



MARÍA GEMBERO-USTÁRROZ
CSIC, Institución Milá y Fontanals, Barcelona

Reflejos de la música revolucionaria francesa en la España napoleónica (1808-1814): cantos y propaganda política en calles y salones

Estudio de algunos paralelismos conceptuales y estilísticos entre las canciones e himnos surgidos en torno a la Revolución francesa (1789) y las canciones e himnos de contenido político interpretados en España durante la ocupación napoleónica (1808-1814). Se analiza la percepción del modelo de música revolucionaria francesa en la España napoleónica y los rasgos de algunas canciones españolas de esa época interpretadas en calles y salones. Se incluye en Apéndices la música de tres canciones españolas del periodo 1808-1814 de diferentes ideologías: *Cuando la reina se pone Bon Bon* (contra José Bonaparte) y *Ese narizotas* (contra Fernando VII), ambas recogidas de la tradición oral y publicadas por Federico Olmeda en 1908; y la antiliberal *Ven, Fernando amado* (ca. 1814), para solista vocal, coro a tres voces y piano, cuyo original manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de España, de la que se presenta la edición crítica.

Palabras clave: música revolucionaria francesa, música en la España napoleónica, Guerra de la Independencia (1808-1814), canciones patrióticas, propaganda política, música urbana, música de salón, Fernando VII, José Bonaparte, ediciones musicales.

Study of some conceptual and stylistic parallelisms between the songs and hymns originated around the French Revolution (1789) and the political songs and hymns performed in Spain during the Napoleonic occupation (1808-1814). The article analyzes how French revolutionary music was perceived in Napoleonic Spain, as well as the stylistic features of some songs performed at that time in the Spanish streets and salons. The article includes Appendices with three Spanish songs from the period 1808-1814 representing diverse ideologies: Cuando la reina se pone Bon Bon (against José Bonaparte) and Ese narizotas (against Fernando VII), both taken from oral tradition and edited by Federico Olmeda in 1908; and Ven, Fernando amado (ca. 1814), a song against liberalism for vocal soloist, three-voice choir, and piano, presented in a critical edition based on a manuscript preserved at the Biblioteca Nacional de España.

Keywords: music of the French Revolution, music in Napoleonic Spain, War of Independence (1808-1814), patriotic songs, political propaganda, urban music, salon music, Ferdinand VII, Joseph Bonaparte, music editions.

Introducción

En esta contribución me propongo reflexionar sobre algunos paralelismos conceptuales y estilísticos entre las canciones e himnos surgidos en torno a la Revolución francesa de 1789 y las canciones e himnos de contenido político generados en España durante la ocupación napoleónica (1808-1814), coincidiendo con el reinado de José I Bonaparte y con la

denominada Guerra de la Independencia de España contra Francia¹. Analizaré, brevemente, la percepción del modelo de música revolucionaria francesa que había en la España ocupada por Napoleón y los rasgos de algunas canciones españolas de esa época interpretadas en calles y salones, cuyo estilo se adaptaba a su función de propaganda política². Como ejemplos de este tipo de repertorio, incluyo en Apéndices la música de tres canciones de diferentes ideologías: las satíricas *Cuando la reina se pone Bon Bon* (contra José Bonaparte) y *Ese narizotas* (contra Fernando VII), ambas recogidas de la tradición oral y publicadas por Federico Olmeda en 1908³; y la canción antiliberal *Vén, Fernando amado* (ca. 1814), para solista vocal, coro a tres voces y piano, conservada en dos copias manuscritas en la Biblioteca Nacional de España en Madrid (*E: Mn*), de la que presento mi propia edición crítica como aportación a las todavía escasas obras publicadas de este periodo.

La música de carácter patriótico generada en Francia con la Revolución de 1789 fue una eficaz arma de propaganda en el proceso que llevó al derrocamiento de la monarquía en ese país. Los rasgos de este repertorio son bien conocidos gracias a importantes estudios y ediciones musicales desde finales del siglo XIX⁴, y a aportaciones interdisciplinarias fundamentales para comprender el papel de la música en la sociedad de la Revolución francesa⁵. Las canciones patrióticas conservadas de la España napoleónica y la ingente

¹ Una versión preliminar de este trabajo fue la ponencia “El reflejo de la música revolucionaria francesa en la España napoleónica (1808-1814)”, Simposio Internacional *Las relaciones musicales entre España y Francia, desde la Edad Media hasta nuestros días*, coord. Yvan Nommick (Granada, 29-VI-2007). La música de la Guerra de la Independencia ha sido uno de los temas que han interesado a la Dra. María Antonia Virgili, a quien va dedicado este volumen; véase su trabajo “La música en la Guerra de la Independencia. Una nueva fuente documental para su estudio”, *Revista de Musicología*, XIV, 1-2, 1991, pp. 51-61.

² Las canciones de contenido político irrumpieron también en teatros e iglesias, ámbitos no tratados en la presente contribución.

³ Federico Olmeda: “Canciones populares de la Guerra de la Independencia”, *La Ilustración Española y Americana*, año 52, Suplemento al nº 32, 30-VIII-1908, pp. 129-132.

⁴ Ver, por ejemplo: Constant Pierre: *Musique exécutée aux fêtes nationales de la Révolution française*, 2 vols., París, A. Leduc, [1893-1894]; Constant Pierre: *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française. Œuvres de Gossec, Cherubini, Lesueur, Mehul, Catel, etc.*, París, Imprimerie Nationale, 1899; Constant Pierre: *Les hymnes et chansons de la Révolution. Aperçu général et catalogue avec notices historiques, analytiques et bibliographiques*, París, Imprimerie Nationale, 1904; Julien Tiersot: *Les Fêtes et les chants de la Révolution française*, París, Hachette, 1908; Jean Mongrédien: *La musique en France des Lumières au Romantisme, 1789-1830*, [París], Flammarion, 1986; Michelle Biget (con un texto de Gérard Hurpin): *Musique et Révolution française: la longue durée*, París, Les Belles Lettres, 1989; Adélaïde de Place: *La vie musicale en France au temps de la Révolution*, [París], Fayard, 1989; Laura Anne Mason: *Singing the French Revolution: Popular Songs and Revolutionary Politics, 1787-1799*, Princeton, Princeton University, 1990; Jean-Rémy Julien y Jean Mongrédien (eds.): *Le tambour et la harpe. Œuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution, 1788-1800*, París, Éditions Du May, 1991 (incluye extensa bibliografía de Jean Gribenski, Jean-Rémy Julien y Jean Mongrédien: “D’un centenaire à l’autre (1889-1989): bibliographie des travaux relatifs à la musique en France sous la Révolution”, pp. 279-316); y Malcolm Boyd (ed.): *Music and the French Revolution*, Cambridge & Nueva York, Cambridge University Press, 1992.

⁵ Mona Ozouf: *La fête révolutionnaire, 1789-1799*, [París], Gallimard, 1976, reed. 1988; Jean-Paul Bertaud: *La vie quotidienne en France au temps de la Révolution (1789-1795)*, [París], Hachette, 1983, reed.: 1988; Lynn Hunt: *Politics, Culture, & Class in the French Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1984.

documentación escrita existente sobre el periodo sugieren interesantes paralelismos con los planteamientos de los compositores revolucionarios franceses. Sistematizar estas conexiones es difícil, ya que, a pesar del creciente interés de las últimas décadas por la música española del periodo 1808-1814, son todavía escasos los estudios de conjunto, las monografías especializadas y las ediciones musicales del repertorio⁶. La Guerra de la Independencia fue, en gran parte, además de una lucha de España contra los invasores franceses, una guerra civil entre españoles afrancesados y españoles opuestos a Napoleón, con muchos otros matices ideológicos intermedios⁷. Hasta ahora, la mayor parte de las canciones e himnos con música de contenido político de esa etapa localizados o estudiados en España son del bando antifrancés y profernandino (el ganador de la contienda), aunque también debieron de ser abundantes las canciones políticas con música de los afrancesados favorables a José I Bonaparte⁸. Las canciones antifrancesas contribuyeron a construir la visión historiográfica de la Guerra de la Independencia como una lucha unitaria de todos los españoles frente a Francia⁹, aunque esta interpretación no refleja del todo la compleja realidad de los hechos.

⁶ Por razones de espacio no es posible mencionar aquí todas las contribuciones sobre la música española de la época napoleónica, muchas de ellas citadas en María Gembero-Ustárróz: “La música en España e Hispanoamérica durante la ocupación napoleónica (1808-1814)”, *Cortes y revolución en el primer liberalismo español. Actas de las Sextas Jornadas sobre la Batalla de Bailén y la España Contemporánea*, Francisco Acosta (ed.), Jaén, Universidad de Jaén, 2006, pp. 171-231; y María Gembero-Ustárróz: “El ambiente musical en el Cádiz de las Cortes: un himno de Manuel Rücker para celebrar el regreso a España de Fernando VII (1814)”, *Ocio y vida doméstica en el Cádiz de las Cortes*, Alberto Ramos Santana (coord.), Cádiz, Diputación de Cádiz, 2012, pp. 73-132. La utilización política de la música es subrayada en casi todos los estudios musicológicos sobre el periodo, y específicamente en Begoña Lolo: “La música al servicio de la política en la Guerra de la Independencia”, *Cuadernos Dieciochistas*, 8, 2007, pp. 223-245. Entre las últimas aportaciones sobre el tema pueden mencionarse las presentadas en el VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología: *Musicología global, musicología local* (Logroño, 2012), en la Mesa “7.3. C. En torno a 1800” (7-IX-2012); y en los congresos “La música en torno a 1812” (La Zubia, Granada, 2012), “Música e independencias” (Guanajuato y Ciudad de México, 2013) y “Cantos de guerra y paz: la música en los procesos de independencia (s. XIX)” (Universidad Autónoma de Madrid, 2013).

⁷ Sobre las tensiones ideológicas durante el conflicto, véase José Álvarez Junco: *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001, pp. 119-149; y Jean-René Aymes: *La Guerra de la Independencia: héroes, villanos y víctimas (1808-1814)*, Lleida, Editorial Milenio, 2008; y, sobre aspectos culturales, Joaquín Álvarez Barrientos (ed.): *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, Madrid, Siglo XXI, 2008.

⁸ José Gella Iturriaga: “Cancionero de la Guerra de Independencia”, *Estudios de la Guerra de la Independencia*, vol. 2, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1965, pp. 374-403 (<http://www.1808-1814.org/poesia/cancion.html>, acceso 2-XI-2005), recoge solo el texto de una copla favorable a José Bonaparte, cantada por sus partidarios ante el Palacio Real. Hay numerosos testimonios de la activa vida musical en las zonas españolas ocupadas por los franceses. Véase, por ejemplo, Luis Robledo Estaire: “La música en la corte de José I”, *Anuario Musical*, 46, 1991, pp. 205-243; Antonio Álvarez Cañibano: “La música civil y el ballet en Sevilla durante la ocupación napoleónica”, *Revista de Musicología*, XVI, 6, 1993, pp. 3640-3655; María Gembero Ustárróz: “Relaciones musicales entre franceses y españoles durante la Guerra de la Independencia (1808-14): el caso de Pamplona”, *Revista de Musicología*, XX, 1, 1997, pp. 451-466; y María J. de la Torre Molina: *La música en Málaga durante la era napoleónica (1808-1814)*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003.

⁹ Véase, por ejemplo, la visión de la guerra en F. Olmeda: “Canciones populares...” y Luis Villalba Muñoz: “La música y los músicos de la Independencia”, *La Ciudad de Dios*, año 28, vol. 76, 1-2, 1908, pp. 125-180.

Música para movilizar políticamente: la conciencia del modelo revolucionario francés en España

Si, para los franceses, “la música podía ser útil en una gran revolución”¹⁰, en la España ocupada por las tropas napoleónicas se percibía claramente la capacidad movilizadora de la música revolucionaria francesa y su influencia en los acontecimientos políticos. En el bando francés se interpretaban canciones pro-napoleónicas en cualquier ocasión¹¹, y desde el lado anti-francés la Guerra de la Independencia era denominada con frecuencia “revolución española”¹², por lo que no es de extrañar que el modelo de música revolucionaria francesa estuviera muy presente. Joaquín Tadeo Murguía, organista de la Catedral de Málaga, en su breve obra teórica *La música considerada como uno de los medios más eficaces para excitar el patriotismo y el valor*, publicada en plena guerra contra Napoleón, pensaba que los éxitos bélicos de la Revolución francesa se habían debido en parte a los enardecedores efectos de las canciones: “Los franceses mismos 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 sus canciones, con las que inflamaron el ánimo y la imaginación de sus compatriotas”¹³.

El político y escritor gaditano Antonio Alcalá Galiano (1789-1865) reconoció la capacidad de las canciones revolucionarias francesas para influir en los eventos bélicos, algo que consideraba novedoso en su época: “Que una canción lograra no solo fama, sino influencia en los sucesos; y que cantada alentase a los guerreros en la pelea, o a los sediciosos en sus actos de violencia, cosa era de que apenas había ejemplo en los tiempos modernos hasta que llegó el día de la Revolución de Francia”¹⁴. El mismo autor constata que los cantos de la Francia revolucionaria fueron imitados en España durante la Guerra contra Napoleón:

¹⁰ A. Place: *La vie musicale...*, p. 20.

¹¹ Por ejemplo, las tropas francesas que ocupaban Pamplona interpretaron por las calles canciones a favor de Napoleón durante las celebraciones por su matrimonio con M^a Luisa, Archiduquesa de Austria (*Gazette de la Navarre*, n^o 1, Pamplona, 29-IV-1810, pp. 4-5; más detalles en M. Gembero-Ustárroz, “Relaciones musicales entre franceses y españoles...”, p. 460).

¹² Joaquín Álvarez Barrientos: “Revolución española’, ‘Guerra de la Independencia’ y ‘Dos de Mayo’ en las primeras formulaciones historiográficas”, *La Guerra de la Independencia...*, J. Álvarez Barrientos (ed.), pp. 239-267.

¹³ Joaquín Tadeo Murguía: *La música considerada como uno de los medios más eficaces para excitar el patriotismo y el valor*, Málaga, Carreras e Hijos, 1809, p. 12. Ed. facsímil en Lothar Siemens: “Joaquín Tadeo de Murguía, impulsor de la música patriótica durante la invasión napoleónica”, *Revista de Musicología*, V, 1, 1982, pp. 163-185.

¹⁴ Antonio Alcalá Galiano: “Canciones patrióticas desde 1808 a 1814 y desde 1820 a 1823”, *Obras escogidas de D. Antonio Alcalá Galiano*, II, 2, Madrid, Atlas, 1955, pp. 413-426: 414.

Es costumbre española, desde mediados del siglo próximo pasado [XVIII], imitar a nuestros vecinos de allende el Pirineo, y de ella no nos hemos desentendido en nuestras revoluciones en el presente siglo [XIX], ni aún en la que tenía por divisa odio a los franceses. Así pues, comenzada la guerra de la Independencia, los cantos patrióticos empezaron a sonar en nuestros teatros y calles, si bien poco en las filas de nuestros guerreros, no teniendo los soldados españoles pretensiones ni hábitos de artistas¹⁵.

Espectáculos al aire libre y público participativo

Muchos himnos, canciones y marchas revolucionarias franceses fueron compuestos para interpretarse en fiestas y ceremonias colectivas al aire libre, un marco que desde mitades del siglo XVIII había defendido Rousseau, para quien resultaba opresor el ambiente de los espectáculos celebrados en recintos cerrados, “penosas imágenes de la servidumbre y la desigualdad”¹⁶. Se buscaba que los espectadores de las grandes fiestas revolucionarias fueran participantes activos que cantaran y pudieran sentirse contagiados directamente por la emoción de la celebración¹⁷.

La presencia de música en las calles no era nueva en la España napoleónica, pero se vio favorecida por las circunstancias. Victorias propias y derrotas ajenas eran celebradas al aire libre, y las ceremonias religiosas en catedrales y otras iglesias con frecuencia eran complementadas por paradas militares y actos patrióticos en las calles en los que el público solía cantar himnos y marchas. Las academias militares fomentaban la composición e interpretación de repertorio patriótico por parte de los soldados¹⁸ y las mujeres eran a veces intérpretes y autoras de este tipo de piezas. Por ejemplo, la canción *Aplauda esta Academia* fue dedicada a los alumnos de la Academia Militar de San Fernando de Cádiz por una dama no identificada, que escribió su texto y quizás también la música, hoy desconocida¹⁹. En una comida celebrada en San Fernando el 5 de abril de 1814 para festejar el

¹⁵ A. Alcalá Galiano: “Canciones patrióticas...”, p. 415.

¹⁶ Mi traducción de: “*affligeantes images de la servitude et de l’inégalité*”, en Jean-Jacques Rousseau: “Lettre à M. D’Alembert” [1758], *Œuvres complètes de J. J. Rousseau avec des notes historiques par G. Petitain. Tome Cinquième. Mélanges-II*, Paris, Chez Lefèvre Libraire, 1839, pp. 5-117: 106. Ver también Martin Kaltenecker: *El rumor de las batallas. Ensayo sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 2004, pp. 62-63.

¹⁷ J. Mongrédien: *La musique en France...*, pp. 36-37.

¹⁸ Para la Academia Militar de San Carlos, en la Isla del León (actual San Fernando, Cádiz), se compusieron, por ejemplo, *Hoy Minerva risueña corona*, interpretada y “puesta en música” en los exámenes públicos de dicha institución (texto impreso, *E: Mn*, R/60280, n° 63, 1812); y *Alumnos briosos o La libertad de la patria*, “puesta en música en la misma Academia” y dedicada a sus alumnos (texto impreso, *E: Mn*, R/60280, n° 76, s. a.).

¹⁹ Texto “Por la Señora D. Y. M.”, impreso, s. l. [¿San Fernando, Cádiz?], Imprenta de la Academia, 1814, *E: Mn*, R/60280, n° 95.

regreso a España de Fernando VII, algunas damas y militares interpretaron canciones patrióticas, “respondiendo todos en coro con el lleno de la orquesta”²⁰. Jóvenes mujeres de los barrios sevillanos de San Roque y San Bernardo cantaron en 1814 unas seguidillas durante una procesión de soldados inválidos del Cuartel de San Agustín presidida por el retrato del rey²¹.

Reutilización, transformación y resemantización del repertorio

En la Francia revolucionaria, junto a piezas musicales nuevas compuestas expresamente para los eventos políticos, se utilizaron numerosas reelaboraciones de obras preexistentes, tanto procedentes del repertorio culto como de melodías populares²². El mismo proceso se dio en la España napoleónica, con frecuente uso del *contrafactum* (utilización de nuevos textos con melodías preexistentes). Se conservan numerosos textos manuscritos e impresos de la época que eran cantados, pero en cambio muchas melodías empleadas eran tan populares que se transmitían oralmente y no han quedado por escrito. Incluso la música religiosa en latín podía servir de base para canciones políticas, como ocurre en *Cantemos al Señor*, “Canción sobre el modelo del cántico de Moisés: *Cantemus Domino*”, dedicada “a la libertad de España de la opresión de los franceses”²³.

Algunas piezas emblemáticas de la Revolución francesa, como *La Marsellesa* y la *Carmañola*, adquirieron en la España de 1808-1814 significados ideológicos a veces opuestos a los originales. Con la melodía de *La Marsellesa* circularon versiones anti-francesas en español, como una que se cantaba en Madrid en agosto de 1808²⁴. La *Carmagnole* fue muy popular en Francia hacia 1792 con un texto fieramente anti-monárquico y generó muchas variantes en francés, incluidas algunas reaccionarias²⁵. El término, traducido al español como *Carmañola* (o *Caramañola*), designó posteriormente a numerosas piezas en español difundidas por la España peninsular e Hispanoamérica, dirigidas contra Francia por la Guerra de la Convención de 1793-95²⁶,

²⁰ *El Procurador General de la Nación y del Rey*, 17-IV-1814, p. 149.

²¹ *Voto a bríos que parece*, texto impreso (15 estrofas), Sevilla, Imprenta de Padrino, 1814, *E: Mn*, R/60280, n° 87.

²² M. Biget: *Musique et Révolution...*, pp. 80-81.

²³ *Cantemos al Señor*, s. l., s. a., 11 pp., texto impreso en *E: Mn*, R/60280, n° 29.

²⁴ Ramón de Mesonero Romanos: *Memorias de un setentón*, Madrid, Ediciones Giner, 1975, p. 62.

²⁵ A. Place: *La vie musicale...*, pp. 29-30.

²⁶ Una carmañola sobre la Guerra de la Convención que seguía viva en la España napoleónica es *Dieciséis de noviembre*, publicada por F. Olmeda: “Canciones populares...”, p. 131, n° 6; esta misma melodía, con un texto más largo y el título *La muerte del Conde de la Unión*, fue incluida en el CD *Canciones de la Guerra de la Independencia recopiladas por Federico Olmeda*, estudio de Salvador García Castañeda, Joaquín Díaz (voz) et ál., Madrid, Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz y Diputación de Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, CDF-050, pista 3.

contra la corona española en los incipientes movimientos independentistas (por ejemplo, en Venezuela)²⁷, o contra Napoleón por su ocupación del territorio español en 1808-1814²⁸. No solo circulaban muy diversos textos para la carmañola, sino también diferentes melodías aplicables a ellos²⁹.

Música al servicio del texto: Gluck como modelo

En las fiestas revolucionarias al aire libre, el canto permitía transmitir mensajes que habían de llegar a multitud de personas. Era imposible comprender la voz hablada en esas circunstancias, y la voz cantada pasó a ser un refuerzo del texto, según el ideal propuesto por Christoph Willibald Gluck (1714-1787) y asumido por André Grétry (1741-1813), uno de los grandes compositores activos en la Francia revolucionaria³⁰. También en España Gluck fue considerado un modelo a seguir. Murguía propuso en 1809 a los jóvenes compositores españoles que en sus piezas patrióticas siguieran los pasos de “Haydn, Gluck, Mozart y otros newtones de la armonía”, y que imitaran el estilo de canto de “los Paisiellos, Per [Päer], Chimarasos [Cimarosa] y otros Rafaelos de la melodía”³¹. La estrecha colaboración entre poetas y músicos constatada en el periodo revolucionario francés³² fue también habitual en la España antinapoleónica. Particularmente emblemáticos fueron algunos poemas de Manuel José Quintana y Juan Bautista Arriaza. De este último eran, por ejemplo, *Venid, vencedores de la Patria* (también conocido como *Himno de*

²⁷ En el Archivo General de Indias de Sevilla hay varios ejemplares de textos de la “carmañola americana” de finales del siglo XVIII contrarios a la corona española; véase María Gembero-Ustárroz: “Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla”, *Revista de Musicología*, XXIV, 1-2, 2001, pp. 11-38: 32-33; y M. Gembero-Ustárroz, “La música en España e Hispanoamérica...”, pp. 187-188 y 226. Sobre la carmañola en América, ver Anne-Marie Brenot y David Chacón Rodríguez: “Du sansculotte français au sans-chemise vénézuélien. Étude d’un itinéraire de la Carmagnole”, *Cahiers des Amériques Latines*, 10, 1990, pp. 123-145; Lía Bugliani: “La Carmañola Americana (1797), entre la Carmagnole francesa (1792) y el Canto de las Sabanas de Barinas (1817-1818)”, *Núcleo*, 16, 1999, pp. 3-26; Georges L. Bastin: “Traducción y emancipación: el caso de la carmañola”, *Boletín de la Academia Nacional de Historia de Venezuela*, 345, 2004, pp. 199-209; y George L. Bastin y Adriana L. Díaz: “Las tribulaciones de la Carmañola (y de la Marsellesa) en América Latina”, *TRANS. Revista de Traductología*, 8, 2004, pp. 29-39.

²⁸ Por ejemplo, *Se pensó Bonaparte*, “Caramañola nueva sacada por una señora española, por lo sucedido con nuestro soberano y pasajes del día 2 de mayo; compuesta para poderse cantar”, texto impreso en Cádiz, Manuel Ximénez Carreño Impresor, s. a. [ca. 1808], E: Mn, R/60280, n^{os} 7-8; y Dupont, *terror del Norte*, texto recogido por R. Mesonero: *Memorias de un setentón...*, pp. 61-62.

²⁹ F. Olmeda: “Canciones populares...”, p. 131, n^o 6, publicó una carmañola cuya melodía es diferente a la de la *Carmagnole* considerada original, publicada en “Carmañola”, *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, vol. 11, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, pp. 1114-1115.

³⁰ André Ernest Modeste Grétry: *Mémoires ou Essais sur la Musique. Tome Troisième*, Paris, Imprimerie de la République, 1797, pp. 25 y 29.

³¹ J. T. Murguía: *La música...*, p. [12].

³² J. Mongrédien: *La musique en France...*, pp. 39-40.

la *Victoria* o *Himno de las provincias*, ca. 1808), *Los defensores de la patria* (ca. 1810) y *Recuerdos del dos de mayo* (1810), a los que pusieron música compositores comprometidos con la causa antifrancesa como Fernando Sor, Joaquín Tadeo Murguía y Benito Pérez, entre otros³³.

“Pintar con una escoba”: un lenguaje musical simple y efectista

En 1797 André Grétry expresó muy gráficamente cómo había de ser la música en grandes espacios: el compositor había de crear a grandes trazos, como si fuera un pintor que en lugar de pincel empleara una escoba para pintar. Se trataba de conseguir un canto melodioso y simple, silábico, sin complicaciones armónicas ni excesos ornamentales:

El músico no trabajará más que en *notas gruesas* [...]; su armonía, su melodía, serán amplias; todos los detalles de los géneros *terminados* serán excluidos de su orquesta. Pocos bajos elaborados, a menos que sea con gruesas notas; nada de gorritos en el canto, casi siempre *nota y palabra*, es decir, un canto silábico [...]. Nada de *trinos*, nada de ‘batteries’ [trinos con notas inferiores] en el violín segundo, o que éstos se ejecuten lentamente; aquí todo debe ser voluminoso, es un cuadro hecho para ser visto a gran distancia, lo que hace falta en cierta forma es pintar con una escoba. [...] *Gluck* lo percibió, y no fue auténticamente grande hasta que *limitó* a su orquesta a ir en la misma dirección que el canto; [...] ³⁴.

Debían primarse los ritmos insistentes y reiterativos³⁵ y, al aire libre, cobraron gran protagonismo los instrumentos de viento y percusión³⁶. En este repertorio, el estilo galante heredado del siglo XVIII se simplificó al máximo, y las partituras se convirtieron en bocetos esquemáticos que pueden

³³ Véase análisis y edición moderna de estas piezas en María J. de la Torre Molina: *Música y ceremonial en las fiestas reales de proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)*, Granada, Universidad de Granada, 2004, I, pp. 488-511 y II, pp. 269-326.

³⁴ Mi traducción de A. Grétry: *Mémoires...*, pp. 28-29: “*Le musicien ne travaillera qu’en grosses notes [...] ; son harmonie, sa mélodie seront larges; tous les détails des genres finis seront exclus de son orchestre. Peu de basses travaillées, à moins que ce ne soit avec de grosses notes; point de roulades dans le chant, presque toujours note et parole, c’est-à-dire, un chant syllabique [...]. Point de trill, point de batteries au second violon, ou qu’elles s’exécutent lentement; ici tout doit être volumineux, c’est un tableau fait pour être vu à une grande distance; c’est alors qu’il faut en quelque sorte peindre avec un balai. [...] Gluck l’a senti, et n’a été vraiment grand que lorsqu’il a contraint son orchestre ou le chant par un même trait. [...]*”. Las cursivas son originales.

³⁵ Según A. Grétry: *Mémoires...*, pp. 420-421, “la música rítmica, es decir, aquella en la que el movimiento predomina sobre la melodía y la armonía, es la que impacta más a los hombres” (mi traducción): “*La musique rythmique, c’est-à-dire celle où le mouvement prédomine sur la mélodie et l’harmonie, est celle qui frappe le plus les hommes*”.

³⁶ M. Biget: *Musique et Révolution...*, pp. 78-81; M. Kaltenecker: *El rumor de las batallas...*, p. 61; David Charlton: “Les instruments à vent: les sons et les gestes”, *Le tambour et la harpe. Œuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution, 1788-1800*, Jean-Rémy Julien y Jean Mongrédien (eds.): París, Éditions Du May, 1991, pp. 209-220.

decepcionar, pero su pobreza estructural y estilística se transformaba y adquiriría su verdadero sentido por medio de la ejecución masiva³⁷.

Los cantos e himnos políticos que he podido examinar de la etapa napoleónica en España tienen rasgos muy similares a los descritos para el repertorio al aire libre en la Francia revolucionaria, y este estilo se aplicaba también a las canciones patrióticas interpretadas en salones y teatros, con algunas lógicas adaptaciones (el piano servía mayoritariamente de acompañamiento en los recintos cerrados, en lugar de los instrumentos de viento). Los textos impresos de muchas piezas hispánicas invitan a la interpretación con acompañamientos instrumentales masivos con expresiones como “para ser cantado a toda orquesta” o similares³⁸. Manuel Rücker, en su himno *Nace el sol* para solo vocal, coro a tres voces y banda, estrenado en Cádiz en 1814, emplea una nutrida representación de instrumentos de viento, y hace participar al metal en las disonancias más relevantes de la pieza, siguiendo tendencias iniciadas en la música revolucionaria francesa³⁹.

Este tipo de música sencilla y efectista conseguía exaltar las emociones de los espectadores no por sus sutilezas técnicas o formales, sino por el contexto en el que las interpretaciones tenían lugar. Una pieza llena de lugares comunes, como *Recuerdos del Dos de Mayo* (1810), con música de Benito Pérez y texto de Juan Bautista Arriaza, podía sin embargo impactar a un público lleno de exaltación patriótica, como comentó Luis Villalba:

Es [*Recuerdos del Dos de Mayo*] una composición puerilmente efectista, y que solo ante la veneración que se merecen aquellos mártires y aquellos patriotas, puede ser acreedora a algo más que a un respeto histórico; todos los lugares comunes [...] se han amontonado aquí. Solamente aquellos que de antemano se encontraran dominados por el frenético entusiasmo del patriotismo, podrían [...] sentir la impresión de tal música, que ella de por sí bien poco dice [...]. Inmenso debía ser el patriotismo de aquellos hombres, cuando con tal música se animaba y encendía⁴⁰.

Si los compositores buscaban deliberadamente el trazo grueso y los lugares comunes para conseguir el deseado efectismo, aún más directas eran las canciones populares interpretadas por el pueblo llano en las calles, convertidas muchas veces en caricaturas musicales que, lo mismo que las caricaturas

³⁷ M. Kaltenecker: *El rumor de las batallas...*, pp. 59-60. En el estilo galante del siglo XVIII, los patrones repetitivos podían dar lugar a sutiles combinaciones, véase Robert O. Gjerdingen: *Music in the Galant Style*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

³⁸ Una indicación de ese tipo aparece, por ejemplo, en el texto impreso de *Viva el pueblo soberano*, himno interpretado en el Ayuntamiento de Granada el 19 de marzo de 1814 en el aniversario de la Constitución de 1812, Granada, Universidad de Granada, Biblioteca del Hospital Real, C-19-53 (8).

³⁹ Ver análisis y edición crítica de esta composición en M. Gembero-Ustárróz: “El ambiente musical en el Cádiz de las Cortes...”, donde también se edita otra versión de la obra con acompañamiento pianístico en lugar de banda.

⁴⁰ L. Villalba: “La música y los músicos...”, p. 153.

dibujadas, definían posiciones ideológicas de forma instantánea y sin matices. El objetivo a criticar podía ser muy diverso, pero los medios musicales empleados eran idénticos: melodías sencillas, regulares, repetitivas y simétricas. Eran el texto y la intención los que singularizaban estas piezas⁴¹.

Uno de tantos ataques contra José I Bonaparte fue la canción *Cuando la reina se pone Bon Bon* (Apéndice 1), que en tan solo veinticuatro compases (divididos en dos secciones de 12+12 compases) ridiculiza al rey como borracho, se mofa de su relación amorosa con la reina y reitera las onomatopéyicas sílabas “bon bon”, aludiendo a las bombas de los españoles contra los franceses; la melodía, sencilla y repetitiva, se forma por adición de bloques de tres compases.

El ataque contra Fernando VII en *Ese narizotas* (Apéndice 2) se basa en una melodía de nuevo repetitiva y con ritmo insistente, articulada en 12 compases (organizados en dos bloques de 6+6). El texto critica al rey español desde la óptica liberal, aplicándole el despectivo y caricaturesco apelativo de “narizotas” (en alusión a su gran nariz), e incluye expresiones ambiguas, como “ya me entiende usted”, “ya sé yo quién es” y “ya sé yo por qué”, que dan pie a lecturas sobreentendidas no claramente explicitadas en el texto; la interjección “¡hei!”, repetida varias veces con una nota aguda subrayada por un calderón, equivaldría en la práctica a una especie de grito eufórico del público participante. Según Olmeda, la canción criticaba a Fernando VII por haber acudido en una ocasión ante la población a una hora diferente a la anunciada para evitar que se repitiera un mal recibimiento que le habían hecho anteriormente⁴².

La canción anónima *Ven, Fernando amado* (ca. 1814) en Sol Mayor, para solo vocal, coro a tres voces (cuyo timbre no se especifica) y piano, es un típico ejemplo de la adaptación del estilo de la música patriótica a los salones, en este caso desde la óptica antiliberal y profernandina (ver edición crítica en Apéndice 3). En la Biblioteca Nacional de España se conservan dos copias manuscritas de esta obra (*E: Mn*, 5307/48 y 5307/67), ambas sin fechar. Posiblemente la pieza es posterior al 4 de mayo de 1814, cuando Fernando VII derogó la Constitución de 1812 (popularmente conocida como “la Pepa” o “la Niña”), ya que el estribillo incluye el verso “ya murió la Niña”, referencia coloquial a la derogación de dicha carta magna. La

⁴¹ Muchas de ellas han pervivido en la tradición oral hasta nuestros días, como estudia María Jesús Ruiz: “La niña y el soldado. La Guerra de la Independencia y otras guerras en el cancionero tradicional hispánico”, *Boletín de Literatura Oral*, 2, 2012, pp. 91-119.

⁴² F. Olmeda dice literalmente, en su edición de la pieza (Apéndice 2): “Este *por qué* alude a que salió el pueblo a recibirle [a Fernando VII] con bellotas en otra ocasión, y para evitar tales recibimientos vino a distinta hora de la que anunciaba”. Circularon diversas variantes del texto, incluida una de carácter absolutista que se decía había cantado el propio rey; ver Joaquín Díaz: “De una tradición subterránea: 1808 en la cultura popular entre siglos”, *La Guerra de la Independencia...*, J. Álvarez Barrientos (ed.), pp. 223-238: 231-232.

composición se articula en dos secciones (coplas y estribillo), precedidas por un breve *ritornello* inicial del piano⁴³. Los cuatro primeros versos de la copla se cantan a tres voces, con el peso melódico en las dos superiores, tratadas en terceras paralelas. El sencillo solo vocal (versos 5-8), en el relativo menor de la tonalidad principal, presenta nuevo material temático. En el estribillo, de nuevo a tres voces, cambian el compás y la melodía; la indicación “Coro” en esta sección quizás era una llamada no solo al coro de músicos, sino también al público que quisiera sumarse a la interpretación, que podría haber cantado de memoria (dada la sencillez de la música y el texto) o con ayuda del texto escrito. La melodía de toda la canción es silábica, apenas adornada con algunas apoyaturas, y se basa en módulos de dos compases que generan unidades de cuatro, ocho, doce o dieciséis compases. El sencillo acompañamiento pianístico incluye diseños característicos de la música de teclado galante, como el bajo Alberti (compases 9-11, 14-23) y el bajo Murky (compases 45-49). El texto de la obra muestra la radicalización absolutista de Fernando VII poco después de su regreso a España, que provocó la retirada de muchos de los apoyos que gran parte de la población le había dado durante la guerra contra Napoleón.

Conclusión

La complejidad de las relaciones musicales entre Francia y España entre 1808 y 1814 reclama estudios más profundos que el aquí esbozado. Las piezas analizadas son solo ejemplos de cómo en la España napoleónica, desde planteamientos en cierto modo paralelos a los de la música revolucionaria francesa, se crearon numerosas canciones de contenido político, muy esquemáticas musicalmente, pero altamente efectivas a la hora de movilizar a la población desde diversos polos ideológicos. Este repertorio, tanto en Francia como en España, ha caído en el olvido. Como señala Claude Jamain refiriéndose al caso francés, “La melomanía de la música revolucionaria es hoy en día extraña [...]. Esta música revolucionaria dice demasiado [...] No nos gusta la música charlatana, y apenas la que muestra su programa [...]”⁴⁴. Esas mismas palabras podrían aplicarse también a la música patriótica de la

⁴³ Poéticamente, la copla sigue el esquema de octavilla aguda, frecuente en el primer cuarto del siglo XIX en himnos y cantatas, en este caso en versos hexasilabos; el estribillo es un romancillo hexasilabo de cuatro versos y rima consonante en los pares; véase Tomás Navarro Tomás: *Métrica española*. 6ª ed., Barcelona, Labor, 1983, pp. 317-319 y 338-339.

⁴⁴ Mi traducción de: “*La mélomanie de la musique révolutionnaire est aujourd’hui rare [...] Cette musique révolutionnaire dit trop [...] Nous n’aimons pas la musique bavarde, guère celle qui affiche son programme [...]*”, Claude Jamain: *L’imaginaire de la musique au siècle des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 307.

España napoleónica, muy alejada de los cánones vigentes hoy en las salas de concierto y pensada como vehículo de propaganda para unos acontecimientos políticos concretos que, doscientos años después, difícilmente pueden motivar de la misma manera a los espectadores. Sin embargo, la recuperación y el análisis de esta música, que tuvo tan enorme proyección social e ideológica en su época, pueden contribuir a explicar mejor una etapa particularmente complicada y rica de las relaciones entre España y Francia.

Apéndices

1. *Cuando la reina se pone Bon Bon* [ca. 1808-1814], canción contra José I Bonaparte. F. Olmeda: "Canciones populares...", p. 132, n° 13 (accesible en <http://hemerotecadigital.bne.es>)

Canción satírica del *Bon-Bon* á Pepe Botellas.

XIII

Aprisa

Quando la Reina se pone *Bon bon* la man - illa de fra - nce - la *Bon bon* la dé -

Estribillo. Vivace:

ce José Pe - pino *Bon bon* e - se cuerpo pí - de guerra *Bon bon* !Ay que bomba - zos! *Bon bon* - Damcu a -

bravo *Bon bon* - No pueda - hora. *Bon bon* - Que estoy bo - traccio *Bon bon* - Siempre anda - rás, siempre anda - rás comiendoa -

rróz! No te harla - rás.

2. *Ese narizotas* [ca. 1808-1814], canción contra Fernando VII. F. Olmeda: "Canciones populares...", p. 132, n° 14 (accesible en <http://hemerotecadigital.bne.es>).

Canción de *El Narizotas* á Fernando VII (en su regreso de Aranjuez).

XIV

Lento no demasiado

Ese nari - zotas Ese nari - zotas ese nari - zotas cara de pas - tel! hej yá meentiendaus -

ted! hej yá se yo quien es Dijo que a las siete Dijo que a las siete dijo que a las siete y vino a las

séis! hej yá meentiendaus - ted! hej yá se yo por qué (1)

(1) Esto por qué alude á que salió el pueblo á recibirlo con bollos en otra ocasión, y para evitar tales recibimientos vino á distinta hora de la que anunciaba.

3. *Ven, Fernando amado* (ca. 1814), canción favorable al regreso de Fernando VII. E: Mn, M 5307/48; edición: María Gembero-Ustárroz.

Notas a la edición

Edición basada en *E: Mn*, M 5307/48 (ejemplar A), manuscrito, 4 pp. de música + 1 p. de texto, copiadas en sentido vertical. Las dos voces superiores van en el mismo pentagrama. Nueve coplas de texto, las dos primeras aplicadas a las voces y las siete restantes, sin música, al final de la partitura. Hay otra partitura manuscrita de esta composición (*E: Mn*, 5307/67, ejemplar B, 2 pp. apaisadas), con mínimas variantes musicales respecto al ejemplar A. El ejemplar B contiene solo seis coplas de texto (idénticas a las seis primeras del ejemplar A), la primera aplicada a la música y las restantes copiadas en la parte inferior de la segunda página de la partitura.

Se han respetado las ligaduras originales y normalizado la presentación gráfica de los tresillos según la convención actual; en el ejemplar A solo aparece la cifra 3 de tresillo en el compás 13. Las abreviaturas de pasajes musicales repetidos se han resuelto. En el texto se ha actualizado la ortografía, la puntuación y el uso de mayúsculas.

Primera página, parte superior: “Canción o Himno a la libertad del Rey Nuestro Señor y Real Familia”.

Inicio del teclado: “All°” [Allegro].

Compás 32, voz 1: “Solo”.

Compás 44, sobre las voces y bajo el teclado: “Coro”.

Compás 52, voz 2: la corchea, en lugar de *si*¹, es acorde *sol*¹-*si*¹ en el original. Piano, mano derecha: la negra, en lugar de acorde *sol*¹-*si*¹, es acorde *fa*¹-*si*¹ en el original. Las soluciones adoptadas editorialmente en ambos casos son idénticas a las que aparecen en el ejemplar B.

Compás 53: quedan restos de tres notas borradas, originalmente escritas sobre las tres notas de la voz 1^a. Piano, mano derecha: la negra con puntillo es en el original acorde *fa*¹-*si*¹, en lugar de *sol*¹-*si*¹ (que aparece en el ejemplar B y es la solución adoptada en la edición).

Compás 56, voz 3^a: el copista del ejemplar A que, en lugar del *sol* negra con puntillo, anota *Si*, *re*, *fa*, *si* corcheas, silencio de corchea y *fa* corchea; la solución adoptada es la que aparece en el ejemplar B.

Final de la partitura, tras el compás 64 del Piano: “D. C. al Ritornelo [*sic*]/ y siguen las demás/ Coplas”.

Ven, Fernando amado

Canción o Himno a la libertad del Rey Nuestro Señor y Real Familia
(ca. 1814)

Edición: María Gembero-Ustároz
E: Mn, M 5307/48

Anónimo

Allegro [Coplas]

[Voz 1] 1ª. Ven,
[Voz 2] 1ª. Ven,
[Voz 3] 1ª. Ven,
[Piano]

9
Fer - nan - do, a - ma - do, sal de en - tre ca - de - nas, ten - gan fin tus pe - nas, an - gus - tia, y do -
Fer - nan - do, a - ma - do, sal de en - tre ca - de - nas, ten - gan fin tus pe - nas, an - gus - tia, y do -
Fer - nan - do, a - ma - do, sal de en - tre ca - de - nas, ten - gan fin tus pe - nas, an - gus - tia, y do -

31 **Solo**

Ven, que ya tus hi-jos por ti se des-ve-lan y por verte an-he-lan con ar-dien-te-a-

40 **Coro [Estribillo]**

mor, y por ver-te an-he-lan con ar-dien-te a-mor. Ya mu-rió la Ni-ña, ya
 Ya mu-rió la Ni-ña, ya
 Ya mu-rió la Ni-ña, ya

47

ca - yó_el Pe - ñón, ya_es li - bre Fer - nan - do de la in - fiel fac -

ca - yó_el Pe - ñón, ya_es li - bre Fer - nan - do de la in - fiel fac -

ca - yó_el Pe - ñón, ya_es li - bre Fer - nan - do de la in - fiel fac -

52

ción, ya_es li - bre Fer - nan - do de la in - fiel fac - ción.

ción, ya_es li - bre Fer - nan - do de la in - fiel fac - ción.

ción, ya_es li - bre Fer - nan - do de la in - fiel fac - ción.

D. C. al *Ritornello*
y siguen las demás Coplas

58

2º. Sí, rey deseado,
Fernando querido,
ya el temor es ido
de la vil facción.

Ya pasó el invierno,
ya cesó la pena,
ya sólo resuena
de alegría el son.

Estrillo: Ya murió la Niña [...]

3º. ¡Oh, reina inocente!
Venid en buena hora,
deseada aurora,
suspirado sol.

De virtud dechado,
del rey digna esposa,
madre cariñosa
del pueblo español.

Estrillo: Ya murió la Niña [...]

4º. Los buenos oyeron
con dolor y pena,
de fiera cadena
el horrendo son.

Con que a Vos ¡oh Carlos!
aherrojar quería
la cruel tiranía
del vil frac-masón.

Estrillo: Ya murió la Niña [...]

5º. ¡Oh cuántas calumnias
e insultos sufriste
¡Cuántas veces viste
al cuello el dogal!

Después del nublado
más el sol se ostenta
y el bien acrecienta
del pasado mal.

Estrillo: Ya murió la Niña [...]

6º. Salve, ¡Oh madre España!
Salve, ¡Oh patria mía!
Ya es llegado el día
del llanto enjugar.

Ya llegó el momento
en que los Borbones
a los frac-masones
sabrán castigar.

Estrillo: Ya murió la Niña [...]

7º. Hijos abortivos
de la madre España
con furor y saña
verdugos le son.

Clavando en su pecho
furias infernales,
mil y mil puñales
con fiero tesón.

Estrillo: Ya murió la Niña [...]

8º. Ahora es el tiempo
¡Oh, rey absoluto!
de coger el fruto
de un largo penar.

Tiempo es de que goce
de la paz tan cara
tu nación preclara,
el trono y altar.

Estrillo: Ya murió la Niña [...]

9º. ¡Oh, fieles realistas!
Siempre estad en vela,
siempre en centinela
y en expectación.

Porque los masones,
cual perros rabiosos,
tratan cautelosos
nuestra perdición.

Estrillo: Ya murió la Niña [...]