

ESTUDIO DE LA HISTORIA A TRAVÉS DE LA MÚSICA: LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA

STUDY OF HISTORY THROUGH MUSIC: THE WAR OF INDEPENDENCE

Francisco José Rosal Nadales
Investigador independiente

RESUMEN

El presente artículo quiere mostrar la importancia de la Música para el aprendizaje de la Historia y viceversa. Para ello ofrece una visión de la Guerra de la Independencia a partir de cuatro obras musicales. Se muestran aspectos de la resistencia de Zaragoza y Cádiz, la no obediencia al rey José Bonaparte, la Constitución de 1812 o el triunfo en Vitoria. Con ello pretendemos ofrecer a los profesores de Música y de Historia un cauce para caminar juntos en el conocimiento de nuestro pasado.

Palabras clave: Guerra de la Independencia; Oudrid; Chapí; Chueca; Beethoven; Historia.

ABSTRACT

The present article wants to show the importance of Music for learning History and in the opposite direction. For this, it offers a vision of the War of Independence based on four musical works. It shows aspects of the resistance of Zaragoza and Cádiz, the non-obedience to King José Bonaparte, the Constitution of 1812 or the triumph in Vitoria. With this we intend to offer the teachers of Music and History a channel to walk together in the knowledge of our past.

Keywords: Peninsular War; Oudrid; Chapí; Chueca; Beethoven; History.

INTRODUCCIÓN

Los grandes acontecimientos históricos suelen dejar su huella en los creadores, de tal manera que, bien en el mismo momento, bien años después, aparecen reflejados en obras literarias, pictóricas o musicales. La Guerra de la Independencia no podía ser una excepción. Bastaría con leer los *Episodios Nacionales* de Galdós, recrearnos ante los cuadros de Goya o escuchar las variadas obras musicales que mostraron en sus acordes los complejos y difíciles momentos vividos por el pueblo español a comienzos del siglo XIX. Culminado el periodo de celebración del bicentenario, temiendo que se apague su difusión¹, proponemos un recorrido por varias creaciones inspiradas en la Guerra de la Independencia, que sirva conjuntamente para la Música y para la Historia, que pueda ser adaptado por los profesores de una u otra especialidad, pues ambas disciplinas no caminan solas y, en muchísimas ocasiones, las obras musicales ofrecen a los estudiantes -y al público en general- la posibilidad de conocer la Historia de una forma entretenida, quedándose en las mentes de quienes las escuchan y transmitiéndose durante años. Salvaremos, así, un escollo importante en nuestras clases, compartimentadas de tal manera que un alumno puede preguntar -y lo hacen- por qué se le habla de Beethoven cuando el tema que están trabajando son las guerras de Napoleón en Europa y viceversa.

La intención no es repasar todas las piecitas que el ingenio patrio acuñó para enfrentarse al invasor; estas se pueden leer, por ejemplo, en el *Cancionero de la Guerra de la Independencia* y escuchar en las grabaciones disponibles. Ahora solo pretendemos ofrecer un muestrario de obras consideradas cultas, españolas y europeas, que tuvieron su fuente de inspiración en la tragedia que se desarrolló desde el 2 de mayo de 1808 hasta la expulsión de los franceses del territorio español, en 1814. Las presentaremos en orden cronológico de los hechos en los que se inspiran y no en el de su creación, mostrando su contenido histórico y cómo es recreado.

CRISTÓBAL OUDRID: *EL SITIO DE ZARAGOZA*

Cristóbal Oudrid no vivió la guerra pues nació en Badajoz en 1825. Su padre fue un soldado flamenco del ejército de Napoleón que había emigrado a España (Cotarelo, 1934, p. 205). Este pudo haberle contado a Cristóbal, en el caso de haber estado él mismo presente, algún aspecto de la Guerra de la Independencia, pero no tenemos constancia de ello. En lo que sí hay consenso es que su padre le enseñó al joven solfeo y a tocar algunos instrumentos de viento. Oudrid aprovechó tan bien esas enseñanzas, junto con otras de piano, que pudo ganarse la vida como concertista, compositor y director de orquesta de los principales teatros madrileños, como el Real y el de la Zarzuela. Hoy día es conocido como autor de zarzuelas, principalmente *El molinero de Subiza* y *El postillón de la Rioja*.

En el campo de la música para rondalla o banda, Oudrid pervive como padre de *El sitio de Zaragoza*, también conocida como *Los sitios de Zaragoza*. Este segundo título sería más acertado y útil para la enseñanza de la Historia, pues fueron dos los sitios que sufrió la capital maña. Se trata de una obra que rememora y trata de transcribir musicalmente los asedios que la capital de Aragón sufrió tras la invasión francesa. Existen varias versiones realizadas en diferentes momentos y por compositores distintos. La obra original del autor incluía una rondalla (tiempo de jota) y se presentó como música incidental -recordemos el *Egmont*, de Beethoven- en el drama de 1848 *El sitio de Zaragoza*, de Juan Lombía; gustó

¹ Afortunadamente, todavía se recuerdan algunas iniciativas acertadas, como la exposición de 2015 en la Biblioteca Nacional de España sobre las zarzuelas inspiradas en la Guerra de la Independencia, el concierto-conferencia celebrado en Fernán Núñez el 9 de mayo de 2015 (Banda del Círculo Cultural Caliope y el autor de este artículo como conferenciante) o la tesis *Hasta morir o vencer. La Guerra de la Independencia en la zarzuela*, UNED, abril de 2017 (también de quien firma el presente artículo).

tanto que Oudrid realizó una fantasía militar a partir de sus temas. Un año más tarde, el crítico Emilio Cotarelo daba cuenta de la presencia de la citada rondalla en la zarzuela titulada *La batalla de Bailén*, de la que confirmaba su poco éxito mientras decía que fue muy aplaudida la música de Oudrid (Cotarelo, 1934, p. 235).

En 1859 se publicó una transcripción para piano de dicha rondalla a cargo de José Rogel. Mucho tiempo después (antes de 1930, pues se conserva grabación en disco de gramófono de ese año), el maestro José María Martín Domingo hizo una famosísima instrumentación para banda, la cual se difundió por toda España gracias al poder de comunicación de esta agrupación y a su presencia en todo el territorio nacional. Hoy día la podemos escuchar en multitud de versiones: para piano, para acordeón, para rondalla (como la versión de G. Lago realizada sobre 1958), para banda, etc., lo que da muestra de su popularidad y la confirmación de que esta música contribuyó, como otras zarzuelas o himnos, por ejemplo, a popularizar los acontecimientos de los sitios de Zaragoza. Como no ha sido posible localizar la partitura original de Oudrid, hemos utilizado para este estudio las citadas transcripciones para piano de Rogel y para banda de José María Martín Domingo².

En el terreno de la Historia y gracias al contenido e intención de esta obra, el profesorado puede describir cómo la capital aragonesa, bajo el mando de Palafox, sufrió su primer asedio entre junio y agosto de 1808, cuando la derrota en Bailén obligó a los franceses a retirarse. En diciembre volvieron otra vez a sitiarse, con casi 50 000 hombres, consiguiendo entrar en la ciudad en febrero y tras una lucha desesperada, llegando al combate casa por casa. La resistencia de Zaragoza, como la de Gerona, sorprendió a los franceses y les obligó a distraer gran número de tropas que no pudieron emplear en otros campos de batalla (véase De Diego, 2008, p. 224 y ss).

En la versión para banda de *El sitio de Zaragoza* se pueden escuchar varios toques militares, como el de “Llamada y tropa”, con lo que intenta el compositor mostrar la situación allí vivida de la forma más realista posible. Los enemigos franceses están simbolizados por una melodía, *Le chant de l'oignon*, que solían cantar sus granaderos. Inmediatamente aparece la música que representa a los defensores: encontrándonos en Zaragoza, se trata de una jota, obviamente. La jota se convirtió, tras la Guerra de la Independencia, en un símbolo de la lucha de los aragoneses, utilizándola multitud de compositores para representar aquella resistencia. Los dos temas se van alternando hasta que, finalmente, triunfa un nuevo canto de jota; es la victoria de los españoles sobre los franceses lo que así se representa. Resulta interesante escuchar cómo de fondo aparecen los cañonazos y las descargas de fusilería, encarnados en el golpe seco del bombo y la notas rápidas de la caja. Seguramente se trate de otro alarde de realismo que el compositor quiso incluir, bien como efecto puramente sonoro para llamar la atención de los oyentes, bien como homenaje a las víctimas de aquellas sangrientas jornadas y expresión de la vida bajo el continuo cañoneo. Beethoven, 40 años antes, había empleado los mismos recursos sonoros en *La victoria de Wellington*, de la cual trataremos al final de estas páginas.

RUPERTO CHAPÍ: *EL TAMBOR DE GRANADEROS*

La zarzuela, con libreto de Emilio Sánchez Pastor³ y estrenada el 16 de noviembre de 1896 en el Teatro Eslava de Madrid, hace referencia a hechos ficticios encuadrados en los últimos días del mes de julio de 1808, cuando se conoce en la capital la derrota de los franceses en Bailén a manos de Castaños y Reding. El profesorado de Historia encontrará en esta zarzuela un ejemplo de cómo una batalla podía tener consecuencias sobre el territorio de todo un país, aunque fuese temporalmente. Efectivamente, ese desastre de las

² Agradezco al profesor Juan Antonio García Mesas el haberme facilitado estas dos últimas partituras, así como las instructivas conversaciones que hemos mantenido sobre el tema.

³ El trabajo del libretista no fue tan bien recibido como la música de Chapí (véase Iberní, 1995, p. 213-214).

hasta entonces imbatibles tropas imperiales, anunciado por un oficial al final de la zarzuela, supuso que el rey José I, otro de los referentes históricos de la obra, tuviese que abandonar la corte.

Pero en esta zarzuela el contexto histórico no es el único plano de atención; en igualdad de importancia aparece el típico conflicto amoroso, hasta el punto de que podemos afirmar que historia y vida personal se funden en la obra, teniendo consecuencias la una en la otra. De hecho, son los citados acontecimientos históricos de Bailén, junto con la huida del rey José y que el padre del protagonista sea nombrado Corregidor de Madrid por Fernando VII, los que salvan a los enamorados de un desenlace fatal.

El fragmento más patriótico y cercano al tema que nos ocupa es el de la jura de bandera. Napoleón había conseguido que la dinastía reinante en España, los Borbones, representados por Carlos IV y su hijo Fernando VII, cediesen sus derechos al corso, quien, a su vez, regaló la corona a su hermano José, rey de Nápoles hasta ese momento. José I Bonaparte quiso asegurarse la lealtad de los españoles por decreto, exigiéndoles prestar juramento de fidelidad hacia su persona (véase García Cárcel, 2007, pp. 57-75). Muchos se avinieron, bien por aquiescencia, bien para conservar un puesto en la administración y no pasar hambre. Pero otros muchos se negaron y tal situación es la que se refleja en este fragmento de la jura de bandera que ahora tratamos. La pieza puede servir para mostrar la complicada situación que vivieron muchos españoles que acabaron enfrentados al tener que optar por un monarca apoyado por las bayonetas (José I) y otro retenido en Francia (Fernando VII), así como las represalias que sufrieron los afrancesados (se les llamó, entre otras muchas lindezas, “malos españoles”) al finalizar la guerra.

Este rey Bonaparte, apodado de mil maneras despectivas (Pepe Botellas, Pepino el Tuerto) y vilipendiado sin fin, parece ser, a la luz de investigaciones más imparciales, que era bastante más culto que muchos de sus predecesores Borbones; protegió las artes, mejoró la Hacienda e intentó atraerse al pueblo mostrando cercanía con él. En definitiva, pudo hacer de España un país más moderno; pero no le dejaron porque vino impuesto por los cañones extranjeros. Con ello se puede ver cómo las zarzuelas recogen un modo de lucha contra el invasor que fue muy eficaz en su momento: el desprestigio, la mentira y la mofa del adversario para mantener vivo el ansia de lucha contra la ocupación.

La citada jura comienza con una marcha militar que permite el lucimiento de los soldados en el escenario, algo vistoso y muy del gusto del tiempo de su estreno. A continuación, el coronel del regimiento, afrancesado, solicita a los soldados que juren la bandera, pero haciendo una alusión directa al nuevo rey francés (Valencia, 1962, p. 471):

*Los que van a jurar la bandera
que adelanten un paso hacia el frente;
a formar a este lado en hilera
a las órdenes del subteniente.
¿Juráis todos morir por la patria,
defendiendo su nombre y su ley?
¿Y al señor José Bonaparte,
soberano y legítimo rey?*

El tambor del regimiento se niega a tal infamia. El personaje está interpretado por una mujer debido a su juventud. Esta situación, llamativa hoy día, no debe extrañar, pues era algo habitual en los espectáculos líricos de los siglos pasados. Pues bien, su negativa a jurar obediencia a un rey impuesto le acarrea orden de prisión y fusilamiento. En la zarzuela se muestra otra situación histórica, pues el chico no quiere que su nombre aparezca junto al de los oficiales que sí habían prestado juramento y que eran amenazados continuamente

por los patriotas Así se puede comprobar gracias a las investigaciones de Gabriel Lovett: “Se encontraban carteles todas las mañanas amenazando a todos los oficiales españoles que habían prestado juramento de lealtad a José” (Lovett, 1975, p. 92). El efecto patriótico de la pieza es fuerte, pero ya lo hemos dicho: estamos en una zarzuela donde el aspecto histórico y el amoroso se superponen, y el tambor Gaspar también se niega a jurar la bandera porque eso significa su ingreso definitivo en el regimiento y su separación de la mujer a la que ama (Valencia, 1962, p. 471):

*¡Yo ni beso, ni juro esa infamia!
de la Patria ignominia y baldón(...)
¡Qué me importa la vida sin honra;
es mejor por la patria morir!*

En ambos casos, en el del coronel afrancesado y en el del tambor rebelde, se habla de patria, pero ninguno piensa en la misma, aunque curiosamente estén hablando de la misma. Se puede observar aquí el desgarró que produce cualquier guerra en la que se ven envueltos ciudadanos de una misma nación pero enfrentados por sus ideas. De hecho, los españoles iban a tener sobradas ocasiones para comprobarlo. Por tanto, los profesores de Historia encontrarán en este fragmento de *El tambor de granaderos* un buen ejemplo para motivar a sus alumnos a reflexionar sobre un asunto tan delicado.

La zarzuela termina felizmente, como no podía ser de otro modo. Gaspar, el protagonista, ha logrado su bien individual (su prometida) y su bien colectivo (la libertad de los españoles que resisten). Ha conseguido mantener a salvo su amor y, al mismo tiempo, no ha caído en las redes de los “malos españoles” afrancesados. La patria, la suya, está a salvo; aunque no por mucho tiempo. Efectivamente, cuando se echa el telón en la obra, el espectador se queda con la sensación agradable de la victoria española. Sin embargo, en la realidad, Napoleón se encargó, meses después, de volver a colocar a su hermano en un trono que José, ni había pedido ni lo quería.

FEDERICO CHUECA Y JOAQUÍN VALVERDE: CÁDIZ

Cádiz fue calificada por sus autores, el libretista Javier de Burgos Larragoiti y los compositores Federico Chueca y Joaquín Valverde, de “Episodio nacional, cómico, lírico y dramático, en dos actos”. Su estreno en el Teatro Apolo de Madrid, el 20 de noviembre de 1886, contribuyó a afianzar el teatro por horas en ese local, al que los madrileños y los melómanos denominarían la catedral del Género Chico. Incluida dentro del Género Chico, como decimos, a pesar de los dos actos reseñados, esta zarzuela cumple muy bien con todos los calificativos indicados más arriba: como los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, quien escribió uno con el mismo título, recoge un episodio de la historia de España cargado de dramatismo y, al mismo tiempo, lo trata con la gracia omnipresente en nuestro género lírico y en la capital gaditana.

Igual que ocurría en *El tambor de granaderos*, se combinan esta obra los aspectos generales e históricos con los particulares y amorosos; aquí también encontramos a la joven enamorada del militar patriota, y ambos en lucha con el viejo reaccionario y avaro. Pero, el profesorado de Historia, al contrario que en la obra anterior, comprobará cómo en *Cádiz* el elemento histórico es de mucha más presencia y calado, afectando a la mayoría de los números musicales hasta el punto de que se puede afirmar que el verdadero protagonista es el pueblo. La variedad de asuntos históricos que se pueden explicar e ilustrar con esta zarzuela no tienen parangón en otra obra del ya citado Género Chico.

Tras el preludeo, la zarzuela se inicia de la forma más patriótica posible: un grupo de ciudadanos, temerosos de la llegada de los franceses, narran cómo piensan defender su ciudad del ataque. Al final del fragmento, el toque militar que llama a cumplir con el deber

muestra una evidente similitud con los toques contenidos en *El Sitio de Zaragoza*. La letra dice así (Burgos, Chueca y Valverde, 1887, p. 10):

*Si la Francia ha soñado algún día
pasar vencedora por esta ciudad,
necesitan mil armas franchutes
que granos de arena contiene la mar;
porque ancianos, mujeres y niños,
y todas las clases de la sociedad,
a pedradas, a palos, a tiros,
con uñas, con dientes sabrán pelear...
No hay que temer; no hay que temblar;
y defendamos nuestra ciudad.*

La idea de los autores es mostrar una sociedad gaditana muy compleja y diversa, mucho más con su situación de reducto libre se la nación donde se dan citan elementos de toda ella. Por eso combaten hombres, mujeres, frailes, militares, etc., y cada uno aparece en su aspecto más definitorio. Así, las mujeres, con más gracia que miedo, desean la venida de los invasores (Burgos, Chueca y Valverde, 1887, p. 33):

*¡Ay, qué fatigas tengo
de que entren pronto los francesitos,
pa que los desengañen los gitanitos!
¡Ay, qué fatigas tengo
de que entre pronto Napoleón,
pa que reciba en Cádiz la extremaunción!*

Tampoco los gaditanos se quedan atrás y, con ritmo de barcarola, nos cantan (Burgos, Chueca y Valverde, 1887, p. 40):

*El que sea patriota
y a los extranjeros
no quiera servir,
antes que una derrota,
entregar la vida
debe preferir.*

El fragmento más conocido, famoso y que más repercusión tuvo fue el pasodoble-marcha con el que se recibe en Cádiz a los soldados del Duque de Alburquerque que vienen a defender la ciudad. Llegó a ser tan popular que, cuando la Guerra de Cuba, los soldados eran enviados para las Antillas al compás de esta música, considerada por muchos como un auténtico himno nacional (Burgos, Chueca y Valverde, 1887, p. 49):

*Que vivan los valientes que vienen a ayudar
al pueblo gaditano que quiere pelear,
y todos con bravura, esclavos del honor,
juremos no rendirnos jamás al invasor.*

Cádiz, a pesar de las miles de bombas francesas que impactan sobre su suelo, edificios y habitantes, desde el 5 de febrero de 1810, ni es tomada ni se rinde; el pueblo lo celebra con una gran fiesta y los franceses tienen que soportar la vergüenza y las bromas. A dicha fiesta asisten también los ingleses, que en teoría han ido a ayudar a los gaditanos en particular, a los españoles en general, y que en realidad van a derrotar a Napoleón en un terreno alejado de su Inglaterra. Mientras el profesorado de Música puede utilizar la vena cómica de los autores de esta zarzuela, que les llevó a presentar a nuestros aliados en una pose poco guerrera y como galantes conquistadores de las gaditanas, para ofrecer a sus alumnos un fragmento entretenido, el profesorado de Historia deberá añadir que esa ayuda de los aliados ingleses se enmarcó en un contexto más amplio, como fue el de combatir a Napoleón, y si era en un territorio alejado de la Gran Bretaña, mucho más efectivo para ellos. No obstante, debemos reconocer que Chueca escribió una polka llena de salero (Burgos, Chueca y Valverde, 1887, pp. 59-61).

Como ya afirmábamos, el variado contenido histórico de esta obra se amplía en el segundo acto, cuando hace su aparición la Constitución de 1812. Fue la primera Constitución Española y con ella se diseñaba un nuevo tipo de Estado, en el que se establecía la soberanía nacional, se separaban los poderes legislativo, ejecutivo y judicial, o se fijaban las responsabilidades y atributos del rey. Una Constitución revolucionaria, demasiado moderna para una España muy atrasada y amante de un rey inepto que no tardaría en anularla (véase Pérez, 2008). Pero, en esta zarzuela, el pueblo solo está para su celebración, justo el día de San José, de ahí el calificativo de “La Pepa” (Burgos, Chueca y Valverde, 1887, p. 71):

*¡Alegría! ¡Cantad, gaditanos!
Hoy es día de grata emoción.
Hoy en Cádiz, con gran entusiasmo,
se proclama la Constitución.*

El 24 de agosto de 1812 levantaron el cerco los franceses. Entre los bailes de celebración por la victoria aparecen una “Danza de los sargentos”, dos “Marchas de la Constitución” y una jota, la más extendida de nuestras danzas populares. Fueron muchos los soldados aragoneses que defendieron la libertad en Cádiz durante su resistencia, por lo que Ricardo Fernández, en su libro sobre la música militar española, asegura que de estos cantos surgió la semilla de la jota gaditana, pues, durante el asedio, el regimiento proveniente de Zaragoza “interpretaba con frecuencia jotas aragonesas con el fin de elevar, con sus coloridas y jubilosas melodías, el espíritu combativo de los defensores” (Fernández de la Torre, 1999, p. 145). Si se nos permite la broma, los franceses debieron quedar algo cansados de que los españoles les cantasen jotas cada vez que les empujaban de vuelta hacia su país, pues se trata de la música más presente en las zarzuelas que se inspiraron en la Guerra de la Independencia. Esta, que recuerda la entrada traicionera de los franceses en España y el valor de los españoles para defenderse, al tiempo que se mofa del propio Emperador galo, dice así (Burgos, Chueca y Valverde, 1887, pp. 93-94):

*Ya habrán visto los franceses
cómo lucha el español;
a traición podrán vencernos,
pero cara a cara, no.
¡Ea! Muchachas reíd
y en Cádiz reine el placer,
pues los soldados de Sout
no pararán de correr.*

*Y cuando cuenten allá
cómo luchó este país,
ni un extranjero va a haber
que quiera volver por aquí.
Al pie de aquellas murallas
se ha quedao Napoleón,
sin pluma y cacareando
como el gallo de Morón.*

BEETHOVEN: LA VICTORIA DE WELLINGTON O LA BATALLA DE VITORIA, OP. 91

Ludwig van Beethoven admiró y sufrió a Napoleón por partes iguales. Si el profesorado de Historia utiliza las creaciones musicales del compositor afincado en Viena, podrá ofrecer a sus alumnos un panorama del ascenso y cambio que el general corso se gestionó a sí mismo. Efectivamente, Beethoven admiró al genio militar, supuesto defensor de la libertad de los pueblos y, por ello, le dedicó en principio su *Tercera Sinfonía*; pero Beethoven también sufrió al tirano autoproclamado emperador, al invasor que destrozó sus nervios y sus maltrechos oídos bombardeando Viena, ganándose a pulso ser eliminado de aquella dedicatoria (Ludwig, 1994, pp. 202-204). Napoleón dejó de pertenecer a la nómina de héroes beethovenianos, a la que ya pertenecía el Conde von Egmont (defensor de la libertad de Flandes frente a los españoles), siendo sustituido por uno de sus principales antagonistas: sir Arthur Wellesley, más conocido como Duque de Wellington.

Lo mismo que admiraba a estos héroes, Beethoven también se consideraba a sí mismo un héroe de la vida y de la música. Muchas de sus creaciones musicales pueden entenderse como un reflejo de las dificultades que atravesó y su anhelo de salir triunfante de las mismas. Baste escuchar el primer movimiento de la famosa *Quinta Sinfonía* o la obertura del *Egmont*. Ambas comienzan en el modo menor, de forma dramática y con un claro enfrentamiento de sentimientos y circunstancias vitales; ambas terminan en el modo mayor, triunfantes y luminosas. También se puede aplicar este análisis a *La victoria de Wellington*: inicio dramático con la batalla y su descripción; final triunfante que llega tras haber superado las dificultades.

En 1812 podemos encontrar a Wellington en Cádiz. Nadie reprocha ahora a los ingleses el haber saqueado la ciudad, ni habernos destrozado la escuadra y muchas vidas en Trafalgar; no sería oportuno ni políticamente correcto. No obstante, la colaboración española e inglesa no fue un camino de rosas: los ingleses casi siempre actuaron a su libre albedrío, sin someterse a las directrices de la Junta Central ni de la posterior Regencia de Cádiz, menospreciando a los políticos y a los militares españoles, y saqueando ciudades aliadas como Badajoz o San Sebastián. No podemos olvidar que ellos luchaban contra Napoleón y que ahora tocaba estar contra él en territorio español; poco más (véase Sánchez, 2008, p. 82).

Wellington, tras la batalla de Los Arapiles, en Salamanca, y con la inconmensurable e impagable aportación de los guerrilleros españoles y su guerra de acoso y desgaste, había ido empujando poco a poco a los franceses en dirección al territorio galo. En las cercanías de Vitoria, portugueses, británicos y españoles se enfrentaron a sus enemigos en la última gran batalla por nuestra independencia, recogiendo un enorme botín, expulsando al rey intruso definitivamente de España, y sembrando la semilla de lo que poco después sería el homenaje musical de Beethoven que ahora tratamos (De Diego, 2008, p. 454). Era el 21 de junio de 1813, aunque Beethoven solo tendría conocimiento de ello el 27 de julio. El constructor y amigo suyo, Mälzel, convenció al músico para que escribiese una obra

conmemorativa de tales hechos. La primera versión fue para el “Panharmonikon”, instrumento mecánico del propio Mälzel que intentaba emular a una orquesta. La segunda versión fue para orquesta, la más conocida. Beethoven la dedicó al Príncipe, más tarde rey de Inglaterra, Jorge IV.

La victoria de Wellington se pudo escuchar, finalmente, en dos conciertos benéficos para los soldados inválidos, celebrados en Viena las noches del 8 y del 12 de diciembre de 1813, seis meses después de los hechos históricos que la motivaron, y con un apoteósico éxito de público. Este mismo éxito provocó que los dos “autores” de la obra, Mälzel y Beethoven, litigasen por conseguir sus derechos de explotación en exclusiva. De todas las obras que hemos tratado en esta ocasión, esta es la más cercana en el tiempo a los hechos de que los que recibe su inspiración. No está considerada dentro de las creaciones fundamentales de Beethoven; incluso se la ha tachado, con algo de razón, de trivial y demasiado descriptiva. No obstante, el compositor ganó con esta obra más dinero que con otras que han pasado a la historia (Ludwig, 1994, pp. 242-243), lo cual vino muy bien a su azarosa economía personal.

Escuchando la primera parte, titulada “La batalla”, debemos reparar en ese carácter descriptivo, el cual queda patente en los toques de corneta y tambor, los cañonazos (ejecutados por dos bombos de las mayores dimensiones posibles y colocados en lugares opuestos, tal y como pedía Beethoven, para que uno representase el fuego británico y el otro el fuego francés) y las descargas de fusilería. También debemos fijarnos en su aspecto programático, con la inclusión de la pieza *Rule, Britannia* (que representa a los ingleses) y a la canción sobre el duque de Marlborough (que representa a los franceses). Esta última es una canción francesa de principios del siglo XVIII; en España derivaría en nuestro Mamburú y en Inglaterra en la conocidísima “Es un muchacho excelente”. Como los franceses la inventaron a principios del siglo XVIII para burlarse de los ingleses, es posible que Beethoven la haya utilizado para devolverles la chanza. El final de la primera parte es cada vez más tenue: nos indica que la batalla ha terminado y todo queda en silencio, aunque también nos incita a esperar lo que vendrá después.

Como era normal en el Beethoven luchador, surge, tras el combate, la victoria, en una segunda parte titulada precisamente “Sinfonía de la victoria”. Una fanfarria nos lo pone de manifiesto nada más comenzar. Cuando las trompetas callan, el himno británico, *God Save the King*, hace su aparición como homenaje al Duque de Wellington. Esta utilización del himno de uno de los contendientes en la guerra no caerá en saco roto y, años después, cuando Tchaikovsky rememore la victoria rusa sobre Napoleón en su *Obertura 1812*, enfrentará *La Marsellesa* y el *Himno Imperial Ruso* en un combate musical del que saldrá triunfante el segundo.

CONCLUSIONES

Han sido solo unos pocos ejemplos por la limitación del tema elegido, pero las relaciones entre Música e Historia son amplias, variadas y más estrechas de lo que normalmente se considera y emplea en el ámbito de la educación. Un buen ejemplo de esta afirmación son las obras que, una vez terminada la Guerra de la Independencia, la tomaron como objeto de inspiración. En multitud de obras musicales puede el profesorado de Historia encontrar recursos e incentivos para ofrecer a sus alumnos páginas del pasado de una forma amena y, si tiene la necesaria precaución al tratarse de obras de entretenimiento, también con rigurosidad. El profesorado de Música, por su parte, no deberá presentarlas simplemente como obras artísticas, obviando el momento en que fueron creadas y el posible componente histórico que se halle en las piezas. El carácter poliédrico de las obras musicales inspiradas en hechos históricos permitirá, en definitiva, un acercamiento interdisciplinar a las mismas, en el que se combinen aspectos de las dos

materias aquí señaladas, y a las que se pueden unir otras, todo con el fin de ofrecer una enseñanza más completa del alumnado. Desgraciadamente, este ha sido acostumbrado en demasía a la parcelación de los conocimientos y no se ha insistido adecuadamente en las clases sobre las conexiones que existen entre ellos.

REFERENCIAS

- Burgos, J. de y Chueca, F. (1887). *Cádiz*. Madrid: Administración Lírico-Dramática.
- Cotarelo, E. (1934). *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen hasta el siglo XIX*, Madrid: Tipografía de Archivos.
- Diego, E. de (2008). *España, el infierno de Napoleón*. Madrid: La esfera de los libros.
- Fernández de la Torre, R. (1999): *Historia de la música militar de España*. Madrid: Ministerio de Defensa.
- García, R. (2007). *El sueño de la nación indomable. Los mitos de la Guerra de la Independencia*. Madrid: Temas de Hoy.
- Iberni, L. G. (1995). *Ruperto Chapí*. Oviedo: ICCMU.
- Lovet, G. H. (1975). *La Guerra de la Independencia y el nacimiento de la España contemporánea*, vol. II. Barcelona: Península.
- Ludwig, E. (1994). *Beethoven*. Madrid: Anaya.
- Pérez, J. S. (2008). *Las Cortes de Cádiz*. Madrid: Síntesis.
- Rosal, F. (2017). *Hasta morir o vencer. La Guerra de la Independencia en la zarzuela*. Tesis doctoral, UNED, 2017. Existe libro impreso: Rosal, F. (2018). *Transmisión de los mitos y acontecimientos de la Guerra de la Independencia en la zarzuela*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Sánchez, M. Á. (2008). “La invasión napoleónica, ¿guerra de independencia o guerra civil?”, en *Monte Buciero 13*. Santander, pp. 69-99.
- Valencia, A. (1962). *El género chico. (Antología de textos completos)*, Madrid: Taurus.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CONSULTADA

- Alier, R. (1986). *Diccionario de la Zarzuela*. Barcelona: Ediciones Daimon.
- Artola, M. (2001): “La burguesía revolucionaria (1808-1874)”, en Artola, Miguel (dir.): *Historia de España*, vol. 5, Madrid: Alianza Editorial.
- Casares, E. (2006). *Diccionario de la zarzuela española e hispanoamericana*. Madrid: ICCMU, 2ª edición.