

“Serenos, alegres, valientes y osados”. El *Himno de Riego* y la construcción emocional de las subjetividades políticas de la revolución liberal española (1833-1843)

“Calm, happy, brave and daring”. The *Hymn of Riego* and the emotional construction of the political subjectivities of the Spanish Liberal Revolution (1833-1843)

Xavier Andreu Miralles

Universitat de València

xavier.andreu@uv.es

<https://orcid.org/0000-0003-2638-4527>

Recibido: 07-03-2025 - Aceptado: 18-06-2025

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO /CITATION

Xavier Andreu Miralles, «“Serenos, alegres, valientes y osados”. El *Himno de Riego* y la construcción emocional de las subjetividades políticas de la revolución liberal española (1833-1843)», *Hispania Nova*, 24 (2026): 245 a 264.

DOI: <https://doi.org/10.20318/hn.2026.9288>

DERECHOS DE AUTORÍA

Copyright: © HISPANIA NOVA es una revista debidamente registrada, con ISSN 1138-7319 y Depósito Legal M 9472-1998. Los textos publicados están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia Reconocimiento-Sin obras derivadas 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y la revista y la institución que los publica y no haga con ellos obras derivadas. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es>

* Este trabajo forma parte del proyecto “Sentir la revolución. Música, política y emociones en el liberalismo español (1836-1843)” (LEO23-2-10791), Beca Leonardo a Investigadores y Creadores Culturales 2023, Fundación BBVA. La Fundación BBVA no se responsabiliza de las opiniones, comentarios y contenidos incluidos en el proyecto y/o los resultados derivados del mismo, que son total y absoluta responsabilidad de su autor.

Resumen

Himnos y canciones patrióticas fueron un vector fundamental en la construcción de las subjetividades políticas de la Europa revolucionaria. Particularmente por su capacidad para forjar identidades colectivas a través de un lenguaje intensamente emocional y para convertirse en símbolos políticos que llamaban a la acción colectiva. El artículo parte de los planteamientos propios de la historia cultural de la política y de la llamada historia de las emociones para analizar qué relevancia tuvo el *Himno de Riego*, en primer lugar, en las luchas políticas de la década revolucionaria de 1833-1843 y, en segundo lugar, en la construcción emocional de las subjetividades políticas del periodo.

Palabras clave

Revolución liberal española, Subjetividades políticas, Historia de las emociones, Culturas políticas, Música patriótica, *Himno de Riego*

Abstract

Hymns and patriotic songs were a fundamental vector in the construction of political subjectivities in revolutionary Europe, particularly due to their ability to forge collective identities through an intensely emotional language and to become political symbols that appealed to collective action. The article draws on the cultural history of politics and the history of emotions to analyze the impact of the *Himno de Riego* both on the political struggles of the Spanish Liberal Revolution (1833-1843) and on the emotional construction of the political subjectivities of the period.

Keywords

Spanish Liberal Revolution, Political Subjectivities, History of Emotions, Political Cultures, Patriotic Music, *Himno de Riego*

La música fue uno de los vectores fundamentales de la vida política europea de la primera mitad del siglo XIX. Fue determinante en la movilización política tanto revolucionaria como contrarrevolucionaria y en la legitimación o subversión del orden existente. Hace tiempo que los historiadores han señalado, por ejemplo, la dimensión política del espectáculo operístico, el gran género lírico del periodo, que podía utilizarse o ser interpretado para cantar a la libertad de las naciones, pero también al respeto debido a los monarcas¹. La *grand ópera* francesa era tan deseada por los melómanos como temida por unas autoridades que sabían de sus imprevisibles consecuencias. El ejemplo más conocido es el que se produjo el 25 de agosto de 1830 en el Teatro de la Moneda de Bruselas. La exaltación patriótica y antidespótica de quienes asistían a la representación de *Masaniello, ou La Muette de Portici* (1828) del compositor Daniel-François Auber, con libreto de Germain Delavigne y Eugène Scribe, y en particular la que desató la canción “Amour sacré de la patrie”, fue la chispa que prendió la mecha de la revolución en los Países Bajos que acabaría con la independencia de Bélgica².

Con todo, más allá de la ópera, hubo otros géneros musicales que jugaron un rol tanto o más destacado en la vida política de las décadas revolucionarias. Himnos y canciones patrióticas, que a menudo compartían cartel con aquella en los teatros, abriendo o cerrando las funciones o sonando durante los intermedios o los entreactos, fueron en aquellas décadas parte indispensable del paisaje sonoro de las ciudades europeas³. Su

1. Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione: politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*. (Roma: Laterza, 2015).

2. Jane F. Fulcher, *The Nation's Image. French Grand Opera as Politics and Politicized*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2002). Para el caso español, véase Teresa Cascudo, “Hijos de la revolución: la ópera *Padilla* o *el asedio de Medina* y la cultura política del liberalismo progresista en Madrid entre 1842 y 1846”, *Historia y Política*, 46, (2021): 237-261. <https://doi.org/10.18042/hp46.09>

3. En la formulación que a aquí me interesa, alejada de la inicialmente propuesta por Murray Schaffer, entiendo el “paisaje sonoro” como algo histórico y político, en la medida en que es contextual y está atravesado por significados políticos que están siendo siempre contestados, en la línea de lo que plantea Alain Corbin, *Les cloches de la terre: paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*. (Pa-

importancia para los procesos revolucionarios ha sido ampliamente subrayada⁴. Para el caso español, se han estudiado principalmente los repertorios de música patriótica que irrumpieron en el contexto de la guerra contra Napoleón y su relevancia para la difusión y popularización en España de las nuevas ideas políticas que la acompañaron⁵. Aunque se le han dedicado muchos menos estudios, se reconoce por otro lado la importancia que tuvo la música patriótica, y en particular el *Himno de Riego* o el *Trágala*, en la amplia movilización política del Trienio Liberal⁶. Sin embargo, y a pesar de que se acepta como

rís: Flammarion, 2000). Sobre los usos diversos y no siempre coincidentes del concepto “paisaje sonoro” véanse Ari Y. Kelman, “Rethinking the Soundscape. A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies”, *The Senses and Society*, 5, 2, (2010), 212-234. <https://doi.org/10.2752/174589210X12668381452845>; John M. Picker, “Soundscape(s): The Turning of the Word”, editado por Michael Bull, *The Routledge Companion to Sound Studies* (Londres: Routledge, 2019), 147-157.

4. Laura Mason, *Singing the French Revolution: Popular Culture and Politics, 1787-1799*. (Ithaca (NY): Cornell University Press, 1996); James M. Brophy, *Popular Culture and the Public Sphere in the Rhineland 1800-1850*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2007); Oskar Cox Jensen, *Napoleon and British Song, 1797-1822*. (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015); Begoña Lolo y Adela Presas (eds.), *Cantos de Guerra y Paz. La música en las independencias iberoamericanas (1800-1840)*. (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2015); Kate Bowan and Paul A. Pickering, *Sounds of Liberty. Music, Radicalism and Reform in the Anglophone World, 1790-1914*. (Manchester: Manchester University Press, 2017); Maxime Kaci, “S’engager en musique: chansons et mobilisations collectives durant la Révolution française”, *Sociétés & Représentations*, 49 (2020): 61-77. <https://doi.org/10.3917/sr.049.0061>. Asimismo, se ha analizado ampliamente la transformación en “nacionales” de algunos de estos himnos del periodo revolucionario y su rol en los procesos de nacionalización; Javier Moreno Luzón y María Nagore (eds.), *Music, Words and Nationalism: National Anthems and Songs in the Modern Era*. (Cham: Springer-Palgrave Macmillan, 2024).

5. María Gembero, “La música en España e Hispanoamérica durante la ocupación napoleónica (1808-1814)”, editado por Francisco de Acosta, *Cortes y revolución en el primer liberalismo español. Actas de las sextas jornadas sobre la Batalla de Bailén y la España contemporánea* (Jaén: Universidad de Jaén, 2006), 171-231, y “Reflejos de la música revolucionaria francesa en la España napoleónica (1808-1814): cantos y propaganda política en calles y salones”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 25-26, (2013): 143-160. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/58954>; Begoña Lolo, “La música al servicio de la política en la Guerra de la Independencia”, *Cuadernos Dieciochistas*, 8, (2007): 223-245. <https://revistas.usal.es/dos/index.php/1576-7914/article/view/775>; Marieta Cantos, “La conjura de Orfeo. Música en tiempos de guerra (1808-1814)”. *España contemporánea: revista de literatura y cultura*, 21, 2, (2008): 67-80; Cristina Díez, “Teatro, canciones e himnos patrióticos: la música al servicio de los ideales políticos en el Cádiz de las Cortes”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 18, (2009): 7-36. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61129>; Francesc Cortés, “La prensa puesta en guerras: propaganda e identificación en los cánticos patrióticos durante la Guerra del Francés (1808-1814)”, editado por Begoña Lolo y Adela Presas, *Cantos de Guerra y Paz...*, *op. cit.*, 39-58.

6. Celsa Alonso, “La música patriótica en el Trienio Liberal: el *Himno de Riego* y su trascendencia”, *Homenaje a Juan Uría Rúa* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1997), vol. 2, 913-951; Emilio La Parra, “La canción del *Trágala*. Cultura y política popular en el inicio de la revolución liberal española”, *Les travaux du Crec*, 6, (2003): 68-86; Juan José Carreras, “La música”, coordinado por Pedro Rújula e Ivana Frasset, *El Trienio Liberal (1820-1823). Una mirada política* (Granada: Comares, 2020), 487-511. El *Himno de Riego* sí ha interesado, no obstante, a los estudiosos del proceso de construcción nacional en España en relación con el debate sobre la debilidad o no del proceso de nacionalización. Las interpretaciones han ido basculando de la “tesis de la débil nacionalización” y la supuesta excepcionalidad española, evidenciada en la dificultad para establecer un consenso en relación con el himno, a otras que subrayan la semejanza del español con otros casos de su entorno europeo (incluido el francés) y en las que se concibe la pugna por los símbolos nacionales no como un síntoma de debilidad nacional, sino como una prueba precisamente de la relevancia de la nación para todas las culturas políticas decimonónicas; Carlos Serrano, *El nacimiento*

evidente la omnipresencia de este tipo de himnos y canciones patrióticas en la década revolucionaria de 1833-1843, y en el contexto de la primera guerra carlista, el interés que ha despertado la música patriótica durante este periodo ha sido escaso⁷.

Las causas de este desinterés cabe buscarlas quizás en que himnos y canciones patrióticas han sido incorporados habitualmente al análisis de los historiadores para subrayar su relevancia (que sin duda tuvieron) “pedagógica”: como mecanismos de transmisión de ideas políticas en sociedades en gran medida analfabetas y, por tanto, como poderosas herramientas de politización y de nacionalización. Con todo, este enfoque aborda estos productos musicales como meras cadenas de transmisión de lo escrito, que sería lo verdaderamente relevante en la construcción de las subjetividades políticas. Una consideración en la que se percibe tanto el peso de una concepción habermasiana de la esfera pública que la identifica casi exclusivamente con la letra impresa, como una visión occidental que, desde Platón, ha privilegiado la mirada (aquello que se observa, se lee y se aprende a través de los ojos) sobre el resto de los sentidos, entre ellos el oído⁸.

Ahora bien, más allá de su importancia para la difusión de ideas políticas, estos himnos y canciones patrióticas fueron centrales políticamente en muchos otros sentidos. Parafraseando a Jo Labanyi, quien se inspira a su vez en el trabajo de Sarah Ahmed, estos productos musicales no solo *decían* cosas (no sólo transmitían ideas), sino que, sobre todo, las *hacían*⁹. La capacidad que tenían estos cantos colectivos para *encarnar* y *hacer visible* una determinada comunidad política y nacional les permitía trascender otras barreras más allá de las impuestas por la letra impresa y generar un sentimiento incluso físico de unidad: una emoción política¹⁰. La ejecución, habitualmente en grupo y con el

de Carmen: símbolos, mitos, nación. (Madrid: Taurus, 1999), 107-130; María Nagore, “Historia de un fracaso: el ‘himno nacional’ en la España del siglo XIX”, *Arbor*, 187, 751, (2011): 827-845. <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.751n5002>; Javier Moreno Luzón y Xosé M. Núñez Seixas, *Los colores de la patria. Símbolos nacionales en la España contemporánea*. (Madrid: Tecnos, 2017); Javier Moreno Luzón, “The Strange Case of a National Anthem without Lyrics: Music and Political Identities in Spain (1785-1913)”. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 23, 3, (2017): 367-398. <https://doi.org/10.1080/14701847.2017.1385220>.

7. María Nagore, “Carlismo y música”, *Imágenes. El carlismo en las Artes. III Jornadas de Estudio del Carlismo. 23-25 septiembre 2009. Estella. Actas* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2010), 245-280; Marie-Angèle Orobon, “‘Con el tono de...’: canciones patrióticas y emoción liberal en la I Guerra carlista”, dirigido por Marie Franco y Miguel Á. Olmos, *La chanson dans l’Espagne contemporaine (XIXe-XXIe siècles). Variations, appropriations, métamorphoses* (Bruselas : Peter Lang, 2010), 77-100. Para periodos posteriores, en los que himnos como el de Riego cumplieron igualmente un papel destacado, contamos con algunos (pocos) trabajos más: Marie-Angèle Orobon, “De la révolution libérale à la République: l’Hymne de Riego en Espagne (1820-1931)”, *Les Langues Neo-Latines*, 3, 390, (2019): 29-44.

8. La crítica a esta concepción de la esfera pública en James M. Brophy, *Popular Culture and the Public Sphere...*, *op. cit.*, 1-17; la reflexión sobre la jerarquía de los sentidos en la tradición de pensamiento occidental en Mark M. Smith, *Sensing the Past. Seeing, Hearing, Smelling, Tasting and Touching in History* (Berkeley: University of California Press, 2007).

9. Jo Labanyi, “Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11, 3/4, (2010): 223-233. <https://doi.org/10.1080/14636204.2010.538244>; Sarah Ahmed, *La política cultural de las emociones*. (México: UNAM, 2017).

10. La bibliografía existente sobre la relación entre música y emociones es ya amplísima. Véanse, a modo de balance, los capítulos correspondientes de trabajos colectivos como Patrick N. Juslin y John A. Sloboda (eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, and Applications*. (Oxford: Oxford University Press, 2011); Tom Cochrane, Bernardino Fantini y Klaus R. Scherer (eds.), *The Emotional Power of Music. Multi-*

objetivo de ocupar sonoramente el espacio público de himnos y canciones patrióticas era en sí misma una forma de expresar una identificación política que trascendía las (múltiples) diferencias existentes (de clase, de género, geográficas, etc.) entre quienes los cantaban¹¹. Es decir, permitía articular una cultura política e identificarse con ella.

En las páginas que siguen voy a explorar este proceso a partir del que fue el himno patriótico liberal de la década revolucionaria de 1833-1843: el *Himno de Riego*. Para ello, repasaré su relevancia política y su progresiva asociación con los sectores progresistas y avanzados. Posteriormente, analizaré el papel que pudo desempeñar en la construcción emocional de las subjetividades políticas asociadas con estos sectores.

El *Himno de Riego* en la década revolucionaria (1833-1843)

A finales de noviembre de 1835 los alumnos del Real Conservatorio de Música de María Cristina de Madrid organizaron una función patriótica para recaudar fondos para las tropas que luchaban en el norte de la península contra los carlistas. Al evento asistió la regente, patrona de un conservatorio que había inaugurado unos años antes en un acto que había contribuido en gran medida a alimentar su capital simbólico como protectora de las artes y de la juventud. El plato fuerte de la función era la representación de *Norma*, de Vincenzo Bellini, una de las óperas más populares del repertorio en toda Europa en aquellos momentos. Entre el primer y segundo acto de la ópera se cantaron dos himnos patrióticos. En primer lugar, uno compuesto para la ocasión por Ramón Carnicer, el músico más destacado por aquel entonces del entorno de la Corte. Su *Himno patriótico*, con letra de Manuel Bretón de los Herreros, fue cantado por los alumnos del conservatorio “con inteligencia y con la animación que inspiran a los españoles los acentos patrióticos”. Sin embargo, lo que desató el furor entre el público fue el segundo de los himnos interpretados, “el tan célebre himno de Riego”. Según la crónica que publicó *La Revista española*, la oportunidad de su “aparición, los recuerdos que despierta siempre esta música y el calor con que la cantaban los alumnos del Conservatorio, hicieron prorrumper al público en ruidosas aclamaciones y vivas a *Isabel II*, a las libertades patrias y a la augusta Gobernadora”, que se mostró sensible a estas muestras de entusiasmo y expresó al público su satisfacción al escucharlas¹².

La aceptación del *Himno de Riego* por parte de María Cristina parecía un paso necesario para exhibir unas inclinaciones liberales que, en realidad, nunca tuvo, y para ganarse de ese modo el favor de quienes sostenían los derechos al trono de su hija en el contexto de la guerra carlista, especialmente tras los movimientos revolucionarios del verano de 1835 que acabaron llevando al exaltado Juan Álvarez de Mendizábal a la presidencia del gobierno¹³. De hecho, en los primeros años de su reinado el himno había sido prohibido y

disciplinary Perspectives on Music Arousal, Expression, and Social Control. (Oxford: Oxford University Press, 2013); Michael Bull (ed.), *The Routledge Companion to Sound Studies*. (Londres: Routledge, 2019).

11. Esteban Buch, “Les hymnes”, dirigido por Vincent Duclert y Christophe Prochasson, *Dictionnaire critique de la république* (París : Flammarion, 2002), 896-902.

12. “Ópera italiana. Representación de *La Norma*, de Bellini, dada con objeto patriótico por los alumnos del Real Conservatorio de Música de María Cristina”, *La Revista española*, 26 de noviembre de 1835.

13. Isabel Burdiel, *Isabel II: no se puede reinar inocentemente*. (Madrid: Taurus, 2010), 39-93.

perseguido, como lo había sido tras la restauración absolutista de 1823. Símbolo del liberalismo, había estado presente en los motines y asonadas liberales que habían desafiado al gobierno absoluto de Fernando VII durante la “década ominosa”. Con la llegada a España de su última esposa, María Cristina, a quien se presuponía un talante más favorable a las reformas, y sobre todo con el nacimiento de su hija Isabel, en quien los liberales depositaron sus esperanzas de regeneración política, fue habitual escuchar en muchas ciudades contrafactas construidas a partir de la famosa melodía, pero en cuyas nuevas letras se ensalzaba a la reina y a su hija. Ni siquiera de ese modo resultaron tolerables. La simple música del *Himno de Riego* evocaba un proyecto político inaceptable para la monarquía. El 13 de julio de 1833, y en respuesta al uso del himno que se hizo en los festejos populares que siguieron a la jura de la infanta Isabel como heredera al trono, la Corona dictó una Real Orden que prohibía todas las canciones, incluidas las dedicadas a Isabel, con música y estribillo “igual o parecido al himno llamado de Riego”¹⁴.

A pesar de todo, estas medidas resultaron inútiles: en el contexto de la movilización política contra los carlistas, los sones marciales del famoso himno se adueñaron del paisaje sonoro de las ciudades liberales. Sus melodías servían de base para nuevas contrafactas improvisadas por anónimos repentistas o difundidas a través de la prensa o los pliegos sueltos. Nuevas versiones del himno que, lejos de atemperar sus tonos revolucionarios, podían acentuarlos¹⁵. En este contexto, el himno tendió a asociarse cada vez más, como ocurrió en Francia con *La Marsellesa*, con los sectores más fieles a la tradición revolucionaria, para desasosiego del liberalismo de orden en el que trataba de apoyarse María Cristina. Los sectores más avanzados del liberalismo lo utilizaron para desafiar los límites y el alcance de la apertura política que se había iniciado con el Estatuto Real y para llamar a una reapertura del proceso revolucionario. El *Himno de Riego* se acabó convirtiendo en indispensable, por ejemplo, en los actos protagonizados por los diversos cuerpos de milicias ciudadanas. Asimismo, era casi obligatorio en las fiestas cívicas organizadas desde los ayuntamientos cercanos a los sectores avanzados, en las que las bandas de música de las milicias, dependientes de los entes locales, solían tener una participación destacada¹⁶.

Las canciones patrióticas y en particular el *Himno de Riego* se escuchaban además en los teatros a petición a menudo del público y a pesar de la resistencia de las autoridades, lo que dio lugar a numerosos conflictos. Uno de los más sonados se produjo en Cádiz el 19 de noviembre de 1834, durante las funciones celebradas para festejar los días de la reina regente. En la primera de estas funciones, que tuvo lugar en el popular Teatro del Balón, el público pidió que se tocara el *Himno de Riego*, a lo que

14. *La Revista Española*, 9 de agosto de 1833.

15. Marie-Angèle Orobon, “‘Con el tono de...’: canciones patrióticas...”, *op. cit.*

16. Javier Moreno Luzón y Xosé M. Núñez Seixas, *Los colores de la patria...*, *op. cit.*, 44-45. Sobre las fiestas cívicas liberales del periodo, en las que cumplieron siempre un papel destacado himnos y canciones patrióticas, véanse Javier Pérez Núñez, “Conmemorar la nación desde abajo: las celebraciones patrióticas del Madrid progresista, 1836-1840”. *Historia y política*, 35, (2016): 177-202. <https://doi.org/10.18042/hp.35.08>; Jordi Roca Vernet, “Fiestas cívicas en la Revolución Liberal: entusiasmo y popularidad del régimen”, *Historia social*, 86, (2016): 71-90. <https://www.jstor.org/stable/24893986>, y “Las fiestas cívicas del Trienio Progresista (1840-1843): progresistas enfrentados y desafío a la Regencia”, *Historia contemporánea*, 56, (2018): 7-45. <https://doi.org/10.1387/hc.17642>.

accedieron las autoridades municipales que presidían el acto. Sin embargo, en la función que tuvo lugar en el Teatro Principal, en la que se representó la ópera *La Straniera* de Bellini y se cantaron “himnos de Cristina”, cuando el público empezó a pedir que se tocara también el de Riego, se topó con la oposición del gobernador civil de la provincia, que asistía a la función: “El pueblo empezó a pedirlo con más vigor, y viendo que no se lo concedían lo entonó por sí, de modo que aun cuando el gobernador civil mandaba porteros a la orquesta y cómicos para que cantasen el que él quería, el público con sus voces confundía la de aquellos, y no podían cantarlo”. Ante las amenazas del gobernador, los amotinados empezaron a insultarle y a romper bancos y lunetas, abandonando finalmente el teatro. Al día siguiente se difundió el rumor de que la autoridad gubernamental iba a presidir la función del Teatro del Balón para impedir que se cantase de nuevo el *Himno de Riego*, por lo que se reunieron allí más de mil personas que impusieron su voluntad: el regidor que presidía el acto, “sin embargo de la orden que le había pasado el gobernador civil (que no se determinó a asistir) para que no se cantase el himno, no pudo dejar de consentirlo porque las consecuencias hubieran sido fatales”. Del Teatro del Balón, unos quinientos individuos se dirigieron al domicilio del gobernador, lo apedrearon, y siguieron luego “a la plazuela de San Antonio cantando el himno” donde fueron disueltos por las fuerzas del orden¹⁷. El gobierno reaccionó promulgando una Real orden el 28 de noviembre en la que defendía la conducta del gobernador de la provincia de Cádiz y en la que, por lo que se deduce de unos comentarios del *Eco del comercio*, el Ministro del Interior había hecho “desagradables alusiones al himno de Riego y la época en que se cantaba”¹⁸.

Tras los sucesos revolucionarios del verano de 1835 y la llegada de Mendizábal al gobierno el *Himno de Riego* fue rehabilitado, del mismo modo que lo fue la memoria de su protagonista¹⁹. Es en este contexto en el que se entienden los intentos de la regente por navegar la situación y su actitud en el concierto de los alumnos del conservatorio: se encargaron nuevos himnos que no tuvieran esa dimensión revolucionaria, como el *Himno patriótico* de Carnicer que se estrenó en el acto antes referido; o se trató de institucionalizar la música del viejo himno, pero modificando sustancialmente su letra²⁰. Unas estrategias con resultados dispares. En la crónica de aquel concierto que firmó para *El Artista* Santiago de Masarnau señala que el himno de Carnicer y Bretón gustó, pero “como en este género lo más conocido, aunque no tenga tanto mérito, es siempre lo que más gusta”, no tuvo el efecto del de Riego. Además, la “algazara” que produjeron los versos nuevos que se habían escrito para el mismo no igualaron en ningún caso a la

17. “Sucesos en Cádiz los días 19 y 20 del corriente”, *Mensajero de las Cortes*, 28 de noviembre de 1834.

18. *Eco del comercio*, 13 de diciembre de 1834.

19. Alberto Cañas de Pablos, “Riego después de Riego: la pervivencia póstuma de un mito heroico liberal en España, Reino Unido, Francia y Rusia (1823-1880)”, *Historia y Política*, 45, (2021): 143-173. <https://doi.org/10.18042/hp.45.06>.

20. Sobre la importancia de los himnos patrióticos compuestos por Carnicer para el proyecto cortesano de exaltación de la regencia y del régimen del Estatuto Real, véase Marina Barba, “Grito santo de paz y contento: los himnos de Ramón Carnicer en el entorno de la regencia de María Cristina de Borbón”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 27, (2021): 167-192. https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2021.i27.09.

que se produjo cuando “los Sres. Salas y Galdón hicieron oír con marcial arrogancia”, y no queda claro si de forma o no improvisada, “algunos de los antiguos del tal himno, que tan familiares y gratos son siempre a los oídos de los españoles libres”²¹.

A pesar de todo, la rehabilitación del himno nunca fue completa. Los intentos del que acabaría siendo denominado liberalismo progresista por declarar el *Himno de Riego* “marcha nacional de ordenanza”, como lo había sido en 1822, toparon con las resistencias de la Corona. La preocupación por sus connotaciones revolucionarias subía de punto por el miedo a que su canto en los cuarteles propiciara una insurrección, por lo que desde marzo de 1835 había sido prohibido terminantemente su uso o el de cualquier otra marcha patriótica por las bandas militares. Una prohibición que no se levantó. Al mismo tiempo, se reforzaron otros toques militares, como la *Marcha Granadera*, una marcha de honor de finales del siglo XVIII que se asociaba con la monarquía y los principios de orden y que, a partir de la década de 1830, había empezado a ser conocida como *Marcha Real*²². En aquel contexto, ambas marchas militares fueron protagonistas de la disputa simbólica entre el liberalismo monárquico y de orden que sostenía a María Cristina y la tradición revolucionaria que representaban entonces los progresistas. La negativa a permitir el toque de canciones patrióticas en el Ejército entroncaba además con las críticas a unos gobiernos moderados a los que se acusaba de tibios frente al carlismo y de reacios a la movilización popular necesaria para vencerles, en un contexto además de victorias carlistas. En octubre de 1835, desde las páginas de *La Revista Española* se instaba nuevamente a que el *Himno de Riego* fuera declarado marcha nacional y a suprimir la orden que prohibía tocar himnos y canciones patrióticas en el ejército, algo que afectaba en opinión del redactor al ánimo de los soldados españoles²³.

El conflicto a propósito del himno se intensificó aún más tras la caída en mayo de 1836 de Mendizábal y el inicio de un nuevo gabinete presidido por el moderado Istúriz. La chispa que, en los meses revolucionarios siguientes, acabó por poner fin al régimen del Estatuto Real y llevó al restablecimiento de la Constitución de 1812, el motín de los sargentos de la Granja de San Ildefonso, saltó de hecho en relación con el famoso himno. De acuerdo con el relato de Alejandro Gómez, el 12 de agosto, en medio de una gran tensión en la capital y de las críticas al gobierno moderado, el conde de San Román, comandante del Real Sitio de San Ildefonso, donde estaba alojada la familia real, prohibió que se cantasen canciones patrióticas y mandó que las bandas no tocasen más que las marchas de ordenanza. La tropa recibió mal la prohibición y, a pesar de ella, “los soldados cantaban con más entusiasmo que nunca”. Reunidos en el café del Teatro un grupo de sargentos de todas las armas, entre quienes estaba “el tambor mayor de la Guardia provincial” se le conminó a que por la tarde “en la lista tocase el himno de Riego”. En el último momento, el tambor mayor, temiendo las consecuencias de tal acto de indisciplina, mandó tocar la *Marcha granadera*, “pero los pífanos acompañaron ésta con el himno de Riego”²⁴. El comandante mandó arrestar a la banda y al tambor mayor, lo que provocó el pronunciamiento de sus

21. Santiago de Masarnau, “Norma. Función patriótica”, *El Artista*, II, (1835): 262-264.

22. Begoña Lolo, “El himno”, dirigido por Carmen Iglesias, *Símbolos de España* (Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2000), 381-475; María Nagore, “Historia de un fracaso...”, *op. cit.*

23. “Himno de Riego”, *La Revista Española*, 21 de octubre de 1835.

24. Alejandro Gómez, *Los sucesos de la Granja en 1836. Apuntes para su historia*. (Madrid: Imprenta de Manuel de Rojas, 1864), 12-13 y 25. Alejandro Gómez formó parte de la comisión que se reunió con la regente

compañeros quienes, tras liberarlos, se dirigieron al Palacio Real “al son del himno de Riego tocado simultáneamente por músicos, tambores y cornetas”²⁵.

La asociación del *Himno de Riego* con los sectores progresistas y avanzados era ya evidente. En el verano de 1838, con los moderados nuevamente en el gobierno, el periódico satírico *Nosotros*, de Santos López Pelegrín (“Abenámar”) y Antonio María Segovia (“El Estudiante”), crítico mordaz entonces de Mendizábal, presentaba un “Programa para cuando seamos ministros” en el que apuntaba a la particular identificación de esta y otras canciones patrióticas con los sectores más exaltados. En el Programa, sus autores afirmaban irónicamente que entre las primeras cosas que harían una vez llegados al gobierno estaría expedir un decreto “mandando bajo severas penas, que todos, sin excepción de clases ni personas, canten el himno de Riego, el trágala y demás canciones patrióticas”, con lo que sin duda los “*ciudadanos*, solo por hacernos la Oposición, no cantan, y dan en la flor de conspirar contra la música”²⁶. Por su parte, a principios de 1840, de nuevo Antonio María Segovia, se refería en el folletín del conservador *El Piloto* al citado himno, que había sido interpretado en un banquete patriótico progresista, como “esa contradanza antigua llamada himno” que, según el periódico, “tiene más de báquica que de marcial, y que más que el valor excita el apetito”²⁷.

A pesar de todo, el *Himno de Riego* seguía cumpliendo una función destacada como símbolo del liberalismo en la guerra contra el carlismo, en particular en aquellas zonas en las que ésta se vivía más intensamente. Era habitual que lo entonaran las tropas cuando marchaban al ataque o que lo ejecutaran las bandas municipales cuando recibían a los ejércitos liberales. El 15 de octubre de 1838, por ejemplo, las fuerzas de la facción se acercaron a la ciudad de Caspe rompiendo diana con sus cornetas. Fueron contestadas “con el himno de Riego tocado por la música de África colocada en el terraplenillo del fuerte, punto muy elevado y que domina la villa, y por todos los cornetas y tambores de la guarnición y Milicia nacional diseminados por el recinto que defendemos”²⁸. El Abrazo de Vergara, del 31 de agosto de 1839, fue también celebrado por toda la geografía peninsular al son del *Himno de Riego*, como lo fue la insurrección progresista de 1840 que llevó de nuevo al poder a los progresistas²⁹. No resulta extraño, por ello, que Baldomero Espartero, cuyas hazañas emulaban las del antiguo héroe del Trienio, fuera ensalzado además de con nuevos himnos y canciones patrióticas, con otras escritas al tono del famoso himno de Riego. O que al recibirse en el teatro de Palma de Mallorca las noticias sobre el fracasado pronunciamiento moderado de octubre de 1841,

y que le reclamó el restablecimiento de la Constitución de 1812, junto al sargento García, dos soldados y “un músico” del regimiento de infantería.

25. “Sucesos de la Granja”, *La Revista española*, 16 de agosto de 1836.

26. “Programa para cuando seamos ministros”, *Nosotros*, 27 de julio de 1838.

27. El Estudiante, “¡Ah!...¡¡¡Ooh!!!...¡¡¡¡Uf!!!!”, *El Piloto*, 14 de febrero de 1840. La crónica entusiasta del acto, de la que se mofaba Segovia, en “Banquete patriótico en Valencia”, *El Constitucional*, 14 de febrero de 1840.

28. *El Correo nacional*, 21 de octubre de 1838.

29. Como explicaba Modesto Lafuente en su *Fray Gerundio*, la tensa situación en la capital el 1 de septiembre se había resuelto al anochecer cuando el batallón del ejército que debía sofocar la insurrección se pasó a ésta, lo que “verificó (...) tocando la música el himno de Riego”; “¡Y qué gordas las traigo!”, *Fray Gerundio*, 4 de septiembre de 1840.

los concurrentes, inspirados “por un sentimiento de liberalismo y nacionalidad”, reclamaran “con empeño que la orquesta tocase el himno de Riego”³⁰.

No obstante, el himno podía convertirse también en un problema para los progresistas una vez en el gobierno. La popularidad de su melodía y su identificación con la tradición revolucionaria permitieron que fuera utilizado durante el Trienio Progresista tanto por las autoridades que se reclamaban herederas de esa tradición, como por aquellos sectores radicales que las acusaban de traicionar los principios revolucionarios de 1840. El *Himno de Riego* “se oyó resonar por la rambla” de Barcelona el 4 de diciembre, por ejemplo, acompañando a las tropas gubernamentales después de que Espartero hubiera ordenado el bombardeo de la ciudad y de que los insurreccionados se hubieran rendido³¹. Pero unos días más tarde, en Lérida, estando en la ciudad de tránsito hacia Barcelona el tercer regimiento de infantería del Príncipe, su canto estuvo a punto de provocar un altercado en sentido contrario. Durante el entreacto de la función de teatro que se ofreció al público esa noche, le dio “la humorada a algunos concurrentes de pedir se tocase el himno de Riego”, a lo que la orquesta accedió. Esto hizo saltar las alarmas del jefe político de la provincia, Juan Alix, quien temiendo que se produjera una trifulca con las tropas gubernamentales abandonó su palco, pasó a ocupar la presidencia, reconvino al director y ordenó que cesase el himno³².

Música, emociones y subjetividades políticas en la revolución liberal

Como puede observarse en las páginas precedentes, la relevancia del *Himno de Riego* y de otros himnos o canciones patrióticas para el proceso revolucionario español trascendió su condición de instrumentos de difusión de los principios e ideas liberales. Fueron claves en la conformación de las diversas culturas políticas del periodo y de las subjetividades políticas que se asociaron con ellas. Asimismo, fueron fundamentales para llamar a la acción colectiva o para afirmar una identidad política en el espacio público.

El *Himno de Riego* en concreto se convirtió en un símbolo de una cultura política liberal que apelaba a la movilización constante de la ciudadanía en defensa de la libertad. De ahí las dificultades que se observan a lo largo de la década revolucionaria, y en el contexto de la guerra civil carlista, por renunciar a su uso. De ahí también, por otro lado, las dificultades para fijar e institucionalizar su significado. La asociación de sus melodías con la tradición insurreccional del liberalismo más exaltado le hacía siempre temible, incluso cuando sus letras hubieran sido sustituidas por otras que apelaran a un ideal de ciudadanía más respetuoso con el orden y con la autoridad. La propia música en sí, más allá de las estrofas que la acompañaran, podía evocar significados difíciles de controlar. A su vez, dicha asociación y su popularidad facilitaban la elaboración de contrafactas que actualizaban el lenguaje revolucionario bajo nuevas circunstancias.

30. *El Espectador*, 25 de octubre de 1841.

31. *El Espectador*, 23 de diciembre de 1842.

32. *El Católico*, 17 de diciembre de 1843.

El 6 de marzo de 1838, en medio de una encarnizada lucha política entre moderados y progresistas, por ejemplo, *El Propagador de la libertad* de Barcelona publicó una adaptación del *Himno de Riego* de Antonio Ribot y Fontseré en la que su famoso estribillo se transmuta en un ataque despiadado contra el moderantismo: “Que mueran los que claman / Por la moderación, / Para atacar con ella / Nuestra CONSTITUCIÓN”. En nota al pie, Ribot justificaba por qué proponía esta nueva letra para el himno: “El himno de Riego ha sido considerado como la expresión más enérgica de un corazón inflamado con el santo fuego de la libertad. A pesar de que es ya muy antiguo, su música ejerce una especie de magia que mueve el valor para arrancar la victoria. En él se ve patentemente confirmada la duración de lo que es esencialmente bueno y la efímera existencia de lo malo: la música es tan antigua como la letra; esta está ya gastada y aquella subsiste todavía”³³.

Las palabras de Ribot apuntan a la importancia que tuvo el *Himno de Riego* en la construcción emocional de las subjetividades políticas del liberalismo revolucionario. En primer lugar, en la medida en la que se convirtió en una especie de “lugar de memoria” ya para los revolucionarios de la década de 1830. Son numerosas las referencias en prensa a los recuerdos que evoca en quienes lo escuchan y que refieren, evidentemente, al anterior periodo revolucionario, el del Trienio Liberal. Como ha señalado David Kennerley, existe una íntima relación entre música, memoria, cuerpo y emociones: precisamente por su conexión con el cuerpo y con las emociones, las experiencias musicales, y en particular las que se producen en contextos de gran excitación política, se graban con particular fuerza en el cuerpo y en la memoria. Por ello, la simple audición en el futuro de esas mismas melodías evoca las emociones políticas vinculadas a aquella experiencia³⁴. Todo hace indicar que el *Himno de Riego* funcionó en este sentido durante la década revolucionaria y en periodos posteriores.

Asimismo, y en relación con ello, este tipo de canciones ayudaron a construir una identidad colectiva intergeneracional. Nuevas generaciones de liberales revolucionarios se reconocían como herederas de las anteriores y entraban en comunión con ellas mediante el canto de sus mismos himnos y canciones. El hecho de que el *Himno de Riego* estuviera directamente asociado con el héroe del Trienio Liberal facilitaba esta conexión. De este modo, la comunidad política que se afirmaba mediante su ejecución se dotaba de trascendencia histórica. Podía identificarse con la narrativa liberal de la lucha secular del pueblo español por su independencia y por su libertad, que remitía a héroes todavía más antiguos. Uno de los argumentos que adujeron las Cortes exaltadas del 3 de abril de 1822 para elevar al *Himno de Riego* a la categoría de “marcha nacional de ordenanza” eran “las grandes memorias que recuerda, lección y estímulo a los soldados ciudadanos que hoy forman y formarán en adelante el ejército español”³⁵. Estas palabras hacían referencia probablemente a la necesidad de recordar el propio levantamiento de enero de 1820, pero quizás también a la identificación que se establece en el final de la primera

33. Antonio Ribot, “La moderación”, *El Propagador de la libertad*, 6 de marzo de 1838.

34. David Kennerley, “Music, Politics, and History: An Introduction”, *Journal of British Studies*, 60, 2, (2021): 362-374. <https://doi.org/10.1017/jbr.2020.245>.

35. Citado por María Nagore, “Historia de un fracaso...”, *op. cit.*, 830.

estrofa del himno, en la letra original de Evaristo de San Miguel, entre los soldados españoles que marchan de nuevo “a la lid” y “los hijos del Cid”³⁶.

No obstante, más allá de la letra, fue el propio himno el que acabó funcionando como un medio a través del cual identificarse con esa narrativa histórica del liberalismo. Resulta sumamente significativo el episodio que se produjo en uno de los teatros de Cádiz el 18 de noviembre de 1834. La tragedia *Lanuza* (1822) de Ángel de Saavedra “atrajo una concurrencia extraordinaria, pasando de 2500 personas, habiéndose quedado infinitas sin poder entrar por falta de sitio”. La obra ficcionaliza la defensa por parte de Juan de Lanuza, Justicia de Aragón, de las libertades de su reino frente al tirano Felipe II, uno de los episodios clave de la narrativa histórica del liberalismo español del siglo XIX. La representación produjo en el público “el mayor entusiasmo al considerar la entereza y patriotismo de aquella víctima del poder arbitrario, conducido al cadalso por defender los derechos y libertades de su patria”. Concluida la tragedia, “conmovidos los concurrentes con el recuerdo de otro héroe, que en tiempos más modernos sufrió la misma suerte, prorrumpió en mil vivas a su memoria” y pidió que se cantase el himno de Riego: “Toda ponderación es poca al querer explicar lo que sentirían en sus corazones los liberales gaditanos al oír esta inimitable canción, proscribida por el espacio de once años; pero que ni un solo día ha dejado de resonar en su memoria”³⁷. Resulta difícil encontrar un mejor ejemplo de cómo las identificaciones políticas, como ha señalado Joan W. Scott, se producen a través de la inscripción en unas narrativas históricas que no son sino el producto retrospectivo de su propia invocación y que permiten establecer una continuidad esencial que borra el hecho de que son siempre “ecos” distintos de aquello que es invocado en cada momento histórico concreto³⁸. Entonar el *Himno de Riego* permitía inscribirse a uno mismo en esa narrativa, pasar a ser uno de sus protagonistas: identificarse políticamente como liberal.

Otro elemento que merece destacarse es la profunda carga emocional de todo este proceso, como se ha podido ya observar. Del análisis de todo tipo de textos memorialistas sobre el periodo o de las múltiples crónicas periodísticas del mismo que refieren los actos en los que se tocaban y cantaban piezas como el *Himno de Riego*, ya fuera en desfiles militares, plazas, banquetes patrióticos o teatros, se desprende un contexto inter-

36. La interpretación liberal de la historia de Rodrigo Díaz de Vivar, que le debió mucho a la semblanza biográfica que le dedicó Manuel José Quintana en su *Vida de españoles célebres* (1807), en Isabel Román-Gutiérrez, “Nacionalismo, literatura, historiografía: el Cid en los siglos XVIII y XIX”, editado por Mercedes Comellas, *Literatura para construir la nación. Estudios sobre historiografía literaria en España (1779-1850)* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2023), 345-435.

37. *Mensajero de las Cortes*, 27 de noviembre de 1834.

38. Joan W. Scott, “El eco de la fantasía: la historia y la construcción de identidad”, *Ayer*, 62, 2, (2006): 111-138. <https://www.revistasmarcialpons.es/revistaayer/article/view/scott-el-eco-de-la-fantasia>. Aunque esos “ecos” no sean sino recreaciones retrospectivas de un pasado muy diferente. En este sentido, el *Himno de Riego*, que siguió sonando en las movilizaciones progresistas, demócratas y republicanas del resto del siglo, se pudo vincular con proyectos políticos muy diferentes al ideal insurreccional que acabó encarnando el héroe de las Cabezas de San Juan; Jordi Roca, “Los funerales de Rafael del Riego en Madrid (1854-1874): de la plaza de la Cebada al Panteón Nacional”, editado por David Cao Montoya y Stéphane Michonneau, *La muerte pública. Los usos políticos del culto fúnebre en la España contemporánea* (Granada: Comares, 2025), 59-77.

pretativo para quienes se identificaban con lo que representaba (ejecutantes, audiencia, periodistas) de una enorme intensidad emocional.

La música habría funcionado en este sentido como un poderoso mecanismo de construcción de las emociones políticas propias del liberalismo, y en este caso en concreto, del que acabaría denominándose progresista o avanzado. Un vínculo, el que se establecía entre música, emociones y política, que no era desconocido para los contemporáneos y, en particular, para las culturas políticas revolucionarias. La importancia de la música para la construcción emocional de un nuevo ideal de ciudadano la había señalado ya Jean-Jacques Rousseau. El lenguaje sentimental de los cantos e himnos patrióticos era central, según el filósofo ginebrino, para cimentar un sentimiento colectivo entre los miembros de la comunidad política, pero también, y especialmente, para mantener vivo el sentimiento patriótico que debía ser su sostén. Era la *vitalidad* de ese sentimiento patriótico la que permitía a los ciudadanos mantenerse activos en la defensa del bien común y en la lucha incesante contra la corrupción y contra la tiranía, ideas de las que tomaron buena nota los revolucionarios de 1789³⁹. Las victorias de la *Grande Armée* al son de himnos como *La Marsellesa* convencieron asimismo a los enemigos de la Francia revolucionaria de la importancia de la música para movilizar a su población contra ella -apelando a los sentimientos que despertaban el amor por los monarcas o la fe religiosa- o para mantener alta una moral de la tropa considerada ahora determinante⁴⁰.

Ahora bien, para el liberalismo revolucionario este tipo de canciones e himnos patrióticos tenían un valor añadido, en la línea de lo apuntado por Rousseau. En las Cortes de Cádiz los liberales subrayaron su importancia para “electrizar” el cuerpo nacional y para, de este modo, regenerarlo⁴¹. Autores como Quintana, con sus canciones y poemas o desde las páginas del *Semanario Patriótico*, las consideraban esenciales para producir un verdadero “entusiasmo patriótico” que permitiera ganar la guerra y afianzar la revolución⁴². Todos estos elementos eran bien conocidos por el coronel Rafael del Riego en 1820. Fue el propio Riego quien nada más producirse el pronunciamiento pidió a algu-

39. Esteban Buch, *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*. (Barcelona: El Acantilado, 2001), 50-81; Laura Mason, *Singing the French Revolution...*, *op. cit.*

40. Trevor Herbert, *Music & the British Military in the Long Nineteenth Century*. (Nueva York: Oxford University Press, 2013); Oscar Cox Jensen, *Napoleon and British Song...*, *op. cit.*

41. En este sentido, los liberales gaditanos eran deudores de una nueva “cultura de la sensibilidad” que se había desarrollado en toda Europa en las últimas décadas del siglo XVIII y que había propiciado, por ejemplo, un entusiasmo musical por los dramas líricos de Christoph W. Gluck, cuyos coros sirvieron de inspiración para los futuros himnos revolucionarios; Esteban Buch, “Les hymnes”, *op. cit.* Sobre esta nueva cultura de la sensibilidad y sus consecuencias para los nuevos lenguajes políticos y revolucionarios; William M. Reddy, *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2001); Lynn Hunt, *La invención de los derechos humanos*. (Barcelona: Tusquets, 2009); Sarah Knott, *Sensibility and the American Revolution*. (Williamsburg (VI): The University of North Carolina Press, 2009). Para el caso español, conocemos bien esa nueva “cultura de la sensibilidad” dieciochesca, pero no sus implicaciones para los procesos políticos abiertos a principios de la siguiente centuria; Mónica Bolufer, *Arte y artificio de la vida en común: los modelos de comportamiento y sus tensiones en el Siglo de las Luces*. (Madrid: Marcial Pons, 2019).

42. Xavier Andreu, “Hacia una España viril. Las masculinidades patrióticas del liberalismo revolucionario”, editado por Darina Martykánová y Marie Walin, *Ser hombre: las masculinidades en la España del siglo XIX* (Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2023), 97-118.

nos de sus más estrechos colaboradores que compusieran canciones e himnos patrióticos para mantener alta la moral de la tropa y para conseguir el apoyo popular necesario que hiciese triunfar la revolución. Fue también el propio Riego quien pidió a Antonio Alcalá Galiano y a Evaristo de San Miguel que escribieran letras posibles para el que con el tiempo y tras diversas adaptaciones -de las que se acabó descolgando Alcalá Galiano- se conocería como *Himno de Riego*⁴³. Durante el Trienio se produjo, de hecho, una verdadera eclosión de himnos y canciones patrióticas como éste, así como la recuperación y actualización de muchos de los que se habían cantado en las guerras napoleónicas. El editor Mariano de Cabrerizo publicó en 1823 una colección de los que habían alcanzado mayor popularidad, encabezada obviamente por el *Himno de Riego*. La colección la dedicaba además al héroe de Cabezas de San Juan y la justificaba en una suerte de prefacio por la doble ventaja que atribuía a las canciones patrióticas. Por un lado funcionaban como “agradable desahogo” de los buenos patriotas. Por otro lado, y más importante, eran un “incentivo eficaz”, pues a su impulso “se aprestan denodados al combate; el fuego del civismo electriza sus corazones, olvidan los más caros intereses, y solo ven, oyen y anhelan la salud de la Patria, y el exterminio de los enemigos de la libertad”⁴⁴.

Este tipo de argumentos se reiteran en las referencias a la música patriótica de la prensa progresista y avanzada de la década revolucionaria, que inciden a menudo en la relevancia de la música para pulsar las pasiones y *emocionar* políticamente⁴⁵. Esta cultura política se conformó precisamente a través de su fidelidad a un ideal de nación activa que había ido abandonando el liberalismo conservador desde el Trienio, momento en el que se había desmarcado de aquellos a quienes empezó a referirse significativamente como “exaltados”⁴⁶. Para estos últimos el único modo posible de consolidar la revolución y de evitar la involución era que la ciudadanía se mantuviera constantemente movilizada y vigilando la acción de sus gobernantes. En el contexto de la guerra civil carlista, y en particular en los momentos en los que la suerte de los

43. Celsa Alonso, “La música patriótica en el Trienio...”, *op. cit.*

44. Mariano de Cabrerizo, *Colección de canciones patrióticas que dedica al ciudadano Rafael del Riego y a los valientes que han seguido sus huellas...* (Valencia: Librería de Cabrerizo, 1823).

45. Por eso mismo debió de ser clave también para otras culturas políticas de signo muy diferente, como las contrarrevolucionarias, que buscaban igualmente la movilización política, aunque el lugar de la música en su seno apenas ha sido abordado por la historiografía. Véase María Nagore, “Carlismo y música...”, *op. cit.*

46. María Cruz Romeo e Isabel Burdiel, “Viejo y nuevo liberalismo en el proceso revolucionario: 1808-1844”, editado por Paul Preston e Ismael Saz, *De la revolución liberal a la democracia parlamentaria: Valencia (1808-1975)* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2001), 75-92. La música y los “excesos” que podía producir fueron, de hecho, un elemento destacado en la primera visibilización de esa ruptura entre las dos grandes culturas políticas del liberalismo. En septiembre de 1820 Rafael del Riego llegó a Madrid como un héroe en medio de una gran expectación, tras su exitoso periplo por el Sur de la península. Tenía previsto dirigir una alocución en el Congreso de los Diputados muy esperada por el liberalismo más avanzado. La noche del 3 de septiembre se le organizó una recepción en el Teatro del Príncipe de Madrid en la que se produjeron una serie de altercados. Empezó a cantarse por parte de los asistentes una canción asociada a los sectores más radicales y menos respetables del liberalismo, el *Trágala*, que se rumoreó que el propio Riego y sus oficiales habrían secundado. No está claro que lo hicieran. En todo caso, los hechos fueron aprovechados para subrayar los peligros derivados de esa excesiva “exaltación” de los ánimos que conducía a la violencia y sirvieron de excusa para alejar a Riego de la Corte antes de que pronunciara su discurso; Emilio La Parra, “La canción del *Trágala*...”, *op. cit.*

liberales parecía estar más comprometida, estos lenguajes se actualizaron con fuerza. De ahí que fueran los sectores progresistas quienes más defendieron la importancia de la música patriótica para exaltar el espíritu público y que, por el contrario, el liberalismo de orden tendiera a desconfiar de ella, pues podía inflamar en exceso los ánimos y alentar la radicalización revolucionaria.

Esto provocó una ruptura en los lenguajes emocionales de ambas culturas políticas que situó en el centro la cuestión de hasta qué punto era necesario, según los moderados, *templar* un ánimo patriótico excesivamente “exaltado”. En este sentido, el proceso de definición de las diversas culturas políticas liberales del periodo fue, también y en gran medida, el de la pugna por delimitar qué tipo de emociones políticas eran necesarias y legítimas, y cuáles amenazaban con desestabilizar el orden social y político recién construido. Es habitual, por ello, que en las crónicas periodísticas de los rotativos progresistas y avanzados que refieren cantos e himnos patrióticos de esta naturaleza se insista en el orden y el decoro de los concurrentes que los entonan o los escuchan, respondiendo a quienes los vinculan con el desorden y la falta de respetabilidad. A mediados de febrero de 1838, por ejemplo, el periódico progresista *Eco del Comercio* se quejaba de que ciertos “colegas” habían criticado una serenata tributada por estos sectores avanzados al “señor Gómez Pardo”⁴⁷ en la que las bandas de zapadores y de nacionales habían tocado el *Himno de Riego* y se habían dado vivas a la libertad, a la constitución, a la Reina constitucional o al progreso legal. El redactor consideraba, no obstante, que más que la serenata en sí misma lo que escocía a los moderados era “el orden que conservó la numerosa concurrencia”. No se profirió ni un solo grito fuera de lugar y cuando el acto terminó “todo el concurso se retiró a su casa con el mayor silencio; y aunque se componía de *anarquistas*, no dieron a los moderados el placer de que se dejara ver el menor desorden ni el más leve disgusto”. Con todo, es cierto que el ideal de ciudadanía que defendían los sectores progresistas y avanzados estaba atravesado por la tensión resultante de la afirmación de una identidad política, heredera del ideal del ciudadano-soldado propio de la tradición del humanismo cívico, que apelaba a un tiempo a una masculinidad patriótica de espíritu marcial, entusiasta y vehemente, por un lado, y a un ciudadano virtuoso caracterizado por su contención y su comportamiento respetable, por el otro⁴⁸. A un hombre que debía ser a un tiempo, como rezaba el primer verso del *Himno de Riego*, sereno, alegre, valiente y osado.

Conclusiones

La disputa por dominar el “paisaje sonoro” fue parte trascendental de las luchas políticas de la década revolucionaria de 1830. Canciones e himnos patrióticos como el de Riego, convertidos en símbolos de la lucha por la libertad, tuvieron un papel destacado en

47. Probablemente, el naturalista y farmacéutico español Lorenzo Gómez-Pardo, profesor de metalurgia en la Escuela de Minas de Madrid y de tendencias progresistas; *Eco del comercio*, 15 de febrero de 1838.

48. Xavier Andreu, “Hacia una España viril...”, *op. cit.*; y “Tambores de guerra y lágrimas de emoción. Nación y masculinidad en el primer republicanismo”, coordinado por Aurora Bosch e Ismael Saz, *Izquierdas y derechas ante el espejo: culturas políticas en conflicto* (València: Tirant, 2016), 91-118.

los movimientos insurreccionales: eran un mecanismo fundamental para impulsarlos y para llamar a la acción colectiva a través de la ocupación simbólica del espacio público. En España, tras el restablecimiento del absolutismo de Fernando VII en 1823, cantar el *Himno de Riego* u otras canciones liberales podía ser motivo de duros castigos. Se trató de imponer el silencio -o de restablecer más bien la sonoridad previa a la revolución- sobre todo en las grandes ciudades del reino. La ruptura de ese silencio o de esas sonoridades era por ello, a menudo, lo que iniciaba la revuelta.

Con todo, la música no fue solo un ariete contra el absolutismo. La disputa por el “paisaje sonoro” fue también clave en la definición de las diversas culturas políticas liberales de la década revolucionaria, así como en la de los lenguajes emocionales y los ideales de ciudadanía que éstas propugnaban para la nueva sociedad liberal. No sólo porque determinados himnos como el de Riego, y aquello que simbolizaban, acabaran siendo patrimonializados por algunas de ellas, sino por la diferente forma que tenían unas y otras de entender qué lugar debía ocupar esa música patriótica en la educación del ciudadano o en el espacio público. Tanto progresistas como moderados reconocían la importancia que canciones e himnos patrióticos desempeñaban en la exaltación o contención de las emociones políticas. Para los sectores progresistas y avanzados resultaban irrenunciables, pues eran fundamentales para el ideal de nación activa y vigilante que defendían. Del análisis de las múltiples crónicas y reseñas periodísticas en las que se refiere la ejecución de himnos como el de Riego se desprende su asociación con un ideal de subjetividad revolucionaria atravesado por una gran intensidad emocional, que podía desbordarse incluso cuando eran los progresistas quienes estaban en el gobierno. Esto es lo que explica, a su vez, los intentos por desautorizar, controlar o encauzar esta música patriótica por las diversas autoridades liberales y, en particular, por un moderantismo que la consideraba espoleta de desórdenes y de violencias revolucionarias. La vuelta al poder de esta cultura política tras la proclamación de la mayoría de edad de Isabel II no se produjo al son del *Himno de Riego*, sino de una *Marcha Real* que ocuparía a partir de entonces un lugar destacado en todos los actos en los que intervenía la reina. En 1844, al tiempo que se desmantelaba la milicia nacional, el gobierno del general Narváez volvió a prohibir el *Himno de Riego*, identificado ya plenamente con las culturas políticas progresistas y avanzadas y, por ello, difícilmente aceptable por buena parte de la población como “himno nacional”. No obstante, sus “ecos” volvieron a escucharse en 1854, en 1868, en 1909 o en 1931, lo que da cuenta de su relevancia para la construcción de las subjetividades políticas revolucionarias de la España contemporánea.

Bibliografía

- Ahmed, Sarah. *La política cultural de las emociones*. México: UNAM, 2017.
- Alonso, Celsa. “La música patriótica en el Trienio Liberal: el Himno de Riego y su trascendencia”. En *Homenaje a Juan Uría Rúa*, vol. 2, 913-951. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1997.
- Andreu, Xavier. “Tambores de guerra y lágrimas de emoción. Nación y masculinidad en el primer republicanismo”. En *Izquierdas y derechas ante el espejo: culturas políticas en conflicto*, coordinado por Aurora Bosch e Ismael Saz, 91-118. València: Tirant, 2016.
- Andreu, Xavier. “Hacia una España viril. Las masculinidades patrióticas del liberalismo revolucionario”. En *Ser hombre: las masculinidades en la España del siglo XIX*, editado por Darina Martykánová y Marie Walin, 97-118. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2023.
- Barba, Marina. “Grito santo de paz y contento: los himnos de Ramón Carnicer en el entorno de la regencia de María Cristina de Borbón”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 27 (2021): 167-192. https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2021.i27.09
- Bolufer, Mónica. *Arte y artificio de la vida en común: los modelos de comportamiento y sus tensiones en el Siglo de las Luces*. Madrid: Marcial Pons, 2019.
- Bowan, Kate y Paul A. Pickering. *Sounds of Liberty. Music, Radicalism and Reform in the Anglophone World, 1790-1914*. Manchester: Manchester University Press, 2017.
- Brophy, James M. *Popular Culture and the Public Sphere in the Rhineland 1800-1850*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Buch, Esteban. *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*. Barcelona: El Acantilado, 2001.
- Buch, Esteban. “Les hymnes”. En *Dictionnaire critique de la république*, dirigido por Vincent Duclert y Christophe Prochasson, 896-902. París: Flammarion, 2002.
- Bull, Michael (ed.). *The Routledge Companion to Sound Studies*. Londres: Routledge, 2019.
- Burdiel, Isabel. *Isabel II: no se puede reinar inocentemente*. Madrid: Taurus, 2010.
- Cabrerizo, Mariano de. *Colección de canciones patrióticas que dedica al ciudadano Rafael del Riego y a los valientes que han seguido sus huellas...* Valencia: Librería de Cabrerizo, 1823.
- Cantos, Marieta. “La conjura de Orfeo. Música en tiempos de guerra (1808-1814)”. *España contemporánea: revista de literatura y cultura*, 21, 2 (2008): 67-80.
- Cañas de Pablos, Alberto. “Riego después de Riego: la pervivencia póstuma de un mito heroico liberal en España, Reino Unido, Francia y Rusia (1823-1880)”. *Historia y Política*, 45 (2021): 143-173. <https://doi.org/10.18042/hp.45.06>
- Carreras, Juan José. “La música”. En *El Trienio Liberal (1820-1823). Una mirada política*, coordinado por Pedro Rújula e Ivana Frasset, 487-511. Granada: Comares, 2020.
- Cascudo, Teresa. “Hijos de la revolución: la ópera *Padilla o el asedio de Medina* y la cultura política del liberalismo progresista en Madrid entre 1842 y 1846”. *Historia y política*, 46 (2021): 237-261. <https://doi.org/10.18042/hp46.09>
- Cochrane, Tom, Bernardino Fantini y Klaus R. Scherer (eds.). *The Emotional Power of Music. Multidisciplinary Perspectives on Music Arousal, Expression, and Social Control*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Corbin, Alain. *Les cloches de la terre : paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*. París : Flammarion, 2000.

- Cortés, Francesc. “La prensa puesta en guerras: propaganda e identificación en los cánticos patrióticos durante la Guerra del Francés (1808-1814)”. En *Cantos de Guerra y Paz. La música en las independencias iberoamericanas*, 39-58. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2015.
- Díez, Cristina. “Teatro, canciones e himnos patrióticos: la música al servicio de los ideales políticos en el Cádiz de las Cortes”. *Cuadernos de música iberoamericana*, 18 (2009): 7-36. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61129>
- Fulcher, Jane F. *The Nation's Image. French Grand Opera as Politics and Politicized*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Gembero, María. “La música en España e Hispanoamérica durante la ocupación napoleónica (1808-1814)”. En *Cortes y revolución en el primer liberalismo español. Actas de las sextas jornadas sobre la Batalla de Bailén y la España contemporánea*, editado por Francisco de Acosta, 171-231. Jaén: Universidad de Jaén, 2006.
- Gembero, María. “Reflejos de la música revolucionaria francesa en la España napoleónica (1808-1814): cantos y propaganda política en calles y salones”. *Cuadernos de música iberoamericana*, 25-26 (2013): 143-160. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/58954>
- Gómez, Alejandro. *Los sucesos de la Granja en 1836. Apuntes para su historia*. Madrid: Imprenta de Manuel de Rojas, 1864.
- Herbert, Trevor. *Music & the British Military in the Long Nineteenth Century*. Nueva York: Oxford University Press, 2013.
- Hunt, Lynn. *La invención de los derechos humanos*. Barcelona: Tusquets, 2009.
- Jensen, Oskar C. *Napoleon and British Song, 1797-1822*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.
- Juslin, Patrick N. y John A. Sloboda (eds.). *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, and Applications*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Kaci, Maxime. “S’engager en musique: chansons et mobilisations collectives durant la Révolution française”. *Sociétés & Représentations*, 49 (2020): 61-77. <https://doi.org/10.3917/sr.049.0061>
- Kelman, Ari Y. “Rethinking the Soundscape. A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies”. *The Senses and Society*, 5, 2 (2010): 212-234. <https://doi.org/10.2752/17458921OX12668381452845>
- Kennerley, David. “Music, Politics, and History: An Introduction”. *Journal of British Studies*, 60, 2 (2021): 362-374. <https://doi.org/10.1017/jbr.2020.245>
- Knott, Sarah. *Sensibility and the American Revolution*. Williamsburg (VI): The University of North Carolina Press, 2009.
- La Parra, Emilio. “La canción del Trágala. Cultura y política popular en el inicio de la revolución liberal española”. *Les travaux du Crec*, 6 (2003): 68-86.
- Labanyi, Jo. “Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11, 3/4 (2010): 223-233. <https://doi.org/10.1080/14636204.2010.538244>
- Lolo, Begoña. “El himno”. En *Símbolos de España*, dirigido por Carmen Iglesias, 381-475. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2000.
- Lolo, Begoña. “La música al servicio de la política en la Guerra de la Independencia”. *Cuadernos Dieciochistas*, 8 (2007): 223-245. <https://revistas.usal.es/dos/index.php/1576-7914/article/view/775>
- Lolo, Begoña y Adela Presas (eds.). *Cantos de Guerra y Paz. La música en las independencias iberoamericanas (1800-1840)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2015.
- Mason, Laura. *Singing the French Revolution: Popular Culture and Politics, 1787-1799*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1996.

- Moreno Luzón, Javier. "The Strange Case of a National Anthem without Lyrics: Music and Political Identities in Spain (1785-1913)". *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 23, 3 (2017): 367-398. <https://doi.org/10.1080/14701847.2017.1385220>
- Moreno Luzón, Javier y María Nagore (eds.). *Music, Words and Nationalism: National Anthems and Songs in the Modern Era*. Cham: Springer-Palgrave Macmillan, 2024.
- Moreno Luzón, Javier y Xosé M. Núñez Seixas. *Los colores de la patria. Símbolos nacionales en la España contemporánea*. Madrid: Tecnos, 2017.
- Nagore, María. "Carlismo y música". En *Imágenes. El carlismo en las Artes. III Jornadas de Estudio del Carlismo. 23-25 septiembre 2009. Estella. Actas*, 245-280. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2010.
- Nagore, María. "Historia de un fracaso: el 'himno nacional' en la España del siglo XIX". *Arbor*, 187, 751 (2011): 827-845. <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.751n5002>
- Orobon, Marie-Angèle. "De la révolution libérale à la République: l'Hymne de Riego en Espagne (1820-1931)". *Les Langues Neo-Latines*, 3, 390 (2019): 29-44.
- Orobon, Marie-Angèle. "'Con el tono de...': canciones patrióticas y emoción liberal en la I Guerra carlista". En *La chanson dans l'Espagne contemporaine (XIXe-XXIe siècles). Variations, appropriations, métamorphoses*, dirigido por Marie Franco y Miguel Á. Olmos, 77-100. Bruselas: Peter Lang, 2020.
- Pérez Núñez, Javier. "Conmemorar la nación desde abajo: las celebraciones patrióticas del Madrid progresista, 1836-1840". *Historia y política*, 35 (2016): 177-202. <https://doi.org/10.18042/hp.35.08>
- Picker, John M. "Soundscape(s): The Turning of the Word". En *The Routledge Companion to Sound Studies*, editado por Michael Bull, 147-157. Londres: Routledge, 2019.
- Reddy, William M. *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Roca Vernet, Jordi. "Fiestas cívicas en la Revolución Liberal: entusiasmo y popularidad del régimen". *Historia social*, 86 (2016): 71-90. <https://www.jstor.org/stable/24893986>
- Roca Vernet, Jordi. "Las fiestas cívicas del Trienio Progresista (1840-1843): progresistas enfrentados y desafío a la Regencia". *Historia contemporánea*, 56 (2018): 7-45. <https://doi.org/10.1387/hc.17642>
- Roca Vernet, Jordi. "Los funerales de Rafael del Riego en Madrid (1854-1874): de la plaza de la Cebada al Panteón Nacional". En *La muerte pública. Los usos políticos del culto fúnebre en la España contemporánea*, editado por David Cao Montoya y Stéphane Michonneau, 59-77. Granada: Comares, 2025.
- Román-Gutiérrez, Isabel. "Nacionalismo, literatura, historiografía: el Cid en los siglos XVIII y XIX". En *Literatura para construir la nación. Estudios sobre historiografía literaria en España (1779-1850)*, editado por Mercedes Comellas, 345-435. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2023.
- Romeo, María Cruz e Isabel Burdiel. "Viejo y nuevo liberalismo en el proceso revolucionario: 1808-1844". En *De la revolución liberal a la democracia parlamentaria: Valencia (1808-1975)*, editado por Paul Preston e Ismael Saz, 75-92. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- Scott, Joan W. "El eco de la fantasía: la historia y la construcción de identidad". *Ayer*, 62, 2 (2006): 111-138. <https://www.revistasmarcialpons.es/revistaayer/article/view/scott-el-eco-de-la-fantasia>
- Serrano, Carlos. *El nacimiento de Carmen: símbolos, mitos, nación*. Madrid: Taurus, 1999.
- Smith, Mark M. *Sensing the Past. Seeing, Hearing, Smelling, Tasting and Touching in History*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Sorba, Carlotta. *Il melodramma della nazione: politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*. Roma: Laterza, 2015.