poemes escrits per Clavé per a la festa de carnestoltes —els publicats dins *El carnaval de Barcelona en 1860* i els que no— evidencien aquesta nova manera de concebre aquella festa i la seva celebració, que era deutora de la manera de moure's, comportar-se i actuar de les estudiantines i les agrupacions musicals com La Aurora.

Aquelles celebracions populars del carnestoltes, la participació en les caramelles de Barcelona amb obres com *Al·leluia!* o *La nit de Pasqua* i les actuacions itinerants per

recaptar diners per als pobres van comportar, encara, una major popularitat de Clavé i la seva obra entre la població catalana, segurament per l'ús de la llengua pròpia —que mai seria del tot definitiu—, i per l'ús de referents culturals, històrics i socials propers al públic. Partint d'aquesta constatació s'ha observat que, de mica en mica, Josep Anselm Clavé va anar canviant la voluntat inicial de vetllar perquè tota la població pogués relacionar-se en castellà —i així possibilitar l'inici del seu ascens social— per la voluntat de fer prevaldre la proximitat lingüística amb el públic.

La present edició de les obres completes de Clavé i el seu estudi ha posat de manifest de quina manera va influir en la popularització dels poemes i cançons referits als voluntaris de la batalla d'Àfrica la utilització d'una escenificació similar a la de les caramelles, comparses i rondalles esmentades. A banda de *Los néts dels almogàvers*, escrit el 1860, s'han recuperat un poema i dues cançons que eren desconeguts en part, pels estudis anteriors, i que fan referència als voluntaris catalans: *A Barcelona, ¡Honra a los bravos!* i *Als voluntaris catalans lo dia de sa arribada*. Aquestes tres obres es van cantar i recitar en celebracions públiques, pels carrers de Barcelona, i la seva popularització va contribuir a l'èxit dels famosos rigodons de *Los néts dels almogàvers*, escrits posteriorment. A banda d'aquestes obres esmentades, també va contribuir al seu èxit la pràctica que havia anat adquirint Clavé en l'escriptura de poemes de caire polític i en defensa de les llibertats del poble. En aquest sentit, la redacció, poc temps abans, de *Les vespres catalanes* pot considerar-se el precedent, pel to i per l'estil, a les obres referides a la guerra de l'Àfrica; a més, en aquest estudi s'ha pogut demostrar que el poema sobre al Corpus de Sang de 1640 escrit per Clavé és una reescriptura literària d'uns passatges del llibre *Bellezas de la historia de Cataluña* de Víctor Balaguer, amb el qual Clavé compartia el seu pensament liberal.

Un altra mostra de la voluntat de progrés i regeneració de Josep Anselm Clavé, no ja en el terreny de les idees i la política sinó en el de les lletres, com ja s'ha dit, va ser la renovació constant dels gèneres utilitzats i la voluntat de fer confluïr els seus interessos amb les modes del moment. És per això que al llarg de la seva trajectòria artística va escriure «poemes andalusos», va escriure sarsueles i va compondre americanes. La moda de l'andalusisme en la literatura espanyola dels anys cinquanta va unir-se en els seixanta amb l'interès pel gènere de les sarsueles, en les quals es va posar de moda la incorporació del «género andaluz» com a forma exòtica d'expressió. En el present treball s'han recuperat les obres andaluses de Clavé i s'ha considerat com a part de la seva producció poètica alguns dels passatges de la sarsuela *L'aplec del Remei* que

la tradició ha considerat independents o que els cors van interpretar en algun moment de manera desvinculada del conjunt de l'obra musical i teatral. Aquest gust per l'exotisme és encara més manifest en el conreu de les americanes, un gènere poètic i musical que fins ara no s'havia tingut en compte però que la present edició demostra que va ser molt influent en l'obra claveriana dels anys seixanta. El gust per les americanes i el conreu de la sarsuela mostren la voluntat de Josep Anselm Clavé d'incidir en un sector ampli de la població amb obres en gèneres considerats renovadors dels estils i dels gustos musicals i que, a més, van proporcionar grans èxits i, conseqüentment, un major guany econòmic. En aquest sentit, al llarg de tot el treball s'ha pogut constatar que la tria dels temes, la utilització d'uns gèneres musicals determinats, la forma d'editar les seves obres —que multiplicava la seva presència per mitjà de la premsa, de col·leccions diverses, de quaderns com els de les *Fores de estío*, etc.— i fins i tot l'escenografia de les seves actuacions —tant al Passeig de Gràcia com en els carrers de Barcelona—, tot plegat, sempre va tenir una intenció empresarial orientada a l'èxit i al guany econòmic, a més d'artística, social i cultural.

Amb la mateixa intenció de fer arribar la seva obra al major nombre de persones possible, Josep Anselm Clavé va compondre obres per a grans esdeveniments, com la inauguració de la línia de ferrocarril de Barcelona a Saragossa, la celebració de concerts corals per part de la societat coral Euterpe a Madrid, o els grans festivals organitzats per ell mateix a Barcelona, entre 1860 i 1864. Els grans èxits assolits en aquests esdeveniments van fer augmentar encara més la popularitat de l'obra de Clavé, i la seva repercussió en el creixement de les organitzacions corals ha estat estudiat amb atenció en la part d'aquesta tesi referida a l'«Eco de Euterpe» i a «El Metrónomo». Enmig d'aquestes celebracions prou conegudes i ressenyades pels diferent estudis existents fins ara, és destacable la incorporació en aquest treball d'un poema inèdit dedicat a Narcís Monturiol, escrit i recitat durant la serenata que li va oferir la societat coral Euterpe el 3 de juny de 1861 amb la voluntat de lloar els seus descobriments i de mostrar-li el seu suport en la continuïtat del projecte de navegació submarina. Aquest poema titulat *Un record a mon apreciat amic, l'inventor de l'Ictíneo* permet conèixer de primera mà l'afectuositat amb què es relacionaven Clavé i Monturiol, a més de dades personals referents a la seva vida i al seu vincle d'amistat.

Una altra de les conseqüències de l'edició d'aquesta obra poètica completa permet identificar, tant pel nombre d'obres escrites com per la seva qualitat, els moments d'esplendor i de crisi en la trajectòria creativa de Josep Anselm Clavé. Així,

després del gran èxit de principi de la dècada dels seixanta, va arribar el declivi a partir de la temporada de 1865. L'intent de combatre aquella crisi va comportar l'ofertament de concerts amb obres d'altres autors i alguna de nova, de creació pròpia. Per exemple, l'estrena d'*Horas felices* el 30 d'abril de 1865 no va ajudar a superar la crisi de públic però el fet que aquesta obra encara contingüés deixos bucòlics i fos escrita en castellà segurament va acabar comportant l'abandonament del gènere pastoral i de l'ambientació classicitzant, pel fet que ja no interessava, en aquelles dates, als seguidors de Clavé, aficionats a la música i al ball.

No és fins després del gran impacte social de les composicions de tema africà i de l'èxit de les caramelles i les cançons de carnestoltes que es pot parlar del pas definitiu per part de Clavé a l'escriptura en llengua catalana. El fet que en aquest treball s'hagi donat importància a la influència dels idil·lis en les obres de Clavé fa que en l'estudi de les composicions catalanes escrites des dels inicis de la dècada dels seixanta —*Los pescadors, La brema, Una fontada, La Maquinista, Los xiquets de Valls*—, a més de destacar-ne els elements més innovadors, com la descripció d'escenes quotidianes del món del treball, de les festes, etc., també es tinguin en compte els deixos propis de la tradició idil·lica. Com a derivats de la descripció d'escenes quotidianes, s'ha posat una especial atenció a la importància que van tenir en aquestes obres l'ús de girs populars propers a l'ús social de la llengua, la incorporació del refranyer i de les cançons populars en les mateixes composicions, i les descripcions d'una natura gens artificiosa i ben propera a la realitat coneguda per la major part del poble.

Aquesta incorporació dels costums, la llengua i les tradicions catalanes en els poemes de Clavé han estat analitzats atentament per tal de demostrar que la seva intenció no era pas recollir i fixar llegendes, cançons, etc., de la mateixa manera com ho feien els folkloristes, sinó que aquests trets característics de les composicions catalanes dels anys seixanta pretenien actuar com a nexa d'unió entre la tradició existent en la literatura popular catalana i les noves composicions, modernes i adaptades als nous temps, que havien de reflectir una realitat i uns costums vigents —les caramelles o els castellers—, a més de la realitat industrial de mitjan segle XIX —com el treball a les fàbriques—. Així, el fet de disposar de l'edició de l'*Obra poètica completa* de Clavé dóna l'oportunitat d'atorgar la importància justa a obres com *Los pescadors, La brema, Una fontada, Los xiquets de Valls*, etc., i alhora demostra la continuïtat existent entre l'obra castellana dels anys cinquanta i els poemes de tall realista escrits en català en la dècada dels seixanta i principi dels setanta. Aquesta continuïtat a la qual s'acaba de fer

referència es manifesta especialment en un aspecte que ha estat referit de manera reiterada en aquest estudi: la importància de les descripcions i del tractament de la realitat. Obres com les que s'acaben d'esmentar poden considerar-se precedents de la descripció realista malgrat que mantenien un rerefons sentimental propi de l'escola romàntica..

Una altra de les conclusions a les quals s'ha arribat en aquest treball, és que els poemes escrits amb posterioritat a la deportació i l'empresonament de Josep Anselm Clavé el 1867, fan referència de manera especial i estan vinculats a les seves vivències personals d'aquells anys. És per aquest motiu que ha estat especialment útil per a l'anàlisi d'aquests darrers poemes la consulta de paratextos i tot tipus d'informació, conservada en cartes, en treballs del mateix Clavé, en les biografies, etc. Així, s'ha pogut comprovar que molts versos fan un sentit especial a la llum de les vivències del poeta en aquells anys, i també s'han pogut aportar dades biogràfiques desconegudes fins ara, com per exemple l'exili forçat a França després de la revolta popular de setembre de 1869. Destaca especialment d'aquestes darreres obres *La revolución* sobre la qual es pot concloure que segurament es va compondre a partir de *La campana* de Terrades, com el mateix Clavé havia manifestat, però també amb la incorporació de les idees del *Plan de revolución* —del mateix Terrades— i d'alguns versos dels tres poemes escrits anys abans pel mateix Clavé: *La revolución*, *El porvenir* i *El proscrito*. En relació amb aquestes dades es pot manifestar, ara amb totes les proves de la col·lecció de testimonis que s'ha fet en la present edició crítica, que aquelles obres que Clavé publicava, especialment en els quaderns de les *Flores de estío*, a l'«Eco de Euterpe», i «El Metrónomo» acostumaven a ser poemes que no patien cap o quasi cap variació, cosa que sí que succeïa, com és el cas de *La revolución*, en altres poemes que restaven inicialment inèdits i que eren modificats o refets passat un temps.

Després del retorn del seu exili a França, durant els quatre anys darrers de la vida de Clavé, la seva dedicació a la política va provocar que la producció poètica i musical minvés gairebé fins a fer-se inexistent. La traducció de *La marsellesa* i *Goigs i planys* assenyalen la fi d'una producció poètica que es va estendre des de 1845 fins a 1874, any en què morí el fundador de les societats corals d'obrers.

En definitiva, l'edició de l'obra poètica completa de Josep Anselm Clavé i el seu estudi posen de manifest la complexitat de la trajectòria d'un músic i poeta que, transitant entre dues tradicions literàries —la castellana i la catalana— va adaptar-se a les necessitats culturals del públic assistent als concerts i als balls dels jardins del

Passeig de Gràcia i els va oferir a cada moment el tipus d'obres que va creure beneficioses tant per a la formació cultural de les classes treballadores com per a l'èxit i el sosteniment del seu projecte. A més de la vinculació de la seva obra amb tradicions literàries en diferents llengües, Clavé també va procurar garantir una aproximació, en el terreny de la cultura, entre obrers, menestrals i la petita i mitjana burgesia del país; d'aquí la idea de programar balls fraternals i d'escriure poemes per a peces corals interessants tant per a uns com per als altres.

Aquest treball, a més, ha permès elaborar una anàlisi que deixa enrere la mitificació renaixencista de la persona i l'obra de Clavé per donar pas a un estudi científic de la totalitat de la seva obra, partint de criteris acadèmics i deixant a banda les interpretacions parcials o tendencioses. Si, com sembla, s'ha demostrat que el corpus poètic claverià és molt més extens i molt més ric del que es pensava fins ara, s'ha esclarit, per poc que sigui, la complexitat de l'evolució de l'obra poètica de Josep Anselm Clavé, i s'ha contribuït a un major coneixement de la tradició literària popular, la feina i l'esforç invertits hauran valgut la pena.

