

Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales

En el siglo XIX el canto coral recibe un gran impulso en Europa gracias a las *sociedades corales* de aficionados que adquieren fuerza como consecuencia del espíritu asociativo. Ésta es precisamente la perspectiva –el asociacionismo– desde la que vamos a tratar en esta ocasión el movimiento coral. No es nuestra intención, por lo tanto, explicar o resumir la historia de las sociedades corales en España, sino simplemente presentar algunas consideraciones e hipótesis de trabajo que puedan contribuir a profundizar en el fenómeno del asociacionismo musical.

1. Las sociedades corales europeas

Las primeras sociedades corales de aficionados comienzan a difundirse en Europa a principios del siglo XIX propagándose con increíble rapidez, especialmente a partir de mediados de siglo, momento en el que surgen las primeras sociedades corales en España. Entre las circunstancias que explican este gran desarrollo podríamos destacar las siguientes:

– El espíritu asociativo que toma fuerza en Europa con el advenimiento de la edad contemporánea. A partir de Ferguson (el primero en utilizar el concepto de “sociedad civil” en 1767) y Adam Smith (que entiende por “sociedad” la sociedad de intercambios, independiente del Estado), el término *sociedad* se convierte en un concepto económico-social, que sustituye al concepto jurídico-estatal definido por Rousseau en su *Contrato social*. El nuevo orden burgués, apoyado en el liberalismo, va

During the nineteenth century, choral singing in Europe was greatly stimulated by amateur choral societies that increasingly gained in force as a result of their associative spirit. This associationalism is precisely the basis for the present discussion of the choral movement. This article is not, therefore, intended to explain or summarise the history of choral societies in Spain, but simply to present some considerations and working hypotheses which could contribute towards further research into the phenomenon of musical associationalism.

a estar definido por clases sociales diferenciadas económicamente. En el seno de esta nueva sociedad los individuos libres –independientemente del estado y de las antiguas asociaciones gremiales– *se asocian* en torno a la economía (empresas), política (sindicatos y partidos) o cultura (clubes, sociedades recreativas, literarias, musicales...). Este último aspecto es el que nos interesa ahora. No podemos olvidar, además, que el pensamiento organicista decimonónico considera la cultura como una parte funcionalmente necesaria de la sociedad¹. El hombre del siglo XIX, dominado por la agitación política, financiera, económica, necesita lugares públicos de relación social: el salón dieciochesco es sustitui-

¹ La idea de un orden cultural como elemento constitutivo de la sociedad fue desarrollada por Augusto Comte en los comienzos del XIX. Para Comte la formación de una sociedad presupone la existencia de un sistema de opiniones comunes sobre el hombre y en el mundo, y sobre la base de tal consenso se establece un orden institucional.

do por la sociedad o el círculo de recreo, y más tarde por el partido, el sindicato, el club o la sociedad coral.

– La democratización burguesa de la vida, que permite el acceso a la cultura de una masa popular cada vez más amplia. Hasta el siglo XVIII la música culta se había refugiado en los salones de la corte o la nobleza, a excepción de la música litúrgica; a finales del siglo XVII el público podía ya disfrutar de orquestas y teatros de ópera, y en el XVIII los conciertos públicos se generalizan. El compositor deja de escribir para un auditorio limitado y comienza a dirigirse al “gran público”. Sin embargo, el acceso del pueblo al arte musical será una conquista progresiva del siglo XIX: la concepción de la música como un espectáculo accesible a todos prepara el paso hacia la idea del “arte cultivado por el pueblo”. Basta echar una ojeada a la prensa musical de la época para comprobar los intentos de hacer de la música un arte universal: se multiplican los anuncios de métodos “simplificados”, piezas musicales arregladas y facilitadas, manuales de enseñanza destinados a los niños, a las damas y señoritas de la alta sociedad para quienes la música es un ornamento social muy apreciado, y a los aficionados de la nueva burguesía que emplean sus ratos de ocio en hacer música; pero también a los obreros. En este contexto, las ventajas del canto coral son evidentes: es más fácil enseñar a cantar que a tocar un instrumento. Fétis señalaba ya en 1829 las ventajas de los grandes conjuntos corales: “No es necesario apenas nada para ser admitido en ellos a hacer buena música. Se puede incluso decir que la voz no es de primera necesidad. Basta situarse en el coro según los medios que se han recibido de la naturaleza; así es como el conjunto de un gran número de debilidades individuales ofrece en definitiva una fuerza imponente”².

² *Revue Musicale* V (1829), pp. 548-549.

– El prestigio social del que goza la música en el siglo XIX. Las abstractas ideas estéticas del romanticismo pasan a la práctica en la forma de una consideración ideal de la sublimidad de la música. En esta línea se encuentran, por ejemplo, las interminables y farragosas consideraciones sobre la bondad de la música, su influencia en el alma humana y en las costumbres, su universalidad...; no hay más que observar algunos de los lemas con los que los compositores de la época presentan sus piezas a concurso para comprobar esto³. Se multiplican las teorías sobre los beneficios del arte musical, y la institución orfeonística debe gran parte de su popularidad a la consideración de la música coral como un elemento “moralizador” y beneficioso para el pueblo: la música mejora al obrero incluso en su aspecto externo. En estos momentos, además, la sociedad urbana industrializada debe integrar en su seno a la nueva clase obrera; en un primer momento es la actitud “paternalista” la que domina estas relaciones: gobernantes, nobles, burgueses y filántropos multiplican las actividades benéficas, se preocupan de enseñar al pueblo y de procurarle a través de la música un pasatiempo honesto.

– El gusto romántico por la expresión del sentimiento nacional, que es una constante en todas las sociedades corales que surgen en esta época. Esta expresión se manifiesta frecuentemente con ocasión de los grandes festivales que concentran enormes masas corales e instrumentales. La gran difusión de las sociedades corales europeas está favorecida por la fuerza de manifestaciones que necesitan una expresión colectiva: el patriotismo o nacionalismo, el corporativismo obrero o los ideales de fraternidad universal.

³ Algunos lemas que aparecen en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* en 1892 son: *El divino arte es infinito*, *La Música es religión de paz*, *La música es el lenguaje del alma*, *La música es la más universal entre las artes*.

Los orfeones y sociedades corales ejercen así diversas funciones. Son lugares de relación social alrededor de la música con una finalidad concreta: cantar. Pero su significación social, cultural o incluso política puede ser muy diversa, dependiendo de sus objetivos directos o indirectos: la educación del obrero a través del canto, la búsqueda de una forma de distracción o un lugar de reunión, la expresión de los sentimientos nacionales o de una ideología política, la práctica y difusión de la música coral... También hay diversidad en cuanto a la condición social de sus miembros, organización, repertorio o actividad artística.

Esta diversidad explica los intentos de clasificación de las sociedades corales, útiles desde el punto de vista epistemológico pero que presentan el riesgo de caer en generalizaciones simplificadoras. En el caso español, aunque podamos destacar algunos aspectos y tendencias generales, es pronto aún para proporcionar conclusiones seguras, ya que en numerosos puntos de la geografía española todavía no existen estudios sobre el movimiento coral. En las líneas siguientes proponemos diversos ángulos de acercamiento al asociacionismo coral en nuestro país con el deseo de que puedan contribuir a la profundización de este tema.

2. La música coral en el ámbito de la sociabilidad burguesa

En el ámbito musical, las prácticas asociativas (tomadas en el sentido más pleno de la palabra, el de sociedades organizadas) comienzan en España promovidas por la burguesía en el segundo tercio del siglo XIX, coincidiendo con la instauración del liberalismo. Desde 1835 la prensa señala la existencia de grupos de aficionados que organizan puntualmente conciertos públicos con fines bené-

ficos⁴. Tras la aprobación de la Real orden de 28 de febrero de 1839 que autorizaba el asociacionismo, empiezan a constituirse verdaderas sociedades dotadas de estatutos. En algunas de ellas la música ocupa un puesto cada vez más importante, al principio unida a otras manifestaciones: este es el caso de las diversas sociedades recreativas, sociedades de lectura, pero sobre todo liceos artísticos y literarios o literario-musicales que se crean por todo el país según el modelo del fundado en Madrid en 1839. Pronto se añaden a éstas las "sociedades filarmónicas" de carácter exclusivamente musical.

Estas sociedades acogen a la burguesía fundamentalmente, pero encontramos en ellas, sobre todo en las filarmónicas, una mezcla muy interesante de aficionados y profesionales: sin éstos hubiera sido imposible formar la "orquesta" de rigor en cualquier velada musical o literario-musical (aunque ésta era sustituida con frecuencia por el piano).

La importancia de la música coral en estas sociedades es escasa, aunque constatamos su presencia constante en el ámbito de la música de salón. Así, en los programas de las veladas literario-musicales casi siempre encontramos, junto a las "sinfonías" (oberturas), variaciones, poesías, arias, dúos o pequeñas piezas dramáticas, la interpretación de coros operísticos (casi siempre de ópera italiana) y arias o canciones coreadas, una de las costumbres del momento que desaparecería después del ámbito del salón manteniéndose en el repertorio de comparsas o estudiantinas.

El repertorio coral se amplía en ocasiones excepcionales a obras más importantes: por ejemplo, en

⁴ Véase Marie-Claude Lécuyer: "Musique et sociabilité bourgeoise en Espagne au milieu du XIXe siècle", *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne* n° 20 (1994), pp. 48-56.

el festival organizado el 3 de julio de 1845 por la Sociedad Filarmónica de San Sebastián figuraba el *Stabat Mater* de Rossini. Y en algunos momentos señalados la práctica coral "sale" del salón: con ocasión de la visita de la reina Isabel II a Bilbao en 1845 el Ayuntamiento dispuso que "se compusiera un himno en loor de SS.MM. y A., acomodado a las circunstancias, que pudiesen cantarlo los coros de señoritas y caballeros aficionados a la música, que se prestasen a ir en lanchas y falúas delante de SS.MM. y A., aumentando su séquito y la animación de este obsequio"⁵.

La práctica de la música coral en las sociedades burguesas es ciertamente interesante, ya que puede considerarse un precedente de las futuras sociedades corales. En algunos casos observamos además una clara continuidad entre unas y otras, pero en líneas generales esta práctica está alejada del espíritu del primer asociacionismo coral. De hecho, éste tomará fuerza precisamente cuando las sociedades musicales burguesas decaigan.

A finales de los años cuarenta las sociedades filarmónicas entran en crisis. Las razones son variadas, y no nos corresponde aquí analizarlas. En 1844 Soriano Fuertes señalaba la decadencia que reinaba en las sociedades madrileñas debido a la mala gestión y el erróneo enfoque de sus actividades, ya que antes eran sociedades artísticas y ahora especulativas, habiéndose convertido en teatros caseros y profanando el arte dramático⁶. La relación entre estas afirmaciones y los esfuerzos de estos mismos años (protagonizados, entre otros, por el propio Soriano) por sacar adelante el teatro nacional son evidentes. De hecho, el *Real Decre-*

to Orgánico de los Teatros del Reino y Reglamento del Teatro español promulgado en 1849 imponía una contribución de 300 a 500 reales a todas aquellas sociedades que organizaran espectáculos y conciertos públicos.

Si acudimos a las explicaciones que ofrecen las propias sociedades, encontramos la constante referencia a la falta de interés o de participantes: el Museo lírico de Madrid se convierte en Museo dramático en 1844 "porque no hay quien tome parte en sus funciones líricas"⁷; la Filarmónica de Bilbao interrumpe sus actividades en 1855 "por ausencias, fallecimientos y falta de afición de algunos de los que tomábamos parte"⁸. La penuria en el terreno educativo y la consiguiente escasez de músicos formados influye en ello. La afición, por supuesto, se inclina de forma espectacular hacia la zarzuela, espectáculo que hace furor a partir de los años cincuenta.

El hecho es que las sociedades de aficionados van dejando paso en el terreno instrumental a sociedades formadas por profesionales, con finalidad artística pero también corporativa: éste es el caso de las diversas Sociedades de Socorros Mutuos en las que se agrupan los músicos a partir de los años sesenta. Y es en ese momento cuando comienzan a difundirse las sociedades corales.

La continuidad entre algunas de estas primeras sociedades corales y las anteriores está clara en algunos casos. Tanto en Bilbao como en San Sebastián, por ejemplo, las primeras agrupaciones corales, de los años 1850 y 1860, están constituidas por jóvenes de clase alta que habían participado en las sociedades filarmónicas e importan

⁵ Programa de los festejos con que se habrá de celebrar la visita de SS.MM. y A. al Señorío de Vizcaya (Bilbao, 1845).

⁶ Citado por Celsa Alonso: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX* (Madrid: ICCMU, 1998).

⁷ *La Iberia Musical* (25-I-1844).

⁸ Carta de noviembre de 1855, recogida por Juan Carlos Gortázar: *Bilbao a mediados del siglo XIX según un epistolario de la época* (Bilbao, 1966), pp. 302-303.

coros del extranjero⁹. En Madrid, encontramos en 1863 a los miembros de la sociedad coral La Aurora Orfeónica ensayando los coros de *La Favorita* en el ámbito de las tertulias organizadas por D. Juan Güell y Renté¹⁰. Pero estas agrupaciones son de vida efímera, y la mayor parte de las sociedades corales que nacen en esta época tienen objetivos diferentes y reflejan un tipo distinto de sociabilidad.

3. El canto coral como expresión de la sociabilidad popular

El tipo de asociacionismo que preside el surgimiento de las sociedades corales en nuestro país es, no sólo diferente, sino en algunos aspectos opuesto al que había hecho nacer las sociedades artístico-literarias o filarmónicas de carácter burgués. Si en éstas se trataba de conjugar cultura y ocio como pasatiempo culto, en un ambiente de lucimiento individual, en las sociedades corales se cultiva preferentemente la canción colectiva, que es una de las expresiones de la sociabilidad popular.

Establecer una dicotomía sociabilidad burguesa / sociabilidad popular, o música de salón versus canción colectiva no deja de ser, sin embargo, una simplificación. Las primeras sociedades corales alemanas, por ejemplo (según el modelo del *Liedertafel* creado por Zelter en 1809), son de carácter aristocrático-burgués, y hacen pensar en la práctica musical típica del siglo XVIII más que en las sociedades populares que protagonizarán la evolución

posterior del movimiento coral. Pero hay que tener en cuenta la gran tradición coral de los países germánicos y anglosajones: la música coral está mucho más presente en todos los ámbitos, incluido el de la música de salón. Por otra parte, la orientación patriótico-nacionalista de esas primeras sociedades corales es muy marcada, y es precisamente la tradición coral la que se utiliza como fuerza cohesiva de la identidad nacional.

En nuestro país, la afirmación de la identidad nacional en el ámbito musical va a comenzar por la vía del teatro lírico, y sólo más tarde la música coral desempeñará un papel importante en este terreno. Los ámbitos en los que va a cuajar el asociacionismo coral van a ser el del corporativismo obrero y la idea de la moralización y educación de las clases populares, y las condiciones propicias para el desarrollo de estos dos aspectos no se dan hasta mediados del siglo XIX.

Las primeras sociedades corales surgen en España en los años 1850, con especial fuerza en Cataluña, donde predomina la actividad de Clavé, pero tendrán una mayor difusión en la década de 1860. En estos momentos el espíritu asociativo encuentra en el canto coral el medio más idóneo de plasmación de unos ideales de cultura popular que comienzan a emerger con fuerza en la sociedad española. Esta es la razón de que la mayor parte de las agrupaciones corales de estos años reúnan a obreros o artesanos, o se creen como fruto de los intentos de popularizar la enseñanza musical.

El carácter social y moralizador que preside la filosofía de Clavé y de las primeras sociedades corales españolas es general en Europa. La mayor aspiración de Nägeli, creador e impulsor de las sociedades corales suizas, era que todo el pueblo cantara, ya que la misión de la música era para él social: elevar y ennoblecer a todas las clases sociales y for-

⁹ Véase María Nagore Ferrer: "Orígenes del movimiento coral en Bilbao en el siglo XIX", *Revista de Musicología*, vol. XIV n° 1-2 (1991), pp. 125-134; y "El origen de las sociedades corales en el País Vasco", en *Els orígens de les Associacions corals a Espanya* (s. XIX-XX) (Barcelona: Oikos-Tau, 1998), pp. 143-155.

¹⁰ Durante el viaje de Clavé a Madrid en 1863 es invitado por D. Juan Güell y el coro interpreta en su honor una de sus composiciones, *La flor del valle*. Esto ha hecho que se relacione en ocasiones a La Aurora Orfeónica con los coros claverianos

mar al individuo en la virtud. La institución del *Orphéon* francés era considerada como el único medio que podía ayudar a la conversión moral y cultural de las clases populares, ya que procedía de las “entrañas del pueblo”. Este espíritu llega a España con algo de retraso respecto a otros países europeos, ya que las primeras teorías sociales no surgen en nuestro país –como es normal– hasta que no se producen las condiciones mínimas para ello en el orden socio-económico y en el orden político. Por lo que respecta al primero encontramos una inicial manifestación en lo que se ha llamado la primera industrialización española de la década de los 30. Hacia 1835 se producen, por un lado, el despegue del sector textil catalán y, por otro, las primeras industrias siderúrgicas en la zona malagueña; esta primera industrialización originará a su vez una serie de brotes en la línea del socialismo utópico.

La temprana industrialización de Cataluña respecto al resto de España explica el avance del asociacionismo obrero: gracias a la instauración del régimen liberal a partir de 1835 y a la facilidad de poder disponer de locales liberados por la secularización de los bienes eclesiásticos, la clase obrera, los artesanos y la pequeña burguesía (*els menestrals*) se organizan en sociedades recreativas y mutualistas que organizan fiestas, bailes, tertulias, y serán el germen de las primeras sociedades corales¹¹. A ello contribuye también una personalidad tan acusada como la de Clavé.

La actividad claveriana encuentra además un sustrato ideológico en la sociedad española de los

años sesenta que favorece evidentemente su “éxito”. En él confluyen, como señala Artola¹², diversas filosofías: el krausismo, el federalismo de Pi y Margall, el catolicismo liberal o, en el ámbito de las clases trabajadoras, las ideas –predominantemente anarquistas– que animan el movimiento de la Primera Internacional. Estas filosofías confluyen en una reivindicación de la persona humana y comportan unas actitudes éticas que aportarán al Sexenio algunos de sus rasgos más característicos: entre ellos una política social que se propone activamente mejorar la condición humana del trabajador; y la idea de una cultura interclasista cuyo fundamento es la elevación de la cultura del pueblo a un nivel comparable al de la burguesía. En este contexto se asiste al auge del espíritu asociativo entre las clases populares con finalidades sociales, benéficas, moralizantes... Los artesanos, los obreros, la pequeña burguesía comienzan a organizarse en sociedades que a veces funcionan como sociedades de socorros mutuos o tienen una función de educación y alfabetización.

Encontramos un ejemplo –fuera del ámbito de los coros de Clavé, más conocidos y estudiados– en el Orfeón Artístico Matritense, fundado en diciembre de 1864. El orfeón, constituido por “fundidores, tallistas, tipógrafos, grabadores, tapiceros, constructores de máquinas, carpinteros, sombrereros, estudiantes, maestros de obras, pintores, doradores”¹³, tenía como objetivos “estender [sic] entre sus asociados, en las pocas horas que el trabajo les deja ociosos, los conocimientos necesarios para dar conciertos corales con objeto de atender con preferencia a los gastos de estudio y administración, y aliviar la desgracia, en cuanto sea posible, proporcionan-

¹¹ Véase Eliseo Trenc: “La *Renaixença* et l’implantation du chant choral à Lérida”, en *Sociétés musicales et chantantes en Espagne (XIXe-XXe siècles)*, *Bulletin d’Histoire Contemporaine de l’Espagne* n° 20 (1994), pp. 79-93; y Jaume Carbonelle i Guberna: “Els condicionants i el procés de formació de les societats corals a Catalunya, 1845-1856”, *Els orígens de les associacions corals a Espanya* (s. XIX-XX), (Barcelona: Oikos-tau, 1998), pp. 23-44.

¹² Miguel Artola: *Historia de España*, vol. V. *La burguesía revolucionaria (1808-1874)* (Madrid: Alianza, 1990).

¹³ *La Unión Vasco-Navarra* (14-2-1883).

do de este modo hábitos de moralidad y filantropía". En otras palabras: posibilidad de acceso a la música sin "costosos sacrificios pecuniarios"; y filantropía, "dando funciones o conciertos para los asilos de Beneficencia y demás objetos filantrópicos".¹⁴

Las dificultades para su aprobación se reflejan en la primera Memoria, correspondiente al ejercicio de 1864. En junio se habían redactado las Bases y el Reglamento y comenzado los ensayos en la "casa-habitación" del director, José Flores Laguna, por falta de local. En ese momento, "publicada la ley sobre reuniones, era necesario constituirse con arreglo a aquélla, y el 14 de julio se elevó solicitud a la autoridad superior de la provincia para que se nos autorizara legalmente". Hasta el 21 de diciembre el orfeón no consiguió la autorización del gobierno civil, y esto por "influjo del señor Hoefler". Entretanto había conseguido la "protección" de diversas personalidades que reciben el nombramiento de socios honorarios, entre ellos Eslava, Monasterio y Barbieri. Entre los hechos que se consignan en esa primera memoria destacamos, por su carácter corporativista, la "suscripción realizada para D. Mariano Rodríguez con motivo de su enfermedad" y la comisión establecida para "suministrar recursos a los desgraciados obreros catalanes que se hallaban sin trabajo".

En la gran mayoría de las sociedades corales que surgen en España en la década de 1860 encontramos rasgos comunes: la finalidad de "redención del obrero"; cierto espíritu gremial y corporativista; la orientación filantrópica y benéfica. Pero si en el caso de los coros de Clavé o del recién citado Orfeón Artístico Matritense este espíritu corporativista es fomentado por la propia clase obrera o artesana, en otros casos es propugnado o favorecido por la burguesía, con un sentido "paternalis-

ta" muy marcado típico de los comienzos de la sociedad industrial. Muy revelador en este sentido es el comentario del diario madrileño *El Clamor* [14-7-1863] ante los conciertos de la Sociedad Coral Euterpe: "... es de creer también que no falte quien trate de implantar aquí la sociedad coral de Cataluña, en los que no perdería nada la clase obrera, y ganarían algunos empresarios". De hecho, una gran parte de las sociedades corales creadas en la década de 1860 están subvencionadas y favorecidas por la burguesía y las autoridades locales, que encomiaban "las ventajas y moralidad de semejantes asociaciones en donde el artesano ocupa provechosamente las horas siempre peligrosas de sus ocios, distrayéndose de las fatigas del día y suavizando su espíritu"¹⁵.

Aunque estas ideas irán diluyéndose en la época de la Restauración, seguirán estando presentes hasta principios del siglo XX. Un ejemplo es el intento de revitalizar el asociacionismo obrero en Gijón o Málaga con ocasión de la visita de los coros de Clavé en 1903 y 1904 respectivamente. En el primer caso hay una evidente instrumentalización de la visita por parte de la burguesía gijonesa¹⁶. El presidente de la Asociación Musical Obrera, el periodista J. Valdés Prida, afirmaba que la invitación de los coros claverianos en 1903 formaba parte de "nuestro programa de propaganda en pro del ideal que persigue la *Asociación Musical Obrera*. En presencia de esos centenares de coristas que recorren nuestras calles, por fuerza han de cesar las

¹⁴ Palabras del alcalde de Bilbao, D. Félix Aguirre, al recién creado Orfeón Santa Cecilia, constituido en 1869 bajo la protección del Ayuntamiento y constituido por unos sesenta "jóvenes artesanos" (*La Unión Vasco-Navarra*, 14-2-1883).

¹⁶ Véase Jorge Uría: "El proceso de formación de las sociedades corales en Asturias. De los inicios a los años treinta", en *Els orígens de les Associacions Corals a Espanya (s. XIX-XX)* (Barcelona: Oikos-Tau, 1998), pp. 179-226

¹⁴ *Bases y Reglamento del Orfeón Artístico-Matritense* (Madrid, 1865).

dudas y las vacilaciones de los obreros que aún no se han decidido a prestarnos su concurso engrosando las listas de nuestros orfeonistas". Y aprovechaba la visita para animar a sus "huestes": "Contemplad por nuestras calles a esos centenares de obreros redimidos por el Arte; recordad que excursiones como estas, de los coristas catalanes, son las que yo os tengo prometidas y las que seguramente realizaremos si en vosotros persiste la idea de dotar a Gijón de un centro de cultura artística que mate el vicio, eleve el nivel moral de la clase proletaria y propague el espíritu de asociación sin prejuicios ni desconfianzas"¹⁷. En el caso de Málaga, Manuel Morales relaciona la intensificación de la actividad coral en esta ciudad a principios de siglo con dos hechos: la aparición de numerosas comparsas y estudiantinas; y el revulsivo que supuso la visita de los Coros Clavé en septiembre de 1904¹⁸. Como en el caso gijonés, el periódico local *La Unión Mercantil* aprovecha para hacer una intensa campaña de propaganda en pro de la recuperación de estas formas musicales, ya que su importancia como elementos de regeneración cultural y moral de la clase obrera era innegable; por ello se lamentaba de que no hubiese nada similar en Málaga. Efectivamente, la última agrupación coral había sido La Unión Coral Malagueña, creada en 1887 y de vida efímera. *La Unión Mercantil* subrayaba cómo desde 1889, en que los Coros visitaron por primera vez la ciudad, el periódico venía abogando por la creación de sociedades corales en Málaga. Sin embargo, la falta de miras de las clases obreras y su "debilidad" por la taberna, donde malgastaban una

parte del jornal, hacían prácticamente inviables tales iniciativas. Por ello, y a modo de conclusión, terminaba pidiendo al Ayuntamiento y a la Diputación provincial que subvencionasen la creación del Orfeón Malagueño, entendido como un elemento de progreso social y moral.

A estas ideas, ampliamente difundidas, se añade el interés por parte de las instituciones públicas de que las sociedades corales sean beneficiosas para la localidad, no únicamente en el sentido moralizador, sino como un medio de contar con efectivos musicales que pudieran participar en las solemnidades ciudadanas en un momento en el que las capillas de música están en plena decadencia y hay escasez de músicos profesionales.

4. La "utilidad" social de los orfeones: Lugares de enseñanza musical y estructuras de solidaridad

La "utilidad" de los orfeones o sociedades corales en el ámbito ciudadano se revela desde el primer momento, sobre todo cuando éstos dedican sus esfuerzos a la enseñanza musical y a las actividades sociales y benéficas (en este sentido podemos hablar de "estructuras de solidaridad", siguiendo la expresión de Vadelorge¹⁹). El Orfeón Barcelonés, creado por los hermanos Tolosa en 1853, es sub-

¹⁷ J. Valdés Prida: "Por nuestra obra", en *Gijón Clavé. Revista Ilustrada dedicada a la "Asociación de los Coros Clavé"*, número único (Gijón, agosto de 1903).

¹⁸ Manuel Morales Muñoz: "Sociedades corales y orfeones en Málaga, 1853-1936", en *Els orígens de les Associacions Corals a Espanya (s. XIX-XX)* (Barcelona: Oikos-Tau, 1998), pp 119-134.

¹⁹ Loïc Vadelorge (*Les sociabilités musicales*. Rouen, 1997) estudia una generación de sociedades musicales nacidas en Rouen entre 1880 y 1910, y que van a desaparecer con la Segunda Guerra Mundial. Estas sociedades se constituyen y consolidan alrededor de un proyecto de sociedad organizado a través de tres funciones principales: la función de protección social, la de promoción cultural y la de producción simbólica. Entre la Belle Époque y la Segunda Guerra Mundial los orfeones se dotan de estructuras de solidaridad que sobrepasan ampliamente su vocación cultural. Esto no es exclusivo de estos grupos: en las sociedades artísticas, los patronatos escolares, etc., encontramos la misma recurrencia a las galas de beneficencia y tómbolas. Es la época la que explica este crecimiento y diversificación de la solidaridad cultural.

vencionado desde el principio por el Ayuntamiento, algo lógico, ya que uno de sus objetivos era "difundir la enseñanza musical a todas las clases de la sociedad"²⁰. En 1861 habían pasado por sus clases 1.300 alumnos, actuando en teatros, jardines, iglesias y funciones públicas, la mayor parte de las veces con fines benéficos.

La utilidad de las sociedades corales es tanto mayor cuanto más se hace sentir el problema de la escasez de músicos, debido por una parte a la ausencia de centros de formación musical, tras la decadencia de las capillas, y por otra a que el ejercicio profesional de la música estaba mal considerado socialmente y mal retribuido. No es extraño por ello el apoyo de las autoridades locales a los orfeones y la creación de academias dirigidas a la formación musical de las clases pobres.

En los años cincuenta se implanta en Valencia (1850), Cádiz (1851) y Barcelona (1853) la enseñanza gratuita de la música coral en las escuelas según el método francés de Bocquillon-Wilhem. En los años sesenta se crean en distintas ciudades españolas escuelas musicales gratuitas bajo la protección del Ayuntamiento. Un ejemplo es la sociedad La Armonía de Bilbao, constituida en 1862 para establecer una escuela musical gratuita para las clases pobres. Sus objetivos eran "proporcionar gratuitamente a las clases pobres medios de adquirir conocimientos musicales bastantes para que algún día puedan servirles de elemento honroso de subsistencia" y facilitarles una ocasión "de honesto y moralizador entretenimiento"²¹; pero en las bases de la sociedad se añadía otro objetivo: proporcionar a la Villa dos elementos de los que carecía, una banda de música y un orfeón.

Las primeras Academias Municipales de Música contemplan normalmente la constitución de un orfeón y una banda de música. El Reglamento de la Academia Municipal de Música de San Sebastián (1878), que sigue los modelos de las de Pamplona (1858), Bayona (1876) y Bilbao (1878), refleja muy bien el espíritu de la época. Sus objetivos eran los siguientes:

1) formar instrumentistas para bandas y orquestas, que en San Sebastián se hacen venir de fuera en verano;

2) la educación del pueblo, que desechará la rudeza de costumbres y adquirirá hábitos de moralidad y formas cultas, "alejándose de las tabernas y de otros lugares en que se embotan sus más nobles facultades y se rebaja el nivel de su inteligencia";

3) imitar a las naciones más cultas, que fomentaban las instituciones orfeónicas y musicales como medio de regeneración social; en concreto, Navarra y Vizcaya contaban ya con instituciones de este género con positivos resultados desde hacía algún tiempo.

La Academia constaba de dos secciones: Solfeo e Instrumental. Los alumnos tenían la obligación de formar el Orfeón Municipal, del que dispondría el Ayuntamiento bajo ciertas condiciones. Esto les serviría de preparación para la sección instrumental. Este modesto plan despertaría la simpatía de todos cuantos se interesaban por el desarrollo de los "intereses morales" de la ciudad, la cual ganaría considerablemente con la creación de la Academia, y contribuiría a la creación de varios orfeones que promoverían concursos y festivales "con que poder obsequiar a la colonia veraniega"²².

²⁰ *Gaceta Musical de Madrid* (17-8-1856).

²¹ *Estatutos y Reglamento de la Sociedad Musical "La Armonía"* (Bilbao, 1863).

²² José Ignacio Tellechea Idígoras: *Orígenes de la Academia Municipal de Música de San Sebastián* (Donostia-San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1992).

5. La imitación de un modelo europeo

Algo que llama la atención al estudiar el origen de las sociedades corales en nuestro país es la continua referencia a la imitación de un modelo europeo, especialmente alemán y francés. Esto destaca sobre todo en los inicios del movimiento coral, pero sigue estando presente a principios del siglo XX, en consonancia con la acusada conciencia de inferioridad cultural que caracteriza el espíritu “noventa-yochista” y el regeneracionismo finisecular.

La idea de la creación de sociedades corales como un medio de emular a las “naciones más civilizadas” se repite constantemente en los primeros tiempos del movimiento coral en nuestro país. Uno de los objetivos del Orfeón Barcelonés (1853) era “organizar masas de coros semejantes a las que muy a menudo amenizan las solemnidades políticas y religiosas en Alemania, Bélgica, Francia, Inglaterra, etc.”²³. Eslava proponía en 1855 “tratar de secundar en España los esfuerzos de los que en Francia, Bélgica y Alemania trabajan con tanto fruto por popularizar el arte musical e influir de este modo en la moralización de la sociedad”²⁴. Clavé, por su parte, organiza sus grandiosos festivales corales de los años sesenta “a imitación de las celebradas fiestas musicales de Francia, Suiza, Bélgica, Inglaterra y Alemania”²⁵, y Francesc Vidal i Codina, fundador del Orfeón Leridano en 1861, señalaba como ejemplo a imitar la “protección que los gobiernos de las naciones más ilustradas prestan a las sociedades corales”²⁶. Podríamos seguir multiplicando las citas.

²³ *Gaceta Musical de Madrid* (17-8-1856).

²⁴ *Ibid.* 11-11-1855.

²⁵ *Eco de Euterpe* (20-4-1862).

²⁶ Lluís Marc Herrera i Llop: “El origen del canto coral en Lleida en la segunda mitad del siglo XIX”, en *Els orígens de les associacions corals a Espanya (s. XIX-XX)* (Barcelona: Oikos-tau, 1998), pp. 45-62.

Años más tarde, en pleno apogeo del movimiento coral en España, la idea de “imitación del extranjero” sigue repitiéndose con frecuencia. Al poco tiempo de la creación de la Sociedad Coral de Bilbao (que se constituye siguiendo el modelo de las sociedades corales vienesas), la prensa local aconsejaba: “ahora hace falta que sin dormirse sobre los laureles se organicen definitivamente, formando una masa coral a imitación de las que existen en el extranjero”²⁷. Y cuando, en 1900, la junta directiva de la Coral proponía un cambio de orientación artística, el argumento era el siguiente:

Creemos que ha llegado la hora de relegar al olvido el repertorio antiguo, dando a conocer a nuestros consocios y al público las mejores producciones para masa coral y orquesta a imitación de las grandes sociedades del extranjero, y especialmente de Alemania, las cuales organizan frecuentemente fiestas que sirven no sólo para fomentar la afición al divino arte, sino también para educar y refinar el gusto del público. Hagamos que en este punto sea también nuestra Sociedad la que se coloque a la cabeza de las que de su clase funcionan en España siguiendo la senda que nos trazan las grandes agrupaciones musicales de Europa²⁸.

La relativamente tardía recepción del movimiento coral en la Península coincide con el retraso de otros aspectos de la vida musical española respecto a Europa. El inicio de una actividad sinfónica y camerística organizada en las ciudades más importantes (sociedades de cuartetos y conciertos) y el surgimiento de las primeras agrupaciones corales datan aproximadamente de la misma época, y responden en parte al deseo de “ponerse al día” intentando alcanzar a Europa. Los modelos serán sobre todo Francia y Alemania, e igual que sucede en los demás campos de la vida musical espa-

²⁷ *La Unión Vasco-Navarra* (28-7-1886).

²⁸ *Memoria de la Sociedad Coral de Bilbao correspondiente a 1900*, pp. 7-8.

ñola, la música coral experimenta un proceso progresivo de apertura al exterior –"europeización"– hasta principios del siglo XX.

6. Importancia de la actividad coral en los nuevos espacios de sociabilidad urbana

Hemos señalado como una de las causas de la decadencia de las sociedades musicales burguesas la "ausencia de afición" y la escasez de músicos que pudieran participar en ellas. La efervescencia artística y cultural que había llevado a los jóvenes aficionados de los años treinta a estudiar música de forma privada es efímera y de ámbito restringido. La actividad musical en el ámbito del salón continuará hasta finales de siglo, pero van surgiendo otros espacios de sociabilidad urbana que demandan otro tipo de actividad musical: además del teatro, los cafés y los jardines públicos.

Los jardines y plazas públicas, sobre todo los primeros, son nuevos espacios urbanos que reclaman la presencia de una banda de música o/y un orfeón. Los jardines estilo "Campos Elíseos" que se ponen de moda a mediados del siglo XIX, con su quiosco de música en el centro, son a la vez reflejo y causa de la creación de una nueva sociabilidad ciudadana. El éxito, por ejemplo, de los conciertos públicos de los coros claverianos en Barcelona hace que desde Oporto se pidan a Clavé datos "sobre las funciones de los Campos Elíseos, diseños de estos jardines y cuanto, en fin, pueda servir de pauta para habilitar en la segunda capital del reino lusitano un establecimiento análogo al nuestro"²⁹.

A principios del siglo XIX la actividad musical se desarrollaba, como en el siglo anterior, en tres ámbitos: el teatro, la iglesia y el salón. El teatro mantiene

su importancia, acrecentando su popularidad con el renacimiento de la zarzuela. Pero los salones y capillas de música van dejando paso a las sociedades musicales que organizan conciertos y a un tipo de música marcadamente "popular" desarrollada fundamentalmente en los cafés y kioscos al aire libre. Los pianistas o sextetos (también quintetos o cuartetos) de los cafés, salones o balnearios cultivaban un repertorio salonesco, interpretando las páginas más populares en arreglos. Los conciertos públicos de las bandas municipales y los orfeones atraían también, por su carácter popular, a una gran cantidad de público. Durante las primeras décadas del siglo XX hubo un gran aumento de espectáculos de todo tipo que el público podía elegir: conciertos y festivales populares ofrecidos gratuitamente por las bandas de música y orfeones; temporadas de zarzuela; cafés-concierto que ofrecían espectáculos variados para atraer al público; espectáculos de variedades; compañías de ballet; y sobre todo el "cinematógrafo".

En 1909 la *Revista Musical* llamaba la atención sobre la brecha abierta entre los aficionados a la "buena música" y el "gran público" debido al elitismo de las nuevas Sociedades Filarmónicas y a la carestía de los conciertos públicos y las óperas, y se criticaba esta "popularización":

Serán contados los pueblos de alguna importancia que no tengan su banda de música y aun la cuerda necesaria para remedar una orquesta en las misas solemnes, o en algún concierto benéfico o cosa semejante; y de cantores no se diga, que si para orfeón no alcanzan, lo que es para capilla hasta dejarlo de sobra. Pues aficionados de la clase oyentes, platónicos por decirlo así, asiduos parroquianos del café donde hay pianista o sexteto, de los conciertos dominicales de la banda al aire libre, de los concursos de orfeones, y, en general, de todo lugar donde haya audición gratis o muy barata ¡cuántos y cuántos!³⁰.

²⁹ *El Metrónomo* (26-7-1863).

³⁰ N. de Tavira: "Reflexiones", *Revista Musical*, año I, n.º 6 (Bilbao, junio 1909).

En realidad, podríamos dar la vuelta a esta visión negativa –tan propia de la época– y afirmar la importancia de la labor de orfeones y bandas de música en la vida musical ciudadana y, en muchos casos, en la difusión de un repertorio inaccesible de otra manera al gran público.

En este contexto un aspecto interesante que merecería estudios detallados es la relación entre sociedades corales y bandas de música, sextetos u otras agrupaciones instrumentales: momentos y ámbitos de actuación, colaboraciones, repertorio interpretado, etc.

7. Un fenómeno de cultura de masas

El punto anterior nos lleva a destacar la proyección social y cultural de las sociedades corales, fundamental sobre todo en el siglo XIX, momento en el que no existían, como ahora, medios de comunicación de masas, ni había comenzado la afición a los *sports*, ni el “cinematógrafo” ni los espectáculos de variedades, y en el que no era fácil poder escuchar un buen concierto. Una sociedad coral era entonces un medio de distracción, un lugar de reunión, un centro de enseñanza musical, y difundía la música gratuitamente o a precios asequibles. No es extraño que alcanzaran tal difusión a finales de siglo. Más aún en unos momentos en los que la música era considerada como un signo de progreso, manifestación de la cultura e ilustración de un pueblo.

En este sentido podemos considerar la actividad coral como un fenómeno de la cultura de masas que se instala en la sociedad occidental entre finales del siglo XIX y los años treinta. Este carácter se manifiesta especialmente con ocasión de festivales y concursos de orfeones. El modelo de “gran fiesta musical”, tan propia del romanticismo, había sido puesto en práctica muy pronto por Clavé: “las ‘Sociedades Corales de Cataluña’, correspondien-

do galantemente a mi invitación, se han prestado a secundar mi propósito, autorizándome para anunciar, para últimos de agosto del corriente año, dos ‘conciertos monstruo’, en los que tomarán parte de mil a mil doscientos coristas, además de una orquesta de reputados profesores, tan numerosa como sea posible, y de las correspondientes bandas militares”³¹.

Esta vertiente “espectacular” de la música coral se verá potenciada a partir de los años 1880 debido a varios factores:

- la expansión del movimiento coral en casi todas las provincias españolas;
- la mayor facilidad de comunicaciones y la consiguiente posibilidad de desplazamiento a otros lugares;
- el auge del espíritu competitivo con la consiguiente proliferación de los concursos de orfeones.

La movilización de miles de personas con ocasión de concursos de orfeones o excursiones artísticas, los recibimientos multitudinarios, manifiestan la popularidad de las sociedades corales, erigidas en símbolos de la localidad o región respectiva y recibidas apoteósicamente a la vuelta de una gira o certamen. A partir de los años treinta este tipo de manifestaciones populares pasaría sobre todo a los equipos de fútbol.

Transcribimos la crónica de uno de los recibimientos a la Sociedad Coral de Bilbao. Se trata del regreso de su expedición artística a Madrid en 1923, donde había dado a conocer la ópera *Amaya*, de Guridi. En la estación de Bilbao los orfeonistas.

“fueron cumplimentados por el alcalde, señor Arancibia; concejales señores Aróstegui, Careaga, Pérez Carranza y Gondra; don Angel Jausoro, presidente de la Cámara de

³¹ *El Metrónomo* (26-7-1863). La grandiosidad de estos festivales culminó en el correspondiente a 1864, en el que participaron 2.900 cantores y 300 instrumentistas, pertenecientes a 57 agrupaciones.

Comercio; don Juan Núñez, diputado a Cortes; don Benito Marco Gardoqui, señor conde Villalonga y don Ramón Astigarraga, de la Junta del Athletic Club; comisiones de El Sitio, del Club Deportivo, del Colegio de Agentes de Cambio y Bolsa, de la Sinfónica de Bilbao, de la Filarmónica, de la Asociación Musical, y otras muy dignas representaciones de muchas Sociedades locales"³².

La Gaceta del Norte relataba así la llegada del orfeón a Bilbao:

No recordamos espectáculo semejante. Por la Plaza Circular y por la Gran Vía en las inmediaciones de la Diputación era materialmente imposible caminar. Frente al Palacio provincial una masa humana cerraba completamente el paso de la comitiva.

Las Bandas de música de Sestao, Garellano, Portugalete, Galdácano y municipal de Bilbao, formaban la comitiva, precedidas y seguidas por diversos vehículos engalanados con banderas y flores.

Describir el aspecto que ofrecía la Gran Vía de siete y media a ocho y media es punto menos que imposible.

Las fuerzas de Seguridad municipales y forales resultaban impotentes para contener al público, que andaba a codazos para tomar la Diputación.

Entre grandes aclamaciones, a las que correspondía emocionado el maestro Guridi, llegó la Coral a la Diputación, donde fue recibido por el presidente señor Jáuregui, y varios diputados.

Al aparecer en el balcón principal el señor Guridi y la bandera de la laureada Sociedad, estalló una ovación ensordecedora.

El aspecto de la Gran Vía era imponente. No puede calcularse el número de espectadores. Baste con decir que desde el balcón de la Diputación no se veía un hueco en la calle.

Los orfeonistas salieron al balcón central, en el que ejecutaron admirablemente *San Juan ante Portaletaña*, *Akerra ikusi degu* y el *Gernikako arbola*, que tuvo que ser repetido ante la clamorosa ovación a que dio lugar su primera ejecución.

Terminado el concierto, pasaron los orfeonistas al salón del Trono, donde fueron obsequiados con un lunch³³.

8. Orfeones e ideología

Como señala Ivo Suspicic³⁴, el acontecimiento musical no se produce sin una finalidad determinada, es siempre más o menos intencionado; "sirve", por así decir, a alguien y a algo. Ciertamente, el compositor y los intérpretes pueden no tener otros objetivos que los puramente estéticos. Pero incluso en ese caso, la presentación de la música debe hacerse pasando por una vía social, por una mediación que implica la presencia de grupos humanos, de convenciones y comportamientos sociales determinados. Esta mediación es especialmente intensa en el caso de las sociedades corales ya que, como hemos señalado antes, la música coral presenta una doble faceta: es una finalidad en sí misma y, al mismo tiempo, un medio conscientemente utilizado de cara a unos nobles o interesados fines extramusicales: espirituales, sociales, políticos, educativos, formativos, propagandísticos, lúdicos, evasivos, etc.

La "instrumentalización" de la música coral por parte de determinadas ideologías está muy clara en las sociedades corales que surgen en el seno de los partidos políticos, fenómeno bastante extendido a partir de los años 1880-90, y sobre todo a principios del XX. Los partidos, que absorben las ideas de tinte social típicas del primer orfeonismo, fomentan en su seno la creación de sociedades recreativas y culturales, sociedades corales, rondallas, cuadros dramáticos... Así, en los centros republicanos la música es presentada como un instrumento educativo y moralizador, como un medio para avanzar en la anhelada emancipación de las conciencias y como una vía de progreso individual

³² *El Nervión* (23-V-1923).

³³ *La Gaceta del Norte* (23-V-1923).

³⁴ Ivo Suspicic: "Les fonctions sociales de la musique", en *Musique et société. Hommages à Robert Wangermée* (Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1988), pp. 173-182.

y colectivo³⁵. La Asociación Artístico-Socialista creada en la Casa del Pueblo de Madrid tenía como principal objetivo “despertar en la clase trabajadora la afición a las bellas artes, expresión de sentimientos delicados”, y para ello se proponía “la creación y fomento de cuadros escénicos, coros, orquestas y excursiones comentadas”³⁶.

Encontramos así sociedades corales que surgen en centros republicanos o liberales, orfeones socialistas, carlistas o nacionalistas. La actividad y en algunas ocasiones el repertorio están determinados por las necesidades o proyectos del partido: participación en la manifestación del Primero de Mayo en el caso de los orfeones socialistas, organización de fiestas de música vasca el día de San Ignacio en el de los orfeones nacionalistas vascos, etc.

Sin embargo, la mayoría de las sociedades corales propugnan la libertad de pensamiento de sus miembros, rechazando cualquier tipo de adscripción política y religiosa. Esto es lógico, ya que era una de las cláusulas habituales en las sociedades. Esto no impide que, aun dentro de este tipo de agrupaciones, la ideología de los socios o del director determine en ocasiones la labor artística del orfeón. Como señala Xosé Aviñoa, al ser el canto coral una actividad colectiva en la que ha desaparecido el protagonista en solitario, “el afán colectivo se proyecta mucho más allá de la mera actividad sonora para convertirse en muchas ocasiones en un aglutinador de voluntades, en el núcleo de vivencias de carácter políti-

co, humano y de clase”³⁷. Pero debemos ser prudentes a la hora de “encasillar” una sociedad coral, que en muchas ocasiones presenta una variedad ideológica y social que está fuera de cualquier clasificación.

Estudiando, por ejemplo, con detalle la lista de socios de la Sociedad Coral de Bilbao, encontramos un amplio abanico político y social: miembros de partidos políticos conservadores, liberales, fueristas, nacionalistas, socialistas y republicanos; músicos, escultores, pintores; miembros de la burguesía capitalista bilbaína; pequeños comerciantes; obreros... En algunos momentos la presencia de elementos fueristas y nacionalistas ocupando cargos directivos favorece el cultivo y difusión de la música popular y de la ópera vasca; en otros, algunas actuaciones “políticas” provocan escisiones y problemas: por ejemplo, Emiliano de Uruñuela dimite como presidente de la sociedad a raíz de la polémica suscitada tras el intento de nombrar a Alfonso XIII presidente honorario tras la expedición artística a Madrid realizada en 1923. En 1891 había sido nombrada Socia Protectora por excelencia la Infanta Isabel, sin ningún problema, en correspondencia a las ayudas que había ofrecido a la Coral. Sin embargo, la propuesta del nombramiento del rey llegaba en momentos políticos muy críticos, en los que el nacionalismo vasco había tomado mucha fuerza y las pugnas entre “dinásticos” y “antidinásticos” estaban a la orden del día.

Terminamos con otro ejemplo de diversidad en el seno de un orfeón, pero que en este caso va a ser motivo de su disolución. El Orfeón de Deusto (Vizcaya) es creado en octubre de 1905; poco después de su constitución contaba con 280 socios,

³⁵ Véase Ángel Duarte: “Republicanism and choral singing in the Basque Country at the end of the 19th century”, *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne* n° 20 (1994), pp. 94-109.

³⁶ Véase Jean-Louis Guereña: “Les socialistes espagnols et la culture. La ‘Casa del Pueblo’ de Madrid au début du XXe siècle”, en *Peuple, mouvement ouvrier, culture dans L'Espagne Contemporaine* (Presses Universitaires de Vincennes, 1990).

³⁷ Xosé Aviñoa: “La investigación sobre el canto coral en la actualidad”, en *Els orígens de les associacions corals a Espanya (s. XIX-XX)*, (Barcelona: Oikos-Tau, 1998), pp. 15-22.

unos cien de ellos orfeonistas. Según las palabras de uno de éstos,

"era sorprendente ver cómo orfeonistas que, individualmente, profesaban ideas opuestamente contrarias, cantaban juntos, entusiasmadamente, un mismo papel. [...] Compuesto el Orfeón de elementos completamente heterogéneos en ideas, y pasado el primer ímpetu de la afición, había en adelante que confeccionar los programas de lo que había que cantarse, con balancín; es decir: tantas obras vascas, tantas y cuantas en castellano, latín, etc., siendo un verdadero brujuleo el que el director y fundador del Orfeón, Sr. D. Agustín Larrea, tenía que hacer para dar gusto a todos"³⁸.

El inicio de los problemas fue la participación del orfeón en la función religiosa celebrada en la iglesia parroquial de Deusto con motivo de la festividad de San Pedro, 29 de junio de 1907. Agustín Larrea era organista de esta parroquia y profesor de

piano, órgano y canto gregoriano en el Colegio de Sordomudos y Ciegos de la misma localidad; tras el Congreso Nacional de Música Sagrada celebrado en Valladolid en 1907 se convierte en uno de los impulsores de la reforma de la música sagrada en Bilbao. Esta es la razón de su aceptación, programando como novedad la misa gregoriana *Rex splendens*. En los años posteriores se repiten estas actuaciones religiosas, lo que lleva a un grupo de orfeonistas a tachar a la sociedad coral de "reaccionaria". A pesar de algunos intentos de mediación: "el Orfeón no ha cantado música religiosa más que la anual misa el día de la festividad de San Pedro, Patrono de la Anteiglesia, cosa que generalmente sabemos lo hacen todas las entidades musicales en su respectiva localidad, llegado el caso", Larrea presenta su dimisión y el orfeón desaparece.

³⁸ Carta publicada en *El Nervión* (13-9-1909).