

LA MÚSICA AL SERVICIO DE LA POLÍTICA EN LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA

Music in the Service of Politics in the Spanish War of Independence

Begoña LOLO
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 28/1/2008
Fecha de aceptación definitiva: 3/3/2008

RESUMEN: La Guerra de la Independencia transformó, entre otros aspectos, la vida musical de España y propició la aparición de un tipo nuevo de género, el de las canciones e himnos patrióticos con música de elevado contenido político, que sirvieron como medio de difusión de un programa ideológico a la vez que alentaron la creación de un nuevo espacio sonoro urbano. Los músicos no permanecieron indiferentes ante esta nueva realidad histórica, implicándose en el campo de batalla tanto como en la creación de estas nuevas canciones, cuya música hundió sus raíces en lo popular y en lo culto.

Palabras clave: Guerra de la Independencia, canciones e himnos patrióticos con música, política, espacio sonoro urbano.

ABSTRACT: Among other things, the Spanish War of Independence transformed musical life in Spain, and was the cause for the appearance of a new genre: patriotic hymns and songs, quite politically biased. These were written as a means to disseminate an ideological program, and were part of a new urban musical landscape. Spanish musicians were not indifferent to the new historical situation, and became involved both in the battlefields and in the creation of new songs, for which they drew their inspiration from learned as well as popular music.

Key words: Spanish War of Independence, songs, patriotic hymns with music, politics, urban musical landscape.

En 1804, unos años antes del inicio de la Guerra de la Independencia, veía la luz la obra *Discurso universal de la música*¹ del organista de la Real Capilla José de Teixidor y Barceló², eran los primeros intentos de escribir una historia de la música dentro la historiografía española. En su contundente prólogo Teixidor justificaba las razones que le habían llevado a su publicación, que no eran otras que las de escribir, en primer lugar, un tomo de historia general de la música y en segundo el de ubicar la música española en el lugar que le correspondía frente a las afrentas del italiano Bontempi³ y del francés Bonnet-Bourdelot⁴, quienes apenas mencionaban en sus respectivas historias de la música la existencia de la española. Anunciaba que había escrito otros dos nuevos volúmenes y que estaban ya terminados y listos para ser llevados a la imprenta, en ellos, y a diferencia del primero, se centraba precisamente en analizar las grandes aportaciones de España a la historia de la música occidental. Teixidor, como posteriormente la generación de Soriano Fuertes, Barbieri, defendía, en definitiva, un lugar mas destacado para la música española en el contexto de la historiografía europea, era el momento del asentamiento de las reivindicaciones nacionalistas. Lamentablemente su proyecto quedó truncado y sus otros dos volúmenes nunca llegaron a ver la luz editados quedando en estado manuscrito⁵, las razones probablemente hay que buscarlas en su negativa a jurar fidelidad al monarca intruso.

Cuatro años más tarde, el 23 de diciembre de 1808, acudían los madrileños a sus parroquias para jurar fidelidad al nuevo monarca José I Bonaparte, cercanos estaban los ecos del levantamiento del 2 de mayo y muy presentes todavía sus consecuencias. Fueron muchos los madrileños que se negaron a este juramento, entre otros músicos destacados de la Real Capilla como Mariano Rodríguez de Ledesma, Lorenzo Nielfa, Francesco Federici, y precisamente José de Teixidor, su negativa les obligó a marcharse a la zona nacionalista dejando libre su puesto de trabajo en la capilla palatina, la cual se vio drásticamente reducida a la mitad⁶. El que hubiese podido ser considerado como el primer historiador de la música española, falleció en el más absoluto anonimato. En 1836 un oficio cursado por D. Vicente Martín Argenta, en nombre de los herederos, reclamaba al rey Fernando VII una partida de dinero que aún se adeudaba a Teixidor correspondiente precisamente a los

1. TEIXIDOR Y BARCELÓ, JOSÉ. *Discurso universal de la música*. Madrid: Imp. Villalpando, 1808.

2. LOLO, Begoña. Teixidor y Barceló, José [Francisco] de. En CASARES, Emilio (coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana (DMEH)*. Madrid: SGAE, vol. 10, 2002, pp. 243-245.

3. BONTEMPI, Giovanni. *Historia Musica*. Perugia, 1695. Reed. Facsímil. Genève: Minkoff, 1975.

4. BONNET-BOURDELOT, Jacques. *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent*. Paris: Jean Cochart-Etienne Ganeau-Jacques Quillau, 1715. Reed. facsímil. Genève: Slatkine, 1969.

5. TEIXIDOR Y BARCELÓ, JOSÉ. *Historia de la música española y Sobre el verdadero origen de la música*. Ed. de B. Lolo. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996, pp. 33-34.

6. ROBLEDÓ ESTAIRE, Luis. La música en la Corte de José I. *Anuario Musical*, 1991, 46, pp. 205-243. LOLO, Begoña. La música en la Real Capilla después de la Guerra de la Independencia. Breve esbozo del reinado de Fernando VII. *Cuadernos de Arte*, 1995, n.º 26, pp. 157-169.

años 1808-1811, en él recordaba la comprometida postura del músico: «respecto a que está así mandado por Su Magestad a favor de los que no quisieron continuar sirviendo en tiempos de la dominación francesa»⁷.

El caso de Teixidor no fue una excepción, muchos músicos se vieron abocados al exilio fuera de su país, otros a tomar las armas e ir al frente, eran músicos, en ocasiones, vinculados a las capillas catedralicias que acabaron alistándose en el «Real Cuerpo Militar Literario» o en el «Cuerpo de las Milicias honradas», tal y como sucedió en julio de 1808 con algunos de los que trabajaban al servicio de la capilla de la catedral de Santiago de Compostela, cuya plantilla quedó reducida al mínimo personal⁸. Las dificultades para poder sostener el culto con el boato acostumbrado se dejaron sentir rápidamente, la penuria económica en la que se encontraron muchos cabildos obligó a liberar a los músicos de sus obligaciones ante la imposibilidad de poderles pagar un salario digno, como así sucedió en el caso de la catedral de Pamplona, Málaga y Jaén⁹. La situación bélica, sin dudarlo, alteró el panorama musical de España.

CANTOS PATRIÓTICOS PARA EL PUEBLO: MÚSICA DE LA EXALTACIÓN

En lo que afectó a la música que se desarrollaba en los teatros el año 1808 se caracterizó, entre otros aspectos, por la prohibición de Fernando VII de que se cantasen las óperas en su idioma original, italiano o francés¹⁰, a pesar de ello la cartelera de los teatros de Madrid: Cruz, Príncipe y Caños del Peral se mantuvo en un aparente estado de normalidad. En su programación brillaban además de las comedias y tragedias, el teatro con música con la representación de tonadillas, sainetes, melólogos, zarzuelas y óperas francesas e italianas traducidas. La irrupción de la Guerra, no cerró los teatros, aunque sí disminuyó su actividad¹¹, fomentó, sin embargo, el fortalecimiento de un tipo de repertorio hasta entonces apenas

7. TEIXIDOR Y BARCELÓ, José. *Historia de la música española*, p. 21. Se han desarrollado las abreviaturas y actualizado la ortografía del documento original.

8. ALEN, M.^a Pilar. Datos para una historia social de la música: la Guerra de la Independencia y su incidencia en la Capilla de Música de la Catedral de Santiago. *Revista de Musicología*, 1991, XIV, 1-2, pp. 501-509.

9. Sobre esta problemática, véase GEMBERO USTARROZ, M.^a Y SAGASETA ARÍZTEGUI, Antonio. Música en la catedral de Pamplona. *La catedral de Pamplona*. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra y Gobierno de Navarra, 1994, II, p. 152; MARTÍNEZ ANGUITA, M.^a Rosa. *La música civil y religiosa en Jaén en el siglo XIX*. Jaén: Universidad de Jaén, 1995, I, pp. 178-179; TORRE MOLINA, M.^a de la. *La música en Málaga durante la era de Napoleónica (1808-1814)*. Málaga: Servicio de Publicaciones, 2003.

10. COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Ed. facsímil, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2000, p. 159. Recordemos que esta misma prohibición ya había sido decretada con anterioridad por Carlos IV en 1799.

11. ROMERO PEÑA, M.^a Mercedes. *El teatro en Madrid durante la Guerra de la Independencia 1808-1814*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006.

cultivado, el de la canción y el himno patriótico de breve formato y sencilla estructura que encontró rápidamente arraigo popular. Muchas fueron las canciones que se llegaron a escribir en estos años, y muchas son las que todavía permanecen sin un estudio conjunto del texto y la música¹², fueron cantadas en el campo de batalla, en los salones particulares, en las calles y tabernas y sirvieron para enaltecer los ánimos y el patriotismo, pero también para crear un nuevo espacio sonoro público.

Sin dudarlo las canciones que marcaron un hito y se convirtieron en referente fueron las escritas por los poetas Manuel Quintana y en particular las de Juan Bautista Arriaza, a las que pusieron música compositores como Fernando Sor, Tadeo de Murguía, Benito Pérez, Juan Bautista Longarini o Luis Blasco, algunas fueron decisivas en este proceso de exaltación patriótica a través de la música, tal y como escribía Alcalá Galiano en sus *Memorias* «el espíritu patriótico apeló felizmente en su ayuda a la elocuencia y la poesía para aumentar la excitación del pueblo contra los invasores franceses»¹³, a lo que años más tarde Mesonero Romanos en sus también *Memorias* refrendaba: «los predilectos hijos de las Musas hicieron estremerse a un tiempo todos los corazones, hiriendo las fibras del patriotismo y del honor. La música, esta expresión sublime de los afectos del alma, vino a secundar aquella explosión del público sentimiento»¹⁴.

Arriaza publicó en 1810, en Londres en donde ejercía como diplomático, su obra *Poesías patrióticas*¹⁵, en el prólogo justificaba que el ánimo de servicio a su país era el que le había guiado a escribir esta obra habiendo podido comprobar como había servido para alentar «el valor de nuestros primeros defensores, y estimuló el de muchos que luego les sucedieron»¹⁶. El libro que circuló ampliamente

12. Para una visión de conjunto reciente sobre esta problemática con un detallado estudio sobre el caso de Hispanoamérica, véase GEMBERO USTÁRROZ, María. La música en España e Hispanoamérica durante la ocupación napoleónica (1808-1814). En ACOSTA, Francisco (coord.). *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, pp. 171-231. Deben citarse además los trabajos de GELLA ITURRIAGA, José. Cancionero de la Independencia. En *II Congreso Histórico Internacional de la Guerra de la Independencia*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1966, pp. 373-403, disponible en versión electrónica; RIVAS PÉREZ, José M.^a. La música en Cádiz durante la Constitución de 1812. En CANO BUESO, Juan (ed.). *Materiales para el estudio de la Constitución de 1812*. Madrid: Tecnos, 1989, pp. 687-703; ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. La música civil y el ballet en Sevilla durante la ocupación napoleónica. *Revista de Musicología*, XVI, 6, 1993, pp. 3.640-3.655.

13. ALCALÁ GALIANO, Antonio. *Memorias de Alcalá Galiano publicadas por su hijo Antonio Alcalá Galiano*. Madrid: Imp. de Enrique Rubiños, 1886, I, p. 34.

14. MESONERO ROMANOS, Ramón. *Memorias de un setentón*, ed. José ESCOBAR y Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS. Madrid: Castalia, 1994, pp. 131-132. Mesoneros está haciendo referencia a los textos de Quintana, Arriaza, Gallego, Sánchez Barbero, Sabañón y Beña.

15. ARRIAZA, Juan Bautista. *Poesías patriótica*. Londres: Imp. T. Blesley, 1810. Tercera ed. aumentada Madrid: Impr. Real, 1815.

16. *Ibidem*, prólogo. Muchas de estas poesías habían sido editadas antes sueltas, de ahí la afirmación de su autor.

por España, insertaba al final la partitura de aquellas canciones que basadas en sus poesías le habían hecho popular al haber sido decisivas en este proceso de resistencia frente a la invasión francesa, era el caso de la *Profecía del Pirineo* o de *Los defensores de la patria*, canción a la que puso música Sor y con la que aspiró a reanimar el espíritu del público después de la pérdida en la batalla de Medellín y la famosa *Los recuerdos del 2 de mayo* con música «de enérgico y sereno gusto» escrita por Benito Pérez, y en la que el poeta quiso crear una canción elegiaca «si no con sublimidad elocuente a lo menos con sentida expresión de quien fue testigo de aquel acto cruelísimo, que vino a ser como el cráter del volcán en que se inflamó después toda la España»¹⁷. Con alternancia de estrofas y estribillos entonados por el coro, hacía cantar a solo el siguiente texto:

Este es el día
que con voz tirana
Ya sois esclavos
la ambición gritó.
Y el noble pueblo
que lo oyó indignado
Muertos sí, dixo,
pero esclavos no¹⁸.

La obra se compuso para la celebración, en Cádiz, del segundo aniversario del levantamiento (2 de mayo de 1810) y fue dedicada a «los buenos patriotas madrileños allí refugiados después de la ocupación de la capital»¹⁹. A estas canciones hay que añadir el famoso *Himno de la victoria*, también denominado *Himno de las provincias* por haber sido cantado a la entrada de los ejércitos victoriosos²⁰ y conocido en tercer lugar por el primer verso de su estribillo *Venid vencedores*, esta triple denominación ha llevado a creer, en algunos casos, que se trataba de obras diferentes²¹. La música escrita por Sor se hizo tremendamente popular y sirvió de modelo a muchas de las escritas posteriormente, sobre todo por el estribillo cantado por el coro:

17. *Ibidem*, p. XV.

18. *Ibidem*, pp. 4-5 partitura.

19. Biblioteca Nacional de Madrid Mp/4586/12. Edición independizada de esta canción bajo el título de *Al 2 de mayo. Himno cantado por primera vez en Cádiz el día 2 de mayo de 1810*, en versión de voz y piano.

20. DELGADO, Sabino (ed.). *Guerra de la Independencia. Proclamas, bandos y combatiente*. Madrid: Editora Nacional, 1979, pp. 361-364.

21. Este Himno fue publicado también en la *Colección de canciones patrióticas, hechas en demostración de la libertad española en la que se incluye también la canción inglesa, titulada El God Seivd de King*. Cádiz: por D. Nicolás Gómez de Requena, c.1808. Algunos autores como Luis Villalba Muñoz y Brian Jeffery sugieren que pudo ser el precedente en el que se inspiró el *Himno de Riego*.

Venid vencedores,
de la patria honor,
recibid el premio
de tanto valor.

De entre todos, dos compositores merecen ser destacados por su gran aportación a este tipo de género, Mariano Rodríguez de Ledesma y sobre todo Fernando Sor, afamado compositor de música para guitarra y cámara a quien debemos la creación de algunas de las canciones patrióticas de mayor éxito escritas durante la Guerra. Además del *Himno de la Victoria*, deben ser nombradas el *Vivir en cadenas* de 1808 con letra también de Arriaza y *Marchemos, marchemos*, de 1809, para dos tenores y piano con letra de M. N.

Sor (1778-1839) inició la carrera militar en torno a 1795 en Barcelona, en 1800 se instaló como oficial del ejército en Madrid. La Guerra de la Independencia le pilló en Andalucía en donde compuso varios de los citados himnos, participó en la resistencia antifrancesa entre agosto y diciembre de 1808 en calidad de capitán del ejército y más tarde se incorporó al Regimiento de Voluntarios Cordobeses en el que permaneció hasta 1810, combatiendo en 1809 contra los franceses en la Mancha y Aranjuez²². Su crecido sentimiento patriótico y su adscripción a la causa independentista se vieron, no obstante, empañados por algunos hechos un tanto contradictorios acontecidos en los siguientes años que le llevaron a abrazar la causa pro-bonapartista. Sor dedicaba a Manuel Godoy, su *Gran Sonata para guitarra* op.22, presagio de lo que después fue su paso al ejército invasor «al creer el poder de José afianzado», y su consecuente juramento de fidelidad²³. Se le destinó en primera instancia a Jerez de la Frontera (Cádiz) y más tarde a tenor de los acontecimientos a Valencia en 1812, último reducto del poder francés y a donde se había trasladado José Bonaparte, y de ahí al exilio en Francia en 1813. A pesar de su clara vinculación con el ejército francés escribió en 1812 la canción *Adonde vas, Fernando incauto*, siendo el autor de la música y el largo texto de doce estrofas en las que narra la situación de España y la división en dos de la nación, en ella calificaba de traidor a Napoleón, de caudillos inhumanos a sus superiores y animaba, una vez más, al pueblo español a alzarse

22. GARCÍA-AVELLO, Ramón. «Sor Montadas, Fernando», *DMEH*. En CASARES, Emilio (dir.). Madrid: SGAE, 2001, vol. 9, pp. 1.170-1.171.

23. OLCINA, Emili. Fernando Sor como demócrata revolucionario: Trasfondo político de sus canciones patrióticas. En GASSER, Luis (ed.). *Estudios sobre Fernando Sor*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003, p. 75. Sobre el tema de la actividad política de Sor se han escrito numerosos estudios, en lo que afecta directamente a las canciones y su edición puede consultarse JEFFERY, Brian. *Fernando Sor; composer and Guitarist*. London: Tecla, 1994. Este mismo autor acaba de publicar una edición reciente que puede ser consultada on line <www.tecla.com/sor>.

en armas²⁴. Sus intentos posteriores de regresar a España desde el exilio fueron siempre denegados, tanto por Fernando VII en el periodo de la Década Ominosa (1823-1833), como posteriormente durante la regencia de M.^a Cristina, falleció en Francia en 1839.

Sin dudarle las particularidades que se dieron en este compositor en su particular adhesión y crítica a la causa francesa y antifrancesa, son buen exponente del estado de confusión en el que se vivió durante estos años en España y de la actitud cambiante de los creadores que vieron peligrar sus vidas, razón por la que tuvieron que optar entre la sumisión o el exilio. Este último caso fue en el que se vio inmerso Manuel Corral quien compuso en 1808 la ópera en dos actos *El saqueo o los franceses en España*, en la que incorporó una canción patriótica que se conserva en la versión para piano²⁵. Corral escribió además la música de las canciones *A la lid, a las armas, al triunfo* y *A las armas corred españoles*²⁶. Exiliado en México a finales de 1808 al ser perseguido por los franceses, continuó con su actividad comprometida, algunas de estas canciones fueron más tarde utilizadas para repudiar los intentos independentistas de los insurgentes mejicanos²⁷.

El otro compositor de prestigio que decidió apoyar la causa directamente en el frente, ejerciendo a la vez de combatiente y compositor, es Mariano Rodríguez de Ledesma, tenor supernumerario de la Real Capilla desde 1806 y renombrado compositor de música religiosa, que llegó posteriormente a ser maestro de la Real Capilla. Mariano se distinguió en la defensa de Madrid luchando en 1808 como ayudante de campo bajo las órdenes del teniente general vizconde de Gant, razón por la cual sus bienes fueron confiscados por el Gobierno intruso «por haberse batido sin ser su carrera la de militar»²⁸. El 21 de diciembre Ledesma abandonaba

24. OLCINA, Emili. Fernando Sor como demócrata revolucionario, p. 76. Consúltese para un estudio pormenorizado del mensaje enviado por Sor en el texto de la canción *Adonde vas, Fernando incauto*. GARCÍA-AVELLO, Ramón. «Sor Montadas, Fernando», *DMEH*, 2001, vol. 9, p. 1170, considera que las disposiciones políticas adoptadas por el gobierno de José Bonaparte en torno a la abolición de la Inquisición y la extinción de los derechos feudales, hicieron que viese a los franceses más que como invasores como representantes de los ideales de la Revolución francesa.

25. KOEGEL, John. New sources of music from Spain and colonial Mexico at the Sutro Library. *Notes*, 1999, 55/3, pp. 583-613; FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo. *Historia de la música militar de España*. Madrid: Servicio de Defensa, 2000, p. 136.

26. GEMBERO USTÁRROZ, María. La música en España e Hispanoamérica, p. 198. La música y letra de estas canciones se encuentra conservada en el *Quaderno de lecciones i varias piezas para clabe o forte piano para el uso de Doña María Guadalupe Maymer*.

27. Sobre Corral y su faceta como compositor de música patriótica ver MIRANDA, Ricardo. En el lugar equivocado y durante el peor momento: Manuel Antonio del Corral o las andanzas de un músico español en el ocaso del México colonial. *Ecós, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica-Universidad Veracruzana, 2001, pp. 62-90.

28. GARRIDO, Tomás. «Rodríguez de Ledesma, Mariano Nicasio». En Casares, Emilio (dir.). *DMEH*, p. 294; ROBLEDÓ, Luis. La música en la Corte de José I. *Anuario Musical*, 1991, 46, p. 213, en una relación posterior a julio de 1809 figura como «incluso en la lista de confiscados».

Madrid al no querer someterse al gobierno de José I, huyendo hacia la zona nacional, se marchó a Sevilla y a Cádiz, posiblemente fue aquí donde conoció al poeta y militar Francisco de Laiglesia y Darrac, del que utilizó varias poesías para sus canciones, fue el caso de *Los cantos del trovador* y *El sueño de mi amor* inserto en las *Seis canciones españolas*²⁹ y *Negra traición* cuya letra es harto significativa:

Hoy es el día digno del canto
 hoy es el día del corazón
 el galo horrible tiembla de espanto
 la España grita ¡Negra traición!³⁰.

Compuso además los himnos patrióticos *El día de la nación española* o *El dos de mayo* (1810) y *En tan infausto día* (1812), sobre un poema de Juan Nicasio Gallego³¹.

Estas canciones patrióticas aunaban unas características comunes, desde el punto de vista textual narraban los episodios históricos más destacados en tiempo real, informando de los logros o desatinos de las gestas bélicas, o por el contrario, se centraban en un personaje importante con la intención de presentarlo de forma ridiculizante y sarcástica, de ahí las muchas que se escribieron en honor de Napoleón y su hermano José Bonaparte o bien servían para enaltecer o criticar la figura del rey Fernando VII por parte de sus defensores o detractores, eran tanto anti-francesas como pro-bonapartistas. Su intencionalidad era excitar el orgullo, a la vez que enardecer los ánimos y los ideales políticos, eran canciones al servicio de un programa ideológico, servían de rápido medio de difusión de las noticias que se estaban produciendo y en ellas predominaba la carga semántica frente a la calidad poética.

Desde el punto de vista musical se caracterizaban por presentar melodías sencillas y fáciles de memorizar. Muchas de ellas tenían una estructura tripartita (ABA) y carácter silábico con el fin de que la letra se pudiese escuchar con absoluta claridad. Utilizaban forma alternada de estrofas y estribillo, siendo habitualmente cantado el estribillo por un coro, lo que apunta hacia una fecunda relación con la lírica popular y una clara vocación populista. Es por ello que la utilización de danzas populares, muy presentes en la tonadilla escénica en la que tuvieron un claro precedente, fue una práctica muy habitual en este tipo de canciones: polos, seguidillas, fandangos, jotas, zorongos, tiranas junto a las cachuchas, sirvieron de base para este repertorio, en ocasiones de nueva creación, en otras con reaprovechamiento de melodías existentes, eran canciones cuya música ya era conocida a la

29. GARRIDO, Tomás. «Rodríguez de Ledesma». *Idem.*, p. 294.

30. FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo. *Historia de la música militar de España*, p. 137. Estudio que aporta una información muy valiosa sobre la música militar durante la Guerra de la Independencia, aunque lamentablemente no indica las fuentes.

31. GARRIDO, Tomás. «Rodríguez de Ledesma», *DMEH*, 9, p. 295. Indica que la música de estas canciones está perdida.

que se le colocaba una letra nueva, a modo de contrafacta, pudiéndose encontrar canciones que tenían la misma melodía popular con textos de significados opuestos³². Especialmente curioso es en ese sentido el caso de la Carmañola surgida en la Francia revolucionaria y utilizada en España durante la Guerra con textos de muy diversa orientación³³ y el de la *Marsellesa* comentado por Mesonero Romanos en sus *Memorias*, al que se le colocó en 1808 un texto claramente anti-francés, manteniendo la misma música:

A las armas, corred, patriotas,
a lidiar, a morir o a vencer;
guerra eterna al infante tirano,
odio eterno al impío francés³⁴.

Pero también fue muy frecuente que melodías expresamente creadas durante la Guerra de la Independencia para dar acomodo a canciones patrióticas, sirviesen para albergar diferentes textos a lo largo de la contienda, llegándose a crear una especie de corpus de músicas favoritas que fueron aplicadas durante toda la Guerra en diferentes años y circunstancias históricas. Es el caso del *Himno que con motivo de la vuelta a España del Sr. Fernando VII compuso improvisamente en la tarde del veinte y nueve de marzo el Licd. D. Eugenio Rufino Hernández*, en el ejemplar se advierte que puede cantarse con la música compuesta para el *Venid vencedores* de Arriaza³⁵, es decir, con la música del *Himno de la Victoria* al que había puesto música Sor en 1808.

Estas peculiaridades de las canciones propiciaron su rápida circulación y asentamiento, convirtiéndose en un medio de difusión trascendental tanto de las últimas novedades como de un programa ideológico, no olvidemos que la población española de principios del siglo XIX era todavía mayoritariamente analfabeta. Con frecuencia se arreglaron para voz y piano, su difusión se realizó a través de ediciones impresas sueltas que se publicaron en Cádiz, Londres, París³⁶, aunque predominó el corpus de letras editado frente al de las partituras con música, muchas de las cuales quedaron en estado manuscrito y pendientes aún de estudio.

32. VILLALBA, Luis. La música y los músicos de la Independencia. *La Ciudad de Dios*, 1908, 28, vol. 76, nºs. 1-2, pp. 125-180.

33. GEMBERO USTÁRROZ, María. La música en España e Hispanoamérica, pp. 187 y 226. De gran interés el estudio comparado entre diferentes Carmañolas de finales del XVIII y las escritas durante la Guerra.

34. MESONERO ROMANOS, Ramón. *Memorias de un setentón*, p. 134. Es el mismo texto que utilizó también Manuel Corral en su canción *A las armas corred españoles*.

35. FREIRE LÓPEZ, Ana María. *Poesía popular durante la Guerra de la Independencia española (1808-1814): Índice de las composiciones publicadas en la prensa periódica y en folletos de la «Colección documental del Fraile»*. London: Grant & Cutler, 1993.

36. ALONSO, Celsa. Canción. CASARES, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispano-americana*. Madrid: SGAE, vol. 3, 1999, pp. 2-3.

LA CONSTITUCIÓN DE ESPAÑA PUESTA EN CANCIONES

Dos colecciones de canciones merecen destacarse por sus peculiaridades en este primer año de la Guerra, en la medida en la que marcaron un patrón de estilo que se mantuvo posteriormente, me refiero a la *Colección de canciones patrióticas, hechas en demostración de la libertad española en la que se incluye también la canción inglesa, titulada El God Seivd de King*, publicada en Cádiz, c.1808³⁷ y a *La constitución de España puesta en canciones de música conocida, para que pueda cantarse al piano, al órgano, al violín, al bajo, a la guitarra, a la flauta, a los timbales, al harpa, a la bandurria, a la pandereta, al tamboril, al pandero, a la zampona, al rabel; y todo género de instrumentos campestres. Por un aprendiz de poeta*, editada en Madrid en 1808³⁸. Dos colecciones que se editaron en Cádiz y Madrid los dos ejes fundamentales de la resistencia.

La constitución de España puesta en canciones escrita por un aprendiz de poeta (Madrid, 1808), nació sin muchas pretensiones, si nos fiamos de la intencionalidad de su autor expresa en el prólogo, aunque sí con la certeza de que perviviría en la posteridad gracias a su grandeza:

Yo Sr. Público, seré lo que V. quiera, seré mal poeta, seré un zopenco; pero soy hombre de bien. En prueba de esto último presento aquí la Constitución de España puesta en canciones populares (I), á fin de que este momento tan digno de la historia, pueda pasar a la posteridad. Estoy seguro de que por este medio pasará a ella de boca en boca, de generación en generación, y ni las irrupciones de los bárbaros serán suficientes para aniquilar la memoria de esta obra maestra³⁹.

Era una parodia de la nueva Constitución de Bayona (8 de julio de 1808) escrita con una finalidad informativa y formativa, dirigida precisamente a ese pueblo humilde y analfabeto al que se le brindaba la ocasión de aprender a través de un texto cantado con música: «[...] me he determinado a presentarla en un estilo que hasta las verduleras, los ciegos y gallegos puedan aprenderlo fácilmente de memoria, cantarla y enseñarla a sus hijos»⁴⁰.

El texto completo, que se inserta al final de este trabajo a modo de apéndice, fue publicado por Mesonero Romanos en sus *Memorias de un setentón* en 1880,

37. *Colección de canciones patrióticas, hechas en demostración de la libertad española en la que se incluye también la canción inglesa, titulada El God Seivd de King*. Cádiz: Nicolás Gómez de Requena, c.1808. Se localizan ejemplares en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca del Senado de Madrid.

38. *La constitución de España puesta en canciones de música conocida, para que pueda cantarse al piano, al organo, al violin, al bajo, a la guitarra, a la flauta, a los timbales, al harpa, a la bandurria, a la pandereta, al tamboril, al pandero, a la zampona, al rabel; y todo género de instrumentos campestres. Por un aprendiz de poeta*. Madrid: Imprenta de D. Eusebio Álvarez, 1808.

39. *Ibidem*. Prólogo.

40. *Ibidem*.

preocupado de que sólo existiese el ejemplar que él poseía⁴¹. *La constitución* está distribuida en ocho números: Introducción Polo del contrabandista (*Yo que soy contrabandista*), Fandango (*Sólo habrá una religión*), Seguidillas (*La sucesión al trono*), Zorongo (*Cuatro millones de pesos*), Marlborough (*Doscientos mil duros*), La pía y la paz (*Cbusma de ministros*), Canción del marinero (*Habrá un Consejo de personas*), Charandel (*Las colonias españolas*). Se reimprimió en dos ocasiones más, lo que nos habla del éxito que obtuvo. En la tercera editada en 1810, se amplió con una jácara y unas décimas, además de «cuatro decretos del rey intruso en forma de zorongo». Todas las piezas se corresponden con canciones populares o con números de obras de teatro lírico previamente conocidas, es un modelo característico de la aplicación de textos nuevos a melodías preexistentes a modo de contrafacta, de su carácter funcional nos habla la diversidad de instrumentos con los que podía ser interpretada: piano, órgano, violín, baxo, guitarra, flauta, arpa, bandurria, tamboril, etc., y su adaptabilidad a los recursos existentes en cada ocasión. La idea era muy explícita *La constitución* podía ser cantada en cualquier momento y en cualquier circunstancia, su flexibilidad y adaptabilidad son síntoma de las peculiaridades que caracterizaron este tipo de músicas, en las que predominaba ante todo el valor de la letra y su intencionalidad por encima de la música que ejercía un papel funcional.

Es evidente que el primer número, la Introducción, está haciendo referencia al Polo del contrabandista extraído de la obra de Manuel García *El poeta calculista*, ópera-monólogo con música que se estrenó en Madrid en el Teatro de los Caños del Peral el 28 de abril de 1805, con gran éxito de público, esta ópera se volvió a programar en la cartelera los siguientes años de 1806 y 1807⁴². De toda la ópera el Polo del *Contrabandista* fue sin dudar el número que mayor fama adquirió en su momento y posteriormente, convirtiéndose en una pieza independizada de la ópera que empezó a programarse de forma aislada, pudiéndose escuchar en el Teatro de los Caños del Peral el 28 y 29 de abril y el 13 de junio de 1808⁴³, era por lo tanto una canción muy conocida. El paralelismo de los textos entre el polo del *Poeta calculista* y el de *La constitución* es muy remarcable:

41. MESONERO ROMANOS, Ramón. *Memorias de un setentón*, pp.136-138. Se localizan ejemplares en la Real Academia de la Historia, Biblioteca de Palacio Real y Biblioteca Pública del Estado de Cádiz. Además de la edición completa por Mesonero Romanos, pp. 136-138, encontramos reproducciones parciales en GELLA ITURRIAGA, José. *Cancionero de la Independencia*, pp. 373-403; GEMBERO USTÁRROZ, María. *La música en España e Hispanoamérica*, pp. 184-185, publica el Polo y el Fandango.

42. ANDIOC, Renè y COULON, Mireille. *Cartelera teatral madrileña 1708-1808*. Toulouse: Presses Universitaires de Mirail, 1996, II, p. 815. La ópera se representó en 1805 en el Teatro de los Caños del Peral el 28/IV, 14/IV, 20/XI, 9/XII; en 1805 en el Teatro de la Cruz el 12/I y en el de los Caños del Peral en 1806 el 16/V, 17/IX y en 1807 en el del Príncipe el 18/VIII. Segunda ed. corregida y aumentada. Madrid: Fundación Universitaria Española, vol. I, 2008, p. 523.

43. ROMERO PEÑA, M. *El teatro en Madrid durante la Guerra de la Independencia*, p. 401.

La constitución
Yo, que soy Napoleón,
emperador de la Francia,
quiero y es mi voluntad
que haya jaleo en España.
Al! Jaleo, jaleo, soldados!
Mis planes están ya hechos,
su buen éxito depende
sólo de vuestros esfuerzos.

El contrabandista
Yo que soy contrabandista
y que campo por mi respeto...
A todos los desafío
pues a nadie tengo miedo,
Ay, ay, ay, jaleo muchachas.
¿Quién me merca algún hilo negro?⁴⁴
Mi caballo está cansado
y yo me marchó corriendo.

Años más tarde la escritora Georges Sand, que llegó a escribir una *Histoire Lyrique*⁴⁵, interpretó la canción del contrabandista como un símbolo de libertad personal propio del artista muy en consonancia con el Romanticismo, dejando constancia del siguiente testimonio del propio compositor:

García mantuvo siempre una predilección especial por la canción del Contrabandista. Cuando estaba inspirado, sostenía que el movimiento, el carácter, y significado de esta perla musical resumía la vida de un artista —para quien, en sus palabras, la vida de contrabandista era la ideal. El ay, jaleo, este intraducible ay [...], le parecía a García más enérgico, más profundo y mejor para quitar las penas que cualquier máxima filosófica. Siempre decía que, como único epitafio en su tumba quería: «Yo soy el contrabandista»⁴⁶.

Este carácter doble, el de la libertad, entendida como la no sumisión ante el invasor, y el del consuelo ante la aflicción de los tristes acontecimientos que se estaban viviendo en España, fueron sin dudarlos parte de las razones que llevaron a su incorporación en *La constitución*, sin olvidar que Manuel García había sido un afamado tenor en los teatros de Cádiz de los que partió hacia Madrid en 1798, lugar en el que se había editado la obra y en donde se había programado tantas veces en la cartelera teatral con éxito.

La segunda obra *Colección de canciones patrióticas*, por su parte, es una compilación de folletos individualizados que fueron publicados sueltos, claramente anti-franceses, sin ninguna conexión, no narra una historia a diferencia de la obra anterior. Su estudio permite conocer directamente la tipología de escritos que se realizaban en estos momentos como vehículo de difusión de una resistencia ante el invasor, a muchos de ellos se les puso música, desde canciones patrióticas, marchas, octavas, varias colecciones de seguidillas, un «Landum portugués, tocado por los ingleses, celebrado por los españoles, y bailado por los franceses», cachuchas,

44. Sobrenombre que le daban los contrabandistas al tabaco en Andalucía para burlar a la policía, según RADOMSKY, James. *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, p. 80.

45. *Ibidem*, p. 79.

46. KARÉNE, Wladimir. *George Sand: Sa vie et ses oeuvres*. Paris: Plon-Nourrit, 1899, p. 343. Cit. en RADOMSKY, James. *Manuel García (1775-1832)*, p. 81.

jácaras, coplas, romances, etc. El humor satírico es el elemento fundamental de buena parte de ellos, quizás haciendo honor al hecho de haber sido editados en Cádiz y también en Sevilla, buen ejemplo de ello es el *Elogio que hace un Papamosquero a los afrancesados y franceses, que se cantará por el tono del dulce amor; por tener gran complacencia de ver nuestras valerosas tropas en la capital de Sevilla*⁴⁷:

Madamita que pelas la pava
con las tropas de Napoleón,
pobrecita que te quedas sola
sin cortejo y también sin honor,
mientras muere Napoleón.
Los franceses salen de Sevilla
con vergüenza y gran confusión,
porque Pene, Cruz y Ballesteros
le destrozan su guarnición,
mientras muere Napoleón.

En esta ocasión los contrafacta no se ciñen exclusivamente a canciones o danzas populares preexistentes, sino que utilizan melodías procedentes de la música culta, como es el caso de la canción patriótica *A las armas corred españoles*, en la que se sugiere que sea cantada con el Aria «Yo no quiero la vida perder» del oratorio sacro *El Saúl*, con texto de Francisco Sánchez Barbero y música de Cristiani, que fue estrenado en el teatro de los Caños del Peral en 1805, manteniéndose en cartelera en 1806⁴⁸. Lo mismo sucede con la canción *A la libertad de España de la opresión de los franceses* en cuyo título se sugiere que se base en el modelo de cántico religioso *Cantemus Domino* o con la marcha *Marchemos, marchemos*, en la que se alude sea cantada con la misma música que la utilizada en el caso de *Bebamos, bebamos*, del poeta Meléndez Valdés, que no es otra que la archiconocida de Sor ya que «puede servir entonces para renovar, al fin de nuestros convites, la memoria de tan gloriosas hazañas»⁴⁹.

47. Es contestación de un folleto precedente titulado *Seguidillas a los verdaderos papamoscas y afrancesados*, en el que figura la siguiente nota: «Advertimos desde luego que solo entendemos por Papamoscas y afrancesados a los redactores de la *Gazeta*, y autores de los insulsos papeles de los papamoscas que tanto nos han insultado con este apodo; contra quienes en justo despique, se rigen estas coplillas, volviéndoles al cuerpo por lo común, sus mismas palabras».

48. En la colección de *Canciones patrióticas* figura como ópera, como oratorio sacro según ANDIOC, Renè y COULON, Mireille. *Cartelera teatral madrileña 1708-1808*, II, p. 844. La música está sacada de la ópera. Ver ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. Espectáculos de música y danza en la Sevilla napoleónica. *Schezzo: Renota de música*, 23, 2008, n.º 231, p. 124.

49. FREIRE LÓPEZ, Ana María. *Poesía popular durante la Guerra de la Independencia*, p. 110.

EL PODER DE LA MÚSICA EN TIEMPOS DE GUERRA

Pero si hay una obra que sin dudar lo refleja la importancia que la música llegó a adquirir durante la Guerra de la Independencia como medio de difusión de las ideas y el valor patriótico, con una filiación política y al servicio por tanto de un programa ideológico, es la de Tadeo de Murguía *La música considerada como uno de los medios más eficaces para exaltar el patriotismo y el valor* (1809)⁵⁰. En plena contienda bélica Murguía, que ejercía el cargo de organista de la catedral de Málaga, incitaba a los compositores españoles a sumarse a la causa patriótica y por tanto antifrancesa a través de la creación de música militar, por considerar que no había mejor medio de enardecer los sentimientos patrióticos:

Cualquiera que sepa el influjo que tiene la música en las acciones humanas, fácilmente conocerá que ha sido uno de los primeros móviles de las empresas grandes y de las extraordinarias acciones de los mortales en todas las edades y bajo cualesquiera clase de gobiernos⁵¹.

Para reforzar sus ideas no dudó en recurrir a ejemplos edificantes como el de la impronta de la música en tiempos de los griegos, las victorias de los alemanes o la de los propios franceses que «debieron el encarnizamiento y el furor con que arrancaban la victoria de las manos de sus enemigos, en los primeros tiempos de su revolución, a la multitud de canciones con las que inflamaron el ánimo y la imaginación»⁵².

Pero además consideraba que el músico debía de ser un ciudadano comprometido con la sociedad y las circunstancias históricas que le había tocado vivir, estaba consecuentemente obligado a poner su arte al servicio de la nación, su compromiso era un factor decisivo para ganar la guerra. La música se convertía de esta manera, en su pensamiento, en un arma de incalculable valor propagandístico y en un instrumento de orden moral:

¿Cuál será pues la causa de la falta de composiciones? Cualquiera que sea, lo que se puede asegurar es que las demás naciones nos han sobrepujado [...]. Compositores españoles! La posteridad hablará de vosotros en el tono más humillante y vergonzoso. La justicia y la verdad os degradarán a un extremo a que no llegaron los pueblos más estúpidos. [...] ¿Qué es lo que esperáis? Españoles músicos, sacudid ese letargo, salid de ese fango de inacción en que yacéis. No queráis sepultaros en un olvido ignominioso, sin que os quepa alguna parte de la santa y feliz revolución con

50. MURGUÍA, Joaquín Tadeo de. *La música considerada como uno de los medios más eficaces para exaltar el patriotismo y el valor*. Ed. facs. Málaga: Carrera e Hijos, 1809; SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. Joaquín Tadeo de Murguía. Propulsor de la música patriótica durante la invasión napoleónica. *Revista de Musicología*, 1982, V, pp. 163-166. Un estudio del escrito pormenorizado en TORRE MOLINA, M.ª de la. *La música en Málaga durante la era Napoleónica*, pp. 223-229. Referencias en GEMBERO USTÁRROZ, María. *La música en España e Hispanoamérica*, p. 180.

51. MURGUÍA, Joaquín Tadeo de. *La música considerada como uno de los medios*, p. 11.

52. *Ibidem*, p. 12.

que nuestro pueblo, generoso y esforzado, trata de poner los primeros fundamentos de su grandeza y de su futura libertad⁵³.

A diferencia de muchas de las canciones escritas hasta entonces de clara rai-gambre popular, Murguía proponía otros modelos alternativos sugiriendo que se tomase como referencia las obras escritas por los compositores del Clasicismo: Haydn, Mozart y Gluck, de quienes se debía de aprender lo relativo a la armonía, inspirándose melódicamente en los compositores de óperas italianas como Paisiello⁵⁴, Páer o Cimarosa. Merece destacarse su clara visión histórica ya que valoró como época dorada de la música española la correspondiente al Siglo de Oro frente al momento presente en el que la música se encontraba muy atrasada si se comparaba con la europea, sobre todo en el terreno militar. No obstante estimaba que la ocasión era muy oportuna, la contienda bélica requería la implicación de los creadores y el natural temperamento de los españoles era favorable para la expresión musical: «Entonces, entonces sí, podremos celebrar con cantos dignos nuestras victorias, nuestra lealtad y nuestro patriotismo»⁵⁵.

Al final de su escrito patriótico incorporaba la partitura del *Himno a la Victoria* o el *Venid vencedores* de Arriaza, en una versión suya «a tres voces el canto del coro y las estrofas a solo con acompañamiento de fortepiano», de estructura tripartita⁵⁶. Con ello cumplía una doble finalidad, la de su personal aportación a la causa en consonancia con lo expuesto en el texto, a la vez que la de difundir un canto que no era aún muy conocido:

Para mayor conveniencia del público, y atendiendo a que ni en todos los pueblos ni todas las personas tendrán a mano el himno a la Victoria que en el mes de agosto anterior dio a luz nuestro insigne poeta Arriaza⁵⁷.

Es evidente que la música de las canciones ejerció un papel fundamental durante la Guerra de la Independencia como instrumento de propaganda ideológica, no es de extrañar por ello la insistencia de Murguía y la oportunidad de la publicación de su texto. Muchas de estas canciones fueron escritas al hilo de los acontecimientos de ahí que su reflejo de la realidad histórica adoptase a menudo

53. *Ibidem*, p. 13.

54. KALTENECKER, Martín. *El rumor de las batallas. Ensayo sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 2004, p. 108, apunta que bajo la dirección de Paisiello recayeron las instituciones musicales de París por nombramiento directo de Napoleón, aficionado a la música italiana.

55. MURGUÍA, Joaquín Tadeo de. *La música considerada como uno de los medios*, pp. 9-10.

56. Consúltese para un estudio crítico, incorpora además la edición del himno TORRE MOLINA, M.^a de la. *La música en Málaga*, pp. 72-74.

57. MURGUÍA, Joaquín Tadeo de. *La música considerada como uno de los medios*, p. 16. Este himno es el mismo al que puso música Fernando Sor en 1808, es decir, un año antes de la publicación de Murguía, es posible que el autor desconociese su existencia.

una visión sectaria y fragmentada, la música que las acompañaba se asentaba en melodías sencillas, fácilmente memorizables, en las que predominaba el valor del texto frente a la música, no había una intencionalidad de crear obras de gran valía artística. A pesar de ello sirvieron como imagen política y símbolo del pueblo español convirtiéndose en un testimonio escrito y sonoro de primer orden.

DESPUÉS DE LA GUERRA: MÚSICA, PATRIA Y RELIGIÓN

Finalizaba la guerra y de ello daban buena cuenta varias obras próximas en la intencionalidad pero con música de interés diverso. Por un lado Arriaza escribía en 1814 dos himnos representados cuyos títulos no plantean dudas sobre su contenido político, el primero *El dos de mayo*, que se estrenó en el teatro de la Cruz⁵⁸, cumplía con un encargo del cuerpo de artillería, sirvió para conmemorar el aniversario del levantamiento a la vez que para rendir homenaje a los fallecidos, acontecimiento sobre el que el autor ya había dejado constancia en sus *Poesías patrióticas*. En forma de melólogo Arriaza comenzaba su soliloquio con una introducción en silencio, en escena un general español vestido de uniforme comparaba a los héroes de artillería con los jóvenes del ejército de Eneas cuyas proezas había relatado Virgilio en su *Ilíada*⁵⁹, era el recuerdo y el homenaje a los muertos en el campo de batalla, la orquesta y el coro cantaban: «¡Día terrible, lleno de gloria, /lleno de sangre, lleno de horror, /nunca te ocultes de la memoria/ de los que tengan patria y honor»⁶⁰.

El segundo himno se titulaba *El regreso de Fernando VII*, un himno patriótico escrito el mismo año, que Arriaza dedicaba a los españoles que celebraban de corazón la libertad del monarca⁶¹, ponía a disposición del Ayuntamiento de Madrid la obra en la confianza de que sirviese para celebrar el regreso del monarca al trono. Al igual que la anterior se componía de un monólogo en el que intervenía el coro y la orquesta cantando: «Vuelve al trono, Fernando querido, /sube en brazos del pueblo mas fiel; / tú le harás tan feliz como ha sido/ sostenido y vengado por él»⁶².

Un año más tarde, en 1815, el asturiano Ramón Garay, maestro de capilla de la catedral de Jaén desde 1786, escribía el texto y la música de la ópera *Compendio*

58. ARRIAZA, Juan Bautista. *El Dos de Mayo: himno patriótico de D. Juan Bautista Arriaza dispuesto para escena, con la adición de un monólogo por el mismo autor*. Madrid: Impr. Real, 1814.

59. ROMERO PEÑA, M.^a Mercedes. *El teatro en Madrid durante la Guerra de la Independencia 1808-1814*, p. 143.

60. *Ibidem*.

61. ARRIAZA, Juan Bautista. *El regreso de Fernando: himno patriótico que el autor de la Profecía del Pirineo dedica a todos los verdaderos españoles que de corazón celebran la libertad de nuestro amado monarca*. Sevilla: [s.n.], Imp. Real, 1814.

62. ROMERO PEÑA, M.^a Mercedes. *El teatro en Madrid durante la Guerra de la Independencia 1808-1814*, p. 143.

sucinto de la revolución española dedicada al rey Fernando VII. La intencionalidad del compositor quedaba expuesta en el preámbulo:

El argumento de esta obra es hacer ver que los pecados de España han sido la causa de que Dios la castigase, permitiendo la cautividad de su Rey, una guerra desoladora, y la dominación enemiga; y que compadecido Dios de los clamores de la misma España, y en premio de su constancia y lealtad la libra de la opresión, y restituye al trono a su amante Rey⁶³.

La ópera se estructuró en dos actos de ocho y seis escenas respectivamente, está escrita para cuatro voces con una orquesta formada por flautas, clarinetes, fagot, trompas, cuerda y acompañamiento⁶⁴, orquestación en la que predominan los instrumentos de viento que ayudan al compositor a reflejar los sonos militares del ambiente guerrero, la lucha y desolación que va a caracterizar la obra en buena parte de las escenas de la ópera. Cuatro son los personajes que intervienen: el ángel tutelar de España (tiple), España (un contralto), un patriota (un tenor) y un afrancesado (un bajo).

Las escenas o quizás fuese mejor denominarlas episodios históricos que va a recrear musicalmente, son precisamente aquellos que ya son vistos en 1815, como los momentos clave en la guerra vivida: *La prisión del rey*, el *Dos de mayo*, la *Excitación al levantamiento de las provincias*, el *Levantamiento casi general de la nación*, la *Batalla de Bailén*, el *Movimiento de Madrid al saber la batalla de Bailén*, la *Entrada de la tropa en Madrid*, el *Encuentro de los ejércitos en Castilla*, son los títulos que componen el primer acto, centrado sobre todo en la descripción de los hechos. El segundo acto tiene un componente más emocional, es el lamento sentido de la España abatida y la lucha por liberarse del yugo opresor, liberación que se produjo gracias a la intervención de Dios, y que permitió conseguir un final feliz, los episodios son: *Madrid y casi toda la España oprimida*, *Lamentos de la España oprimida*, *Sucesos victoriosos*, *Entrada de los ejércitos en Francia*, *Rescate del rey y su vuelta a España*. Se cierra con un *Resumen de la obra en coplas al rey* y un final muy efectista cantado por el coro, que termina alabando la intervención de Dios como único salvador:

Y pues días tan felices
el cielo dispensa ya,
alegrémonos en ellos
con toda sinceridad.

63. GARAY, Ramón. *Compendio sucinto de la revolución española obra en dos actos, puesta en música por Garay, prebendado y maestro de capilla de la Santa Iglesia catedral de Jaén, quien la dedica a nuestro augusto soberano el Señor Don Fernando VII*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Barco, 1815.

64. Biblioteca Palacio Real MUS/MSS/441 (1-21). LÓPEZ-VIDRIERO, M.^a Luisa-TOMÁS GONZÁLEZ, Pilar (dir.). *Catálogo de la Real Biblioteca Tomo XV. Catálogo de Música Manuscrita*. Madrid: Patrimonio Nacional-Fundación Caja Madrid, vol. I, 2006, p. 183.

Y en unión la mas perfecta
 aclamación sin cesar;
 la Religión santa viva;
 y en toda prosperidad
 el Rey, la Patria vivan
 triunfando de la maldad.
 Concluyamos repitiendo
 el cántico celestial:
 gloria a Dios en las alturas,
 y en la tierra al hombre paz⁶⁵.

Los recursos que utiliza Garay en esta ópera son sencillos, sinfonía concertante de apertura, recitados, arias, y coplas. Los recitados, que son los que prevalecen en el conjunto, le permiten avanzar en la narración y reflejar los contenidos históricos más importantes, por su parte las arias recrean los lamentos bien de dolor, casi elegiaco, bien de sentencia moralizante y ejemplificadora, mientras que las coplas que son siempre cantadas por un coro a dos o a cuatro voces en estilo homofónico, a diferencia de arias y recitados que suelen ser a solo, quedan reservadas para aquellos momentos en los que es necesario exaltar el ánimo, aunar esfuerzos en la lucha, festejar el triunfo final o agradecer a Dios su intervención decisoria, por eso la obra empieza y termina con un coro patriótico de apertura y cierre.

Para Garay, en calidad de autor del texto, la política era la causante de los males de la patria a la que sólo podía salvar la religión, es decir, la intervención divina que adquiere una función reveladora en la ópera que va más allá de la obra en sí misma, enviando un mensaje de alto contenido moralizante en el que reclama el papel salvador de la iglesia como parte esencial del desarrollo político de la nación. Musicalmente combina el carácter descriptivo de los hechos históricos junto a momentos de sentida emoción. Es desde su óptica el cierre a un capítulo de la historia, el de la Guerra de la Independencia, que tuvo en la música su mejor aliado para ensalzar los ánimos del pueblo y también para sintetizar lo vivido desde la inapelable enseñanza moralizante.

La constitución de España

INTRODUCCIÓN

(Polo del contrabandista)

Yo, que soy Napoleón,
 emperador de la Francia,
 quiero y es mi voluntad
 que haya jaleo en España.

65. ARRIAZA, Juan Bautista. *Compendio sucinto de la revolución española*, p. 20.

¡Al jaleo, jaleo, soldados!
Mis planes están ya hechos,
su buen éxito depende
sólo de vuestros esfuerzos.
¡Ay, ay!, por vida de tantos,
no, hay remedio, será así.
¡Ay, ay! ¿La España sería
quien se burlase de mí?
¡Ay, ay, ay!

(Fandango)

Sólo habrá una religión,
la católica será,
quien guste la seguirá,
sobre esto no habrá cuestión.

... ..

Es mi voluntad y quiero,
ha dicho Napoleón,
que sea Rey de esta nación
mi hermano José Primero.

Es mi voluntad y quiero,
responde la España ufana,
que se vaya a cardar lana
ese rey José postrero.

(Seguidillas)

La sucesión al trono
de las Españas
irá de macho en macho,
dice la Carta.
Si macho falta,
Napoleón primero
lleva la carga.

(Zorongo)

Cuatro millones de pesos
al año tendrá José,
¿quién pondrá puertas al campo
sí quisiere más tener?
Zoronguito, zorongo, zorongo;
como rey de España de todo dispongo.

(Mamburí)

Doscientos mil duritos,
¡qué dicha, qué dicha la nuestra!

Doscientos mil duros
 el Príncipe tendrá (bis)
 para sus devociones,
 ¡qué dicha, qué dicha la nuestra!
 Divertirse y cazar..., etc.

(La pía y la paz)

Chusma de ministros
 al trono honrarán;
 silencio, chitito,
 que voy a cantar.

La pía y la paz.

Nueve ministerios
 en la corte habrá
 en que los asuntos
 se despacharán.

La pía y la paz.

(El Marinerito)

Habrà un Consejo de personas
 de probidad a ma façon,
 que no podrán ni bostezar
 sino según Constitución (bis).

Serán, pues, todos presididos,
 cuando se forme gran sesión,
 por el rey Pepe, y obrar deben
 siempre según Constitución.

Luego que Pepe diga «quiero»
 nadie osará decir «Sir, non»,
 a fin de que todo se despache
 siempre según Constitución, etc.

(Charandel)

Las colonias españolas
 y posesiones del Asia
 gozan los mismos derechos
 que gozará toda España.

Olé charandel, podrá cada uno,
 olé charandel, libre comerciar,
 olé charandel, a fin que el rey Pepe,
 Charandel y olé, pueda atesorar.

.....

El derecho que el verdugo
tenía de dar tormento
se anula, y en adelante
el derecho será nuestro.

.....

Olé charandel, Napoleoncito,
olé charandel, eso lo veremos,
olé charandel, pues algunas cuentas,
charandel y olé, que ajustar tenemos, etc., etc.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ GALIANO, Antonio. *Memorias de Alcalá Galiano publicadas por su hijo Antonio Alcalá Galiano*. Madrid, [s.n.], I, 1886 (Imp. de Enrique Rubiños).
- ACOSTA, FRANCISCO (COORD.). *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, pp. 171-231.
- ALÉN, M.^a Pilar. Datos para una historia social de la música: la Guerra de la Independencia y su incidencia en la Capilla de Música de la Catedral de Santiago. *Revista de Musicología*, XIV, 1-2, 1991, pp. 501-509.
- ALONSO, CELSA. Canción. CASARES, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, vol. 3, 1999.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, ANTONIO. La música civil y el ballet en Sevilla durante la ocupación napoleónica. *Revista de Musicología*, XVI, 6, 1993, pp. 3640-3655.
- ANDIOC, RENÈ y COULON, MIREILLE. *Cartelera teatral madrileña 1708-1808*, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 2 vols., 1996. 2.^a ed. corregida y aumentada. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008.
- ARRIAZA, JUAN BAUTISTA. *Poesías patrióticas*. Londres: Imp. T. Bensley, 1810. Tercera ed. aumentada. Madrid: Impr. Real, 1815.
- *El Dos de Mayo: himno patriótico de D. Juan Bautista Arriaza dispuesto para escena, con la adición de un monólogo por el mismo autor*. Madrid: Impr. Real, 1814.
- *El regreso de Fernando: himno patriótico que el autor de la Profecía del Pirineo dedica a todos los verdaderos españoles que de corazón celebran la libertad de nuestro amado monarca*. Sevilla: [s.n.], 1814, Imp. Real.
- COLECCIÓN DE CANCIONES PATRIÓTICAS, hechas en demostración de la libertad española en la que se incluye también la canción inglesa, titulada *El God Seivd de Kin*. Cádiz. Cádiz: por D. Nicolás Gómez de Requena, c. 1808.
- LA CONSTITUCIÓN DE ESPAÑA puesta en canciones de música conocida, para que pueda cantarse al piano, al organo, al violín, al bajo, a la guitarra, a la flauta, a los timbales, al harpa, a la bandurria, a la pandereta, al tamboril, al pandero, a la zampoña, al rabel; y todo género de instrumentos campestres. Por un aprendiz de poeta, Madrid: Imprenta de D. Eusebio Álvarez, 1808.

- COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Ed. facsímil. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2000.
- DELGADO, Sabino (ed.). *Guerra de la Independencia. Proclamas, bandos y combatientes*. Madrid: Editora Nacional, 1979.
- FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo. *Historia de la música militar de España*. Madrid: Servicio de Defensa, 2000.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María. *Índice bibliográfico de la colección documental del Fraile*. Madrid: Servicio Histórico Militar, 1983.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María. *Poesía popular durante la Guerra de la Independencia española (1808-1814): Índice de las composiciones publicadas en la prensa periódica y en folletos de la «Colección documental del Fraile»*. London: Grant & Cutler, 1993.
- GARAY, Ramón. *Compendio sucinto de la revolución española*. Madrid: Impr. de la Viuda de Barco, 1815.
- GARCÍA-AVELLO, Ramón. «Sor Montadas, Fernando». En CASARES, Emilio (dir.). Madrid, SGAE, vol. 9, 2001, pp. 1170-1171.
- GARRIDO, Tomás. «Rodríguez de Ledesma, Mariano Nicasio». En CASARES, Emilio (dir.). Madrid: SGAE, vol. 9, 2000, pp. 293-296.
- GELLA ITURRIAGA, José. Cancionero de la Independencia. *II Congreso Histórico Internacional de la Guerra de la Independencia*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1966, pp. 373-403.
- GEMBERO USTÁRROZ, María. La música en España e Hispanoamérica durante la ocupación napoleónica (1808-1814).
- JEFFERY, Brian. *Fernando Sor, composer and Guitarist*. London: Tecla, 1977, 2.^a ed., 1994.
- KALTENECKER, Martin. *El rumor de las batallas. Ensayo sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2004.
- KOEGEL, John. New sources of music from Spain and colonial Mexico at the Sutro Library, *Notes*, vol. 55, n.º 3 (1999), pp. 583-613.
- LOLO, Begoña. «Federico, Francesco». En CASARES, Emilio (dir.). *DMEH*. Madrid: SGAE, vol. 5, 1999, pp. 5-6.
- LOLO, Begoña. La música en la Real Capilla después de la Guerra de la Independencia. Breve esbozo del reinado de Fernando VII, *Cuadernos de Arte*, n.º 26. Granada: 1995, pp. 157-169.
- LÓPEZ-VIDRIERO, M.^a Luisa y TOMÁS GONZÁLEZ, Pilar (dir.). *Catálogo de la Real Biblioteca Tomo XV. Catálogo de Música Manuscrita*. Madrid: Patrimonio Nacional-Fundación Caja Madrid, vol. I, 2006.
- MARTÍNEZ ANGUITA, M.^a Rosa. *La música civil y religiosa en Jaén en el siglo XIX*. Jaén: Universidad de Jaén, vol. I, 1995.
- MESONERO ROMANOS, Ramón. *Memorias de un setentón*. Ed. J. Escobar y J. Álvarez Barrientos. Madrid: Castalia, 1954.
- MIRANDA, Ricardo. *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica-Universidad Veracruzana, 2001.
- MURGUÍA, Tadeo. *La música considerada como uno de los medios más eficaces para exaltar el patriotismo y el valor*. Málaga: Carrera e Hijos, 1809.

- OLCINA, Emili. Fernando Sor como demócrata revolucionario: Trasfondo político de sus canciones patrióticas. En GASSER, Luis (ed.). *Estudios sobre Fernando Sor*. Madrid: ICCMU, 2003.
- RADOMSKY, James. *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis. La música en la Corte de José I. *Anuario Musical*, 46, 1991, pp. 205-243.
- ROMERO PEÑA, M.^a Mercedes. *El teatro en Madrid durante la Guerra de la Independencia 1808-1814*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006.
- SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Ed. facsímil. Madrid: Centro de Documentación Musical, Ministerio de Cultura, 1986.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. Joaquín Tadeo de Murguía. Propulsor de la música patriótica durante la invasión napoleónica. *Revista de Musicología*, V (1982), pp. 163-166.
- TEIXIDOR Y BARCELÓ, José. *Discurso universal de la música*. Madrid: Imp. Villalpando, 1804.
- *Historia de la música española y Sobre el verdadero origen de la música*. LOLO, Begoña. (ed.). Lérida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996.
- TORRE MOLINA, M.^a de la. *La música en Málaga durante la napoleónica (1808-1814)*. Málaga: Servicio de Publicaciones, 2003.
- VILLALBA, Luis. La música y los músicos de la Independencia, *La Ciudad de Dios*, año 28, vol. 76, n^{os}. 1-2, 1908, pp. 125-180.
- VIRGILI BLANQUET, M.^a Antonia. La música en la Guerra de la Independencia. Una nueva fuente documental para su estudio, en *Revista de Musicología*, XVI, 1-2, 1991, pp. 51-61.

