

LA MÚSICA EN TIEMPOS DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA 1808-1814

Conferencia pronunciada por el profesor D. Miguel del Barco Díaz con motivo de la presentación del Congreso Internacional Guerra de la Independencia en Extremadura, II Centenario: 1808-2008. IX Jornadas de Historia en Llerena, el día 30 de mayo de 2008.



Sociedad Extremeña de Historia

Barco Díaz, Miguel del

La música en tiempos de la Guerra de la Independencia, 1808-1814 : Conferencia pronunciada por el profesor D. Miguel del Barco Díaz con motivo de la presentación del Congreso Internacional Guerra de la Independencia en Extremadura, II Centenario: 1808-2008. IX Jornadas de Historia en Llerena, el día 30 de mayo de 2008 / Miguel del Barco Díaz. -- Llerena : Sociedad Extremeña de Historia, 2008. -- 24 p. : il. -- (Conferencias y cuadernos).

ISBN: 978-84-612-6074-4

D.L.

1. Música española - S. XIX. I. Título.

78.035(460)



Colección: **Conferencias y cuadernos, nº 6**
Coordinada por: Francisco J. Mateos Ascacibar
y Felipe Lorenzana de la Puente
Edita: **Sociedad Extremeña de Historia**
Llerena. 2008

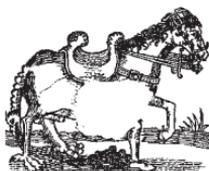
ISBN: 978-84-612-6074-4

Depósito legal: BA-519-08

LA MÚSICA EN TIEMPOS DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA 1808-1814

Miguel del Barco Díaz

Profesor Superior de Órgano
Conservatorio Profesional de Música de Palencia



Una guerra no es un acontecimiento propicio para la labor artística y el desarrollo cultural en general, a pesar de lo cual pueden encontrarse ejemplos de artistas de todos los campos que no dejan de producir obras incluso inspiradas directamente en el conflicto en cuestión. Asimismo, se trata de un tema demasiado amplio para abarcarlo en una sola conferencia, por lo que pretendo solamente proporcionar unos apuntes generales sobre los aspectos musicales de este convulso período, principalmente en España.

La España de principios del siglo XIX continuaba inmersa en la tradición del siglo XVIII, bajo la influencia de las modas y los estilos franceses e italianos, sobre todo italianos, que se fundían con la tradición española y que abarcaban todos los aspectos de la vida cotidiana de nuestro país.

En general, la música en la Europa en los albores del siglo XIX mantiene fuertes lazos con la tradición del siglo XVIII, hasta el punto de que no se puede hablar prácticamente de un cambio estético real hasta el fin de las Guerras Napoleónicas.

Tomando como referente Austria, y más concretamente Viena, donde floreció indiscutiblemente este arte en la segunda mitad del siglo XVIII eclipsando al resto de naciones y conformando el clasicismo musical, representado por las grandes figuras de Haydn y Mozart, encontramos también el primer ejemplo musical de esa nueva corriente artística que será conocida como *Romanticismo*, liderada por la figura de Ludwig van Beethoven. Aunque hoy en día la figura de Beethoven sea indiscutida, en su tiempo sufrió duras críticas, desprecios dentro y fuera del entorno musical y al mismo tiempo admiración y pasión, fruto de una sociedad aún enmarcada en las viejas tradiciones de la Edad de la Razón pero acosada ya por aires renovadores que partían de la Francia revolucionaria. A pesar de lo cual, Beethoven es en cierto modo un hecho aislado que no verá aceptar plenamente su estilo hasta la segunda generación de compositores románticos (Schumann, Mendelssohn, etc.)

En España, como se ha mencionado anteriormente, la tradición y el conservadurismo va aun más atrás en el tiempo, no sólo en cuanto a los estilos o campos que abarca, sino también en cuanto a las formas musicales, armonía etc. Sobre todo en el ámbito religioso.

La música del período que nos ocupa puede dividirse en tres grandes campos: la música religiosa, la música instrumental -que enmarcaremos dentro de la música de cámara- y la música escénica.

I. MÚSICA RELIGIOSA

La música religiosa seguía dominada por la Capilla Musical, término que hace referencia a todo el conjunto de personas encargadas de la labor musical de un centro religioso. A la cabeza se encontraba el *Maestro de Capilla*, cuyas funciones eran las de componer las obras que debían interpretarse, enseñar a los niños cantores, dirigir la Capilla y presidir las oposiciones para las distintas plazas de músicos. Para su función docente estaba asistido por el *Maestro de los mozos de coro*, encargado de enseñar a los niños el canto llano (Canto Gregoriano), y por el *Maestro de canto de órgano*, encargado de enseñar la polifonía (música a varias voces independientes) y la música no gregoriana. Huelga decir que la calidad y la cantidad de los músicos y maestros iba en función de la riqueza y poder del centro religioso.

Todos los puestos y cargos de la Capilla se obtenían mediante concurso oposición, excepto en la Real Capilla de Madrid, a la que se accedía por méritos.

La Capilla musical constituye, así, la única vía de acceso a la formación musical para los niños de las clases más humildes, los cuales costeaban sus estudios realizando tareas y servicios para la comunidad religiosa que les acogía, los cuales, además de su participación en el coro, abarcaban desde funciones de acólito a tareas de limpieza. Los niños permanecían en las Capillas hasta que mudaban la voz, momento en el cual se les otorgaba una

«limosna» para que pudieran continuar sus estudios musicales, si así lo deseaban, o el oficio que ellos escogieran.

Debido a la prohibición de que las mujeres participaran en las Capillas, las voces agudas eran cubiertas por niños, castrados o bien por *falsetistas*. Los castrados, más conocidos por la voz italiana de *castrati*, disponían de una de las voces más apreciadas en estas épocas, tanto para la música religiosa como para la profana, por asociar un timbre de voz femenino con la fuerza física y capacidad torácica y pulmonar de un hombre. Conocidos comúnmente como *capones* en España, su importancia llevó a crear en Madrid un colegio de niños cantores, patrocinado por la Corona, especialmente para formar a estos *castrati*. Eran seleccionados desde niños por su voz y castrados antes de mudarla, con lo que se evitaba que se desarrollase el aparato fonador. La voz de los *falsetistas*, por el contrario, era fruto de la técnica vocal; actualmente se trabaja esta técnica en los hombres para adquirir la voz de contratenor, destinada especialmente a la interpretación histórica del repertorio que abarca desde el Renacimiento hasta el primer Clasicismo. Es importante reseñar que los *castrati* fueron cada vez menos empleados a medida que el siglo XVIII avanzaba.

Las composiciones que solían interpretarse abarcaban desde misas, salmos, versos alternados con órgano para los oficios, así como otras composiciones menores de carácter religioso pero no litúrgico, como villancicos, tonadas, etc.

Con el devenir del siglo XVIII, la crisis económica, política y social que afectaba



El rey Carlos IV (1788-1808), siendo aún Príncipe de Asturias



El organista Félix Máximo López (1742-1819)

a España se agudiza, por lo que las capillas fueron perdiendo miembros. Esta reducción de personal llegó a ser aún mayor en el reinado de Carlos IV, en el que los músicos de la Real Capilla de Madrid apenas recibían sus salarios; asimismo, a raíz de los primeros intentos de desamortización llevados a cabo por Godoy, muchos centros religiosos de menor importancia se verían obligados, incluso, a unificar los cargos de Maestro de Capilla y organista.

Entre los compositores vinculados al ámbito religioso en este período hay que citar, por su aportación y por la fama que adquirió en su época, al organista Félix Máximo López (1742-1819), quien sirvió en la Real capilla desde 1775 hasta su muerte en 1819, y cuya imagen fue inmortalizada por el pintor Vicente López, amigo y admirador del músico. Como dato anecdótico, cabe destacar que dos de sus hijos, músicos como él, participaron en los hechos del 2 de Mayo de 1808, uno combatiendo en las calles contra los franceses, el otro expulsado del colegio de niños cantores por afrancesado.

II. LA MÚSICA DE CÁMARA

El término *música de cámara* hace referencia, a finales del siglo XVIII, a la música interpretada en las dependencias privadas del Rey, y por extensión a la de los nobles o personas acaudaladas que pudieran permitirse tener a su servicio a un grupo de músicos, o al menos uno. Las agrupaciones variaban dependiendo del número de intérpretes, pero generalmente incluían instrumentos

de cuerda, que ya desde el Barroco se habían convertido en la base de las agrupaciones instrumentales. La formación más representativa y versátil del período sería el cuarteto de cuerda (dos violines, viola y violoncello).



Cuarteto de cuerda del siglo XVIII

En el caso de que el patrón pudiera disponer de un grupo de músicos, éstos estaban al cargo de un compositor de cámara, que al igual que el maestro de capilla tenía la obligación de componer y dirigir las interpretaciones para diversión y entretenimiento de su señor; igualmente, ejercía de maestro de música de éste y de cuantos miembros de su familia se decidiera.

Carlos IV mostró siempre una gran afición por la música en general y por la de cámara en particular. Fue alumno de violín de Felipe Sabatini, violinista adscrito a la Capilla Real. A pesar de coexistir en tiempo y lugar con uno de los mejores compositores e instrumentistas de la segunda mitad del siglo XVIII, que no es otro que el italiano Luigi Boccherini (1743-1805), un enfrentamiento entre el músico y el entonces Príncipe de Asturias le hizo perder al primero el favor real. La anécdota fue recogida por el biznieto del compositor:

«El infante don Luis Antonio de Borbón, tío de Carlos IV y protector de Boccherini, llevó a éste a Palacio para interpretar sus nuevos quintetos para cuerda, el príncipe haría la parte de primer violín, la cual tenía una selección de compases monótonos en los que se escuchaban continuamente las notas do, si, do, si. Cansado, el príncipe se levantó y dijo con acento colérico: ‘jesto es detestable! ¡un principiante no haría otro tanto!; ¡do, si, do, si!’; Boccherini hizo notar al príncipe que la importancia y belleza de ese pasaje no residía en el violín, sino en el conjunto de los instrumentos que cambiaban de tonalidad y ejecutaban en pizzicato, mientras el violín se mantenía uniforme, perdiendo la monotonía desde el momento en que entraba en juego el resto de instrumentos. El príncipe no mudó su discurso y continuó reprochando la monotonía de tocar ‘do, si, do, si’ insistiendo en que era ‘música de principiante y de mal principiante’, a lo que Boccherini respondió: ‘Señor, antes de emitir ese juicio, es preciso ser inteligente’»¹



A la izquierda, en el centro, una imagen del infante D. Luis. A la derecha, el músico Luigi Boccherini (1743-1805)

La pérdida del favor real hizo que Boccherini no tuviera apenas presencia en las sesiones musicales del rey, quien otorgó dicho privilegio al también italiano Gaetano Brunetti, tercer violín de la Real Capilla.

¹ Cit. en MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la Música Española El Siglo XVIII*

El repertorio de obras que se interpretaban en las sesiones de cámara de Carlos IV abarcaban un amplio elenco de compositores europeos antiguos y contemporáneos, que iba desde Corelli, compositor a caballo entre los siglos XVII y XVIII, la familia Bach, Händel, pasando por Mozart, Haydn y Beethoven, hasta un total de 120 compositores, de lo que dan fe los manuscritos y ediciones que se conservan en la Biblioteca Nacional y en la del Palacio Real. Es de resaltar el interés que despertaban en España compositores extranjeros de la talla de los mencionados contemporáneos, cuando en sus países de origen apenas eran conocidos.

Este interés también se trasladó a los nobles de la corte, como en el caso de la Condesa-Duquesa de Benavente, Doña María Josefa de la Soledad Alonso y Pimentel, casada con el Duque de Osuna, la cual estableció un contrato con Haydn por el cual el compositor se comprometía a proporcionarle un mínimo de doce composiciones al año, a fin de ser interpretadas en las sesiones de cámara del palacio ducal. Hay que indicar que la Condesa-Duquesa de Benavente dispuso de una magnífica orquesta dirigida nada menos que por Luigi Boccherini. También el Duque de Alba se interesó por las obras de Haydn, agudizando aún más la rivalidad entre ambas casas nobiliarias.



María Josefa Alonso y Pimentel, duquesa de Benavente (1750-1834), y el compositor Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Dentro de este repertorio refinado, también lo popular tuvo su acogida en la Casa Real, alentado sobre todo por la reina María Luisa de Parma, quien, debido a su condición, debía imponer los gustos y modas a seguir por la Corte y la nobleza. El gusto de la reina por lo popular ya se manifestó en su juventud cuando, siendo aún Princesa de Asturias, rogó al Conde de Aranda que intercediera por ella ante su suegro, Carlos III, para que se le permitiera asistir a las máscaras inauguradas en 1775, siéndole denegado el permiso por su estricto suegro. Perdió la oportunidad de establecer así la moda a imitar.

Es también reseñable que desde la segunda mitad del siglo XVIII, y por influencia francesa, la música de cámara se abre a un abanico mayor de público, pasando de ser un repertorio exclusivo de los monarcas, a incluir entre sus admiradores a la nobleza, las clases adineradas y al pueblo en general mediante la celebración de conciertos públicos, como los *Conciertos Espirituales*, importados desde Francia y celebrados durante la Cuaresma desde la década de 1780, que permitían la entrada a cualquiera que pudiera pagarla.

Uno de los acontecimientos sociales que más va a contribuir a su difusión va a ser la moda de recibir a los amigos en las casas particulares y los paseos diarios de las mujeres con el fin de lucir carruajes y vestuario. Esta moda, importada también desde Francia e Italia por los Borbones, se generaliza en la segunda mitad del siglo XVIII, abarcando a la clase media-alta que deseaba adquirir prestigio. En tales reuniones, que pasarán a denominarse *tertulias*, se charlaba sobre ecos de sociedad, política, literatura, arte, ciencia, etc. Si la música intervenía, la tertulia se convertía en *sarao*, hecho que era bastante frecuente y que incrementó el deseo de estudiar música y danza a las señoras y señoritas de la clase media-alta.

El nivel cultural que se alcanzaba dependía, obviamente, de los contertulios y del carácter informal de estas reuniones, por lo que no solía ser muy alto, conformando un estereotipo de

personaje, refinado y de pensamiento cosmopolita, que se denominará *petimetre*.

Otro elemento difusor de la música de cámara lo constituyeron las *Asociaciones de Amigos del País*, en cuyas tertulias se abarcaban todos los temas culturales; tienen como punto de partida las *academias* creadas a principios de siglo. Posteriormente, en tales Sociedades se trataba todo tipo de temas, además de celebrar conciertos. Cabe destacar en este campo la Academia de Sevilla, la más antigua de todas, fundada en 1697, que llegó a obtener el favor real; la de Medicina de Madrid y la de Azcoitia, de la que conservamos su programa semanal, que consistía en reunirse todas las noches en la alcaldía para tratar sobre un tema en particular: así, el lunes se trataba de matemáticas; martes de física; miércoles, historia y traducción de textos; jueves concierto; viernes geografía; sábado, temas de actualidad; y domingo, de nuevo concierto.

No podemos cerrar este capítulo sin mencionar al menos a dos de los grandes compositores españoles del momento, como son el catalán Fernando Sor (1778-1839) y el vasco Juan Crisóstomo Arriaga (1806-1826).

Fernando Sor destacó en la música desde temprana edad, motivado por la afición de su padre a la guitarra, instrumento en el que Sor destacaría como excelente intérprete y compositor.



Formado musicalmente en la Escolanía de Montserrat, frecuentaba las sesiones de ópera y otros géneros que se representaban en Barcelona, demostrando una sorprendente memoria musical y extraordinarias dotes musicales.

El intérprete y compositor Fernando Sor (1778-1839)

Sus ideas afrancesadas le llevaron a ocupar un cargo en la administración del rey José I Bonaparte, combatiendo en las tropas leales al monarca durante la Guerra de la Independencia. Tras la caída de José I, Sor se exilia en París comenzando así una serie de viajes que lo llevarán por varios países de Europa, incluido Rusia, siendo aclamado por sus interpretaciones en la guitarra y sus composiciones, que abarcan prácticamente todos los géneros, incluida la ópera y el ballet. De regreso a París, fallecería casi en la indigencia.

El caso del bilbaíno Juan Crisóstomo Arriaga sorprende por su brevedad y por su precocidad musical. Fallecido tres meses antes de cumplir los veinte años, cuenta con una escasa producción, pero de una calidad y madurez sorprendentes. Enviado a estudiar a París por su padre, entusiasmó a sus profesores tanto como violinista como por sus ejercicios de composición. Centrado en la música de cámara, y sobre todo en el cuarteto de cuerda, sus obras, aunque enmarcadas en la tradición del clasicismo vienés, poseen elementos españoles y beethovenianos combinados admirablemente.



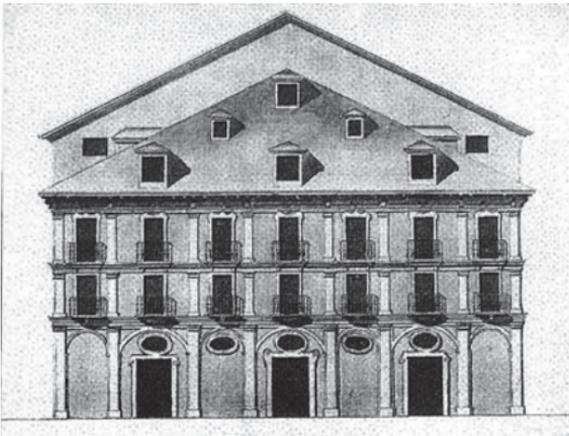
Juan Crisóstomo Arriaga (1806-1826)

III. LA MÚSICA ESCÉNICA Y LA DANZA

Las modas italiana y francesa también se impusieron en este campo, potenciado desde la casa real, por la apertura de los bailes de máscaras en 1775 bajo la tutela del Conde de Aranda

en los teatros del Príncipe y de los Caños del Peral, y a través de las tertulias y saraos. Frente a esta moda, va a surgir un movimiento de reacción de corte nacionalista y popular denominado el *majismo*. Los majos representan al hombre de clase media-baja, que odia lo extranjero y desea una vuelta a las costumbres y usos tradicionales. Incluso las clases altas se sumaron a esta moda.

El *majismo* caló hondo en la sociedad española, pero sobre todo en la madrileña, donde la familia real tenía su residencia y las modas extranjeras se hacían notar antes que en cualquier otro lugar. El Madrid de los majos se dividía en dos zonas delimitadas por la calle Mayor y que agrupaban, la una a los oficios menores, y la otra a los oficios artesanos, incluidos los herreros y forjadores. Los primeros se enclavaban en el barrio del Avapiés, en la zona sur, cuyos habitantes eran denominados *Manolos*, debido a que se reunían en el *Campo de la Manuela*, o bien por ser Manuel el nombre obligado para todos los antiguos judíos conversos que, en Madrid, se ubicaban en aquel barrio; mientras que los artesanos se concentraban en la zona norte y eran denominados *Chisperos* por las chispas que desprendían las fraguas. Estas zonas eran auténticos territorios hostiles hacia cualquier persona ajena a ellos, y más aún si se trataba del barrio y clase contraria, ocupaban sus lugares en la plaza de toros y eran frecuentes las muertes a navajazos entre unos y otros.



Grabado del teatro madrileño de los Caños del Peral

Estos personajes serían los que llevarían el peso de los combates del 2 de Mayo y los causantes de muchas de las bajas francesas esgrimiendo sus navajas.

Este movimiento retoma y ensalza lo popular en todos sus campos, y por supuesto en la música. Boccherini, en su famoso quinteto *La música nocturna en la strada di Madrid* recoge el ambiente musical de los majos en una obra programática que tiene como protagonistas a la sección de música del ejército que cada noche salía de los cuarteles al son de pífanos y tambores para recoger a los soldados que estaban en las calles².

La música escénica dominará el gusto de los españoles de este período, siguiendo una tradición que se remonta al siglo XVI, ya que el gusto por el teatro llegó a todas las esferas de la sociedad y fue uno de los pocos espectáculos a los que se podía acceder simplemente con pagar la entrada. No hay que olvidar que el teatro, hasta la época que nos ocupa, siempre contó con música.

Con respecto a la música escénica, los gustos del público se centrarán fundamentalmente en la ópera, la zarzuela y la tonadilla escénica. Entre la ópera y la zarzuela, la diferencia viene dada en que la primera es totalmente cantada y la segunda alterna partes habladas. La tonadilla escénica es una pieza de corta duración con uno o dos personajes que suele tratar temas amatorios o de actualidad.

Entre estas formas principales había otras que servían como introducción (*los cuatro de empezar*), o como intermedio (*los entremeses*), etc.

Al igual que en el resto de la música, la influencia francesa, pero sobre todo la italiana, es patente, no hay que olvidar que la ópera es un género que nace en Italia en los primeros pasos del Barroco. Estas representaciones se ubicaban principalmente,

² Una descripción detallada de esta obra puede encontrarse en el magnífico trabajo de Arsenio GARCÍA FUERTES, *Dos de Mayo de 1808. El grito de una Nación* Madrid Histórico

como se ha dicho, en el teatro de los Caños del Peral y en el del Príncipe en Madrid, pero todas las capitales de España disponían de algún teatro o corral para tales representaciones, aunque con distinto grado de ambición según sus posibilidades y demandas.

IV. CUATRO COMPOSITORES EUROPEOS PARA UN CONCIERTO DE CÁMARA. APUNTES BIOGRÁFICOS

Johan Rudolf Zumsteeg (1760-1802)

Compositor y violoncellista alemán. Hijo de un militar al servicio del Duque Carlos Eugenio de Württemberg, recibe una buena educación general en la Carlschule, la academia militar creada por el propio duque, donde entabla amistad con célebres personajes del mundo de las artes y las letras como Schiller. Orientado hacia la escultura, su talento musical lo llevó a estudiar violoncello, sus primeros trabajos como compositor datan de esta época de estudiante. En 1781 obtiene el puesto de violoncello solista en la orquesta de la corte ducal, escribiendo óperas, cantatas y otras composiciones para la familia del duque. Posteriormente ocupa el cargo de maestro de música de la Carlschule y en 1791 se hace cargo de la dirección musical del teatro de la corte, para ocupar en 1793 el cargo de Konzertmeister en la corte, donde permanecerá hasta su muerte en 1802.

François Devienne (1759-1803)

Recibe sus primeras nociones musicales de su hermano mayor, para ingresar posteriormente en el cuadro de música del regimiento de caballería «Royal Cravates», permaneciendo allí un año hasta su incorporación a la orquesta de la ópera de París como fagotista, donde se formará también como flautista con el primer flauta de la orquesta. En 1780 entra al servicio del

Cardenal de Rohan en su orquesta de cámara. Tras su vuelta a París en 1788, trabaja como fagotista en la orquesta de cámara en el Teatro de Monsieur y probablemente como fagotista también de las Reales Guardias Suizas. Su vinculación al mundo militar no concluye ahí, pues en 1790 ingresa como músico de la Guardia Nacional de París, teniendo entre otras obligaciones la de enseñar música a los hijos de los soldados franceses. La Guardia Nacional llegará a crear una de las primeras instituciones públicas de enseñanza musical en Europa, la llamada Escuela libre de Música de la Guardia Nacional, en 1792, en la que Devienne ocupaba uno de los tres empleos de sargento encargados de la administración. En 1794 publica su famoso método para la flauta de una llave, además de comprender entre su producción composiciones de todo tipo, especialmente las dedicadas a instrumentos de viento.



Portada de una obra de Schiller y Zumsteeg y retrato de François Devienne

José Ferrer (c.1745-1815)

Nacido en Mequinenza, provincia de Zaragoza, hacia 1745, se ordenaría sacerdote veinticinco años después. Organista de la colegiata de Tremp, en Lérida, oposita en 1767 a la organistía de la catedral de dicha capital, que ocuparía durante diez años. En 1777 obtiene el puesto de organista en la Catedral de Pamplona,

en el que permanecerá nueve años. Compone en estas fechas *Seis sonatas para forte piano que pueden servir para clavicordio, obra 1ª* y *Tres sonatas para clave y forte piano con acompañamiento de un violín*. En 1786 es elegido organista de la Catedral de Oviedo. En esta ciudad traba amistad con Melchor Gaspar de Jovellanos, con el que coincide en las Tertulias, para las que el músico escribe piezas instrumentales y sobre todo de baile. Son continuas las menciones a José Ferrer en los diarios de Jovellanos, lo que da una muestra de la amistad entre ambos. José Ferrer permanecería en Oviedo hasta su muerte, acaecida en 1815.



Comienzo de la Sonata de 1º tono, punto bajo, del P. Antonio Soler, atribuida a José Ferrer

Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Tras nacer en un entorno de gran afición a la música, Haydn ingresa en el coro de San Esteban de Viena, donde perfecciona los conocimientos musicales que había adquirido de forma rudimentaria. Permanecería en San Esteban hasta su cambio de voz, momento en el cual pasaría a estudiar con el compositor Niccola Porpora para entrar al servicio, poco después, del Conde Morzin como maestro de capilla. Es en 1761 cuando se produce

el acontecimiento que cambiará su vida, al entrar al servicio de la poderosa familia húngara de los Esterhazy, teniendo a su disposición una de las mejores orquestas del momento. En 1790, con el fallecimiento del Príncipe Nikolaus Esterhazy, su hermano y sucesor, Paul Antón, decide disolver la orquesta. Haydn, que a pesar de todo no pierde su puesto, decide ir a Londres a instancias del empresario Johan Peter Salomon. Antes de su partida visitó por última vez a Mozart, con el que mantenía una estrecha amistad. Realiza este viaje, al que sigue otro en 1794, allí conoce y escucha los oratorios de Händel, que influirán decisivamente en la composición de los suyos, como *La Creación* y *Las Estaciones*. De regreso en Viena, y tras haber obtenido una pensión vitalicia de la familia Esterhazy, permanecerá en la ciudad hasta su muerte en 1809, año de la entrada de las tropas napoleónicas. Se cuenta que Haydn, desde hacía un tiempo postergado en una silla de ruedas, al conocer la noticia de la toma de la ciudad por los franceses, se acercó al piano y tocó, entre lágrimas, los acordes del himno nacional austriaco, que él mismo compondría como el *Kaisers Quartett* (cuarteto del emperador), actual himno nacional de Alemania. Napoleón, conocedor de la fama y prestigio de Haydn, envió días después a un oficial para presentar sus respetos al compositor, encontrándolo ya fallecido en su lecho, ante el cual el oficial se cuadró respetuosamente.

BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA FUERTES, Arsenio, *Dos de Mayo de 1808. El grito de una Nación*, Madrid, Inédita Editores, colec. *Madrid Histórico*, 2007.

«Madrid el 1 de Mayo de 1808», *Madrid Histórico*, nº 3, 2007.

GÓMEZ AMAT, Carlos, *Historia de la Música Española*, t. V: *El siglo XIX*, Madrid, Alianza Música, 1988.

MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la Música Española*, t. IV: *El siglo XVIII*, Madrid, Alianza Música, 2006.

VV.AA. *New Grove Dictionary of Music*, New York, 2001.



MIGUEL DEL BARCO DÍAZ

Comienza sus estudios musicales en Llerena con la profesora Araceli López, continuándolos posteriormente en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde estudia piano y órgano con los profesores M^a Teresa Fúster y Anselmo Serna, respectivamente, obteniendo el Premio de Honor Fin de Carrera en la especialidad de Órgano. Posteriormente amplía estudios en Barcelona con la profesora Monserrat Torrent y concluye los estudios superiores de clave y bajo continuo en Madrid con el profesor Tony Millán.

Realiza cursos de órgano con los profesores Michael Radulescu, André Portau y Hubert Meister, de Clave con los profesores Willem Jansen y Jacques Ogg y de Danza Antigua con M^a José Ruiz Mayordomo, entre otros.

Ha participado como intérprete en numerosos ciclos nacionales de órgano y festivales de música, entre los que destacan el *Ciclo de Música para la Navidad* en el Auditorio Manuel de Falla de Granada; *Música en la Catedral de Astorga* (León); *Música en su Arquitectura*, del Colegio de Aparejadores de Madrid; *Música española para Órgano*, del ciclo de conciertos de Radio 2 (RNE); y en los ciclos de órgano y festivales de música antigua de Valencia, Sevilla, Madrid, Fundación Juan March, Riga (Letonia), Bresszice (Eslovenia), Estonia, San Francisco, Boston, Chicago y Washington. Asimismo, ha colaborado como solista y como intérprete de bajo continuo con diversas agrupaciones vocales e

instrumentales, como Schola Antiqua, Amarillis Consort, Zarabanda, Capilla Real de Aranjuez, La Folía, Orquesta Sinfónica de Extremadura, etc.

Ha impartido clases magistrales de clave e interpretación de la música antigua en el Conservatorio de Tallin (Estonia) y en la Universidad Wesleyan en Conecticut (EE. UU.). Ha realizado grabaciones para Radio Nacional de España, Radio de Estonia, Eslovenia y Letonia y recientemente ha trabajado en la grabación del disco *El violín de las Damas*, dedicado al Pardessus de viola junto al grupo *Gabinete Armónico*, del que es miembro permanente, así como del grupo *Stylus Cubicularis*, dedicado a la interpretación de la música de cámara del siglo XVII. Es profesor de Órgano en el Conservatorio Profesional de Música de Palencia.

D. Miguel del Barco Díaz (clave), Mercedes Prieto Villar (flauta travesera barroca) y José Manuel Hernández (violoncello), miembros todos del grupo *Gabinete Armónico*, ofrecieron un concierto el mismo día 30 de mayo de 2008 en el *Centro Cultural La Merced* de Llerena, interpretando obras de los cuatro compositores biografiados en este trabajo.



Sociedad Extremeña de Historia

