

MÚSICA Y TEATRO COMO ARMAS BÉLICAS: PROPAGANDA PROFERNANDINA EN VENEZUELA DURANTE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA ESPAÑOLA *

Data recepción: 2016/03/06

Data aceptación: 2016/04/08

Contacto autora: montserrat.capelan@usc.es

Montserrat Capelán

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

La Guerra de la Independencia española, desarrollada entre 1808 y 1814, fue vivida en Venezuela con gran angustia. Las autoridades coloniales, temerosas de que los independentistas venezolanos aprovecharan la ocasión, desarrollaron una importante propaganda a favor de Fernando VII en la que la música y el teatro tuvieron una importancia central. En el presente artículo explicaremos cómo, entre 1808 y 1810, las autoridades venezolanas importaron el repertorio directamente desde la Península. Mostraremos así cómo las obras interpretadas no eran de ingenios locales, como hasta ahora se había creído, sino de autores peninsulares. Para ello estudiaremos el teatro político, la canción patriótica y el repertorio religioso interpretado y pondremos de manifiesto cómo la canción patriótica pasó de género conspirativo a gubernamental.

Palabras clave: Guerra de la Independencia Española, teatro patriótico, canción patriótica, música religiosa

ABSTRACT

The Peninsular War of 1808-1814 caused much concern in Venezuela. Fearful that the Venezuelan independence movement might take advantage of the situation, the colonial authorities instigated a major propaganda campaign in support of Fernando VII and in which both music and theatre played a significant role. In this paper we will explain how, between 1808 and 1810, the Venezuelan authorities brought works across from the Iberian peninsula. We will also reveal that the works performed in Venezuela were written not by local artists, as believed up to now, but by writers from the peninsula. To this end, we will study the political theatre, patriotic songs and religious works that were performed, with a view to revealing how patriotic song went from being a conspiratorial genre to a government-sponsored art form.

Keywords: Spanish War of Independence, patriotic theatre, patriotic song, religious music

La Guerra de la Independencia Española desarrollada entre 1808 y 1814 fue vivida en Venezuela con angustia y preocupación ante un posible futuro colonial en manos de los franceses. Esto – unido al temor de que los independentistas venezolanos aprovecharan la ocasión – llevó a las autoridades a desarrollar una fuerte propaganda bélica a favor de Fernando

VII, en la que la música y el teatro tuvieron una importancia central. En el presente artículo mostraremos el uso «profernandino» que las autoridades venezolanas hicieron de la música y el teatro desde el comienzo de la Guerra de la Independencia Española en 1808, hasta el inicio de la Guerra de Independencia Venezolana en 1810.

Contra las «águilas francesas»: la música escénica como arma de guerra

Hasta el año de 1808 el teatro es visto en Venezuela como un medio útil de persuasión política¹, pero no como un arma de guerra. Muestra de esto último lo es el hecho de que, cada vez que se daba un acontecimiento desestabilizador como el movimiento de Manuel Gual y José María España o la invasión de Francisco de Miranda, los recintos teatrales venezolanos eran clausurados de inmediato². Esto cambiará sustancialmente a partir de 1808. Si bien es cierto que en cuanto es conocida en Caracas la invasión francesa de la España peninsular, el Coliseo será cerrado³, no pasará mucho tiempo en que se decida su reapertura con el fin de usarlo como arma de propaganda bélica.

Las autoridades coloniales, intentando frenar los rumores sobre una Península⁴ perdida a manos de los franceses, habían decidido establecer el primer periódico venezolano: la *Gazeta de Caracas*⁵. Fue éste un medio oficial a través del cual los caraqueños eran informados sobre la guerra y con el que se pretendían minimizar las noticias derrotistas que llegaban por otros cauces. Se trataba de un vehículo de propaganda de alcance, pero no el suficiente: no lograba llegar a la población analfabeta. El teatro, que llegaba a toda la población de manera directa, es visto como el remedio. Por este motivo las autoridades deciden no sólo la reapertura del Coliseo caraqueño, sino también la imposición del repertorio que será interpretado: teatro patriótico importado directamente desde la Península.

De este modo se reseñaba en la prensa la apertura que, del Coliseo, se había realizado el 25 de diciembre de 1808:

El 25 del corriente se ha abierto de nuevo el Teatro público de esta ciudad, con general satisfacción de la numerosa concurrencia; y se dio principio a la función con el drama alegórico, La España restaurada, muy propio de las actuales circunstancias de la nación, y terminado con una Canción patriótica. A la vista de los personajes que representaban las Provincias de España con los trajes correspondientes, y sobre todo a la del Retrato de nuestro amado Soberano Fernando VII presentado repentinamente con una bella iluminación, el entusiasmo de los concurrentes se manifestó del modo más expresivo, y los alegres vivas

*y fervorosos votos de muchos centenares de almas subieron al cielo, implorando las bendiciones de la Divina Providencia, vengadora de los derechos de los Reyes, sobre la persona del mejor y más querido de los Soberanos*⁶.

A pesar de que en esta reseña no se indica cuál era el autor de la obra, el investigador Pedro Grases terminará señalando que era de un ingenuo local, en concreto de Andrés Bello⁷. La atribución se dio por buena y, a partir de ese momento, se incluirá en casi todos los catálogos del escritor venezolano. Sin embargo, gracias a nuestra investigación podemos asegurar que *La España restaurada* era una loa importada directamente desde la Península⁸. Se trataba de una composición del escritor burgalés Gáspar Zavala y Zamora, con música del navarro Blas de Laserna, el compositor peninsular más interpretado en Venezuela.

No cabe duda de que, las autoridades coloniales, deseosas de transmitir una visión triunfalista de los acontecimientos bélicos, obligaron al asentista del coliseo, José Gabriel García, a presentar una obra de corte patriótico. García se verá obligado a prescindir de las obras que, antes del cierre del teatro, ya tenía ensayadas⁹ y sustituirlas por este nuevo repertorio.

La obra seleccionada, no podía ajustarse mejor a las intenciones de las autoridades. En *La España restaurada* se resumían los nuevos acontecimientos favorables: se mostraba la nueva alianza con Inglaterra (sorprendente por tratarse de una tradicional enemiga), se exponía el triunfo conseguido el 2 de mayo en Madrid y se instaba a que se siguiera en la lucha por liberar a Fernando VII. El clímax de la representación ocurría cuando, después de haber sido España liberada por Madrid, las provincias de Valencia, Aragón, Andalucía, Castilla y la Mancha entraban con sus trajes cantando el himno compuesto por Laserna.

Si bien la obra comenzaba con una España que se lamentaba de su suerte, «Nada me resta. Fui... Mísera, perseguida, abandonada del cielo mismo, sin cesar arrastro los hierros de una amarga servidumbre», terminaba con un llamado a la guerra contra los franceses, que pretendía insuflar el ánimo bélico de todos los españoles:

Ya el rugido del León español han escuchado y al escucharle estremecidos fueron. Tiemble pues, tiemble el pérfido tirano, que esgrimiendo su garra, despedace el águila imperial. Seguidme hermanos, la victoria nos llama, y dos laureles muestra en su hermosa y halagüeña mano. A cogérles; y puesto que ya el Ebro, el Turia, el Betis y el airado Guadalquivir cantaron vuestros hechos, llevemos hasta el Sena el fiero estrago. Impaciente la Europa, y aún el mundo espera ver vuestros heroicos rasgos. Véanlo pues, y lléneseles de asombro el patriotismo nuestro. ¿Qué esperamos? Ya el fiero catalán y el extremeño os llaman con espíritu inflamado. Odio y venganza la divisa sea que nos dé a conocer a los malvados, puesto que de ellos ofendidos fuimos y aún satisfechos de placer no estamos¹⁰.

La música de Laserna (que se interpretaba al ser España liberada por Madrid y al final de la obra) consistía en un himno muy corto con la típica estructura «abcd» y en cuya coda se retomaba el tema de la introducción. Especial atención merece la última frase, en la que el compositor se sirve de una *catábasis* (movimiento melódico descendente) para simbolizar la caída en picado de las «águilas francesas» (Fig. 1).



Fig. 1. Manuscrito del himno compuesto por Blas de Laserna para la loa *La España restaurada* en el que se puede apreciar el movimiento descendente de la melodía en el texto que hace referencia a los franceses (BHM, Mus, 33-7)

El éxito que tuvo la obra en la Península¹¹, es repetido en Caracas. La obra no sólo se presentará el 25 y 26 de diciembre de 1808 sino que, una vez comenzado el año de 1809 vuelve a ser puesta en escena. La ocasión no es otra que la celebración caraqueña por la instauración de la *Suprema Junta Central de España e Indias* de Sevilla, en cuyo último día, se vuelve a presentar la

España restaurada además de dos obras escénicas más de corte patriótico: *La batalla de Bailén* y el *Impersonal (sic) Murat*.

Es difícil saber con certeza a qué drama se hacía referencia con *La batalla de Bailén* pues, con este título o similares, se compusieron un buen número de obras en la Península¹². Sin embargo, nos atrevemos a sostener que se trataba del *Melodrama en un acto, que en celebridad de la victoria conseguida por las armas españolas en la Andalucía se representó en el teatro de esta M. N. y L. ciudad de Cádiz el día 25 de julio de 1808* del península escrita por D. C la cual, a pesar de no incluir en el título las palabras «La Batalla de Bailén» era este tema sobre el que trataba¹³. Hacemos esta atribución debido a que al final de esta obra, se incluía la canción patriótica *España de la guerra*, composición que también fue interpretada en Venezuela en los festejos por la instalación de la *Suprema Junta Central*.

En esta obra, que había contado con cinco representaciones en la ciudad de Cádiz¹⁴, se describe la celebración de las tropas (militares y voluntarios) después de haber ganado la Batalla de Bailén. En ella participan habitantes de diferentes provincias, entre los que se encontraban un valenciano, un catalán y un gallego, hablando en su propio idioma. España también aparece como un personaje alegórico y, al igual que ocurre en *La España restaurada*, al final se presenta la imagen del rey Fernando VII iluminado, ante quien todos los personajes juran fidelidad. En este momento se interpretaba la canción *España de la guerra*, en la que se narraban los acontecimientos que habían ocurrido hasta el momento. Era ésta la única parte en la que se presentaba música instrumental con coro si bien a lo largo de la obra se interpretaba en otras ocasiones música instrumental: la orquesta tocaba «sinfonías»¹⁵ al inicio de la obra y en el momento que entraba España y, una marcha cuando aparecían los generales.

El *Impersonal Murat* debe ser la obra de Ventura Madero y Montoliú *La muerte de Murat, escena trágica o bien sea semi-unipersonal jocosero*¹⁶. Los impresores del folleto caraqueño, británicos desconocedores del castellano, debieron confundir «unipersonal» con «impersonal», lo que explicaría la aplicación de este último térmi-

no. La obra se trata de un melólogo, género muy común en la época, en la que, en los habituales endecasílabos, Murat se lamenta de haber ido a España y no poder escapar de la muerte que le espera. La música es interpretada al inicio, a modo de obertura, y en aquellos pasajes en que Murat no habla, para crear una atmósfera determinada. Es representativo de este repertorio patriótico la *captatio benevolentiae* con la que comienza el impreso, en la cual se pide la indulgencia del público, dado el corto tiempo que se tuvo para su composición:

*No pretendo indemnizarme de los innumerables yerros que resultan en esta composición, pero son dignos de indulgencia por la precipitación de ser obra de cuatro horas, que aún no es suficiente tiempo para escribirla. Mi objeto sólo fue divertirme un rato; pero enardecido corrí veloz el entusiasmo, el que enseñé a mis amigos, y sin dejarla limar, se han empeñado en darla a la luz. El público disimulará prudente sus faltas, con cuya generosidad quedará recompensado mi trabajo*¹⁷.

Nos encontramos así ante un «apropósito», repertorio generalmente de baja calidad hecho con premura para poder narrar cuanto antes los últimos acontecimientos ocurridos.

Si bien no aparece indicado ni en el folleto caraqueño por la celebración de la *Suprema Junta Central de España e Indias* ni en la *Gazeta de Caracas*, en estos festejos u otros cercanos debió incluirse también el sainete *El juego de las provincias* conservado actualmente en la Biblioteca Nacional de Venezuela¹⁸. Escrito por Julián de Parga para celebrar el cumpleaños de Fernando VII del 14 de octubre de 1808¹⁹, debió llegar a Venezuela con las obras traídas desde la Península por las autoridades, e interpretadas en Caracas entre diciembre de 1808 y principios de 1810. En la partitura de este sainete conservada en Madrid nada se dice sobre la autoría de la música, razón por la cual José Subirá la catalogará como anónima. Sin embargo, en la versión de Venezuela se señala que su autor es Blas de Laserna gracias a lo cual podemos añadir una obra más al catálogo de este compositor (Figs. 2 y 3).

Esta obra gozó de gran éxito. En la Península fue representada 33 veces en el Teatro de la Cruz de Madrid²⁰ y en Cádiz se puso en escena el 28 de enero de 1809²¹. La buena aceptación llevó

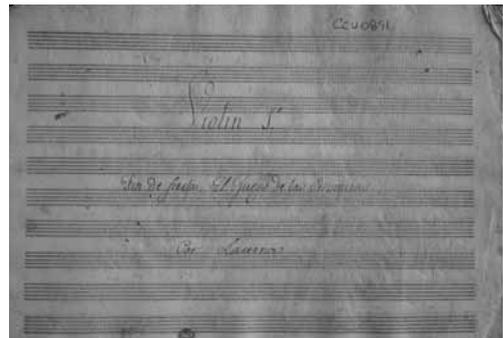
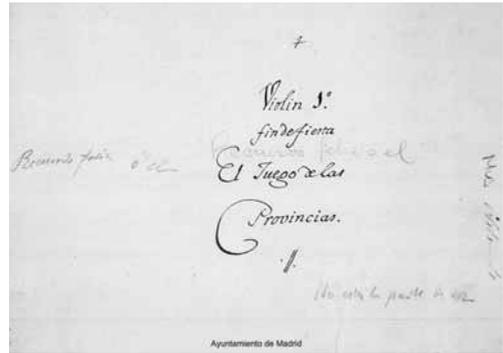


Fig. 2 y 3. Portada de la parte de Violín I conservada en Madrid (BHM, Mus 644-4) y portada de la parte de Violín I conservada en Venezuela (AABN, CCU 0891) del *Juego de las Provincias* de Blas de Laserna

a que se hiciera una segunda parte que, según Romero Peña, nunca llegó a representarse²².

El juego de las provincias está integrado por los personajes alegóricos de España, Inglaterra y las provincias españolas. España se lamenta de que, siendo el cumpleaños de Fernando VII, no pueda celebrarlo con sus provincias. Inglaterra – personaje presente en casi todo el teatro musical de la época – se ofrece a llevarla a donde están éstas reunidas jugando a las cartas. Deciden así conmemorar el día cantando, cada una de ellas, canciones patrióticas de las diferentes partes de España.

Además de las canciones patrióticas están musicalizadas la Introducción (*¿Qué es lo que te sucede triste España e Infeliz?*), una marcha que se interpretaba mientras entraban las diferentes provincias a la sala, un coro general (*Ya que se halla junta la nación entera*), un recitativo (*Oh retrato halagüeño*) y un aria interpretada cuan-

do España manifestaba su afecto a Fernando VII (*Mas que dudo que recelo*). Es llamativo que la versión venezolana no tenga ni el recitativo ni el aria, con lo que de ésta se eliminaron los elementos italianizantes. Tampoco se conserva la última canción patriótica, lo que no es de extrañar, pues el material muestra que se trata de un añadido posterior²³. Era habitual que a estas obras se les añadieran canciones patrióticas que estuvieran de moda en ese momento, por lo que ésta debió incluirse en medio de las 33 representaciones que se hicieron en Madrid. ¿Muestra de que la obra se exportó a Venezuela antes de que terminaran las 33 representaciones madrileñas?

Ahora bien, ¿todo el teatro patriótico interpretado en Venezuela entre 1808 y 1810 fue importado? Parece que no. Al menos esto es lo que se colige de una carta que, en 1827 firmada por Th Farmer, recibe Andrés Bello en Londres, en la cual se menciona un drama alegórico que supuestamente habría escrito el venezolano Andrés Bello en 1808 titulado *El Certamen de los patriotas*:

La modestia con que Usted habla de sus obras realza más su mérito; y si se atiende a la terrible severidad con que, excepto cuatro composiciones, quería Usted condenarlas al olvido, podría aplicarse a usted los sentidos versos de Augusto a Virgilio, quejándose de que hubiese mandado quemar la Eneida. Como yo vine a España por ocho meses, tampoco traje papeles de ninguna clase, y por rara casualidad, me encontré con copia de aquellos dos sonetos, así como la tengo también del drama alegórico El Certamen de los Patriotas compuesto a mediados del año 1808, y cuyos interlocutores son: España, el Castellano, el Andaluz, el Asturiano, el Gallego, el Catalán y el Aragonés. Yo he hecho ver esta pieza a los dos mejores, o mejor únicos poetas españoles: don Manuel José Quintana y don Juan Nicasio Gallegos, y la encontraron admirable²⁴.

Farmer le atribuye a Bello un drama patriótico que, a pesar de lo señalado por Pedro Grases, no se trata de la obra *la España restaurada*: los personajes con el *Certamen de los patriotas* no son coincidentes, si bien hay similitudes²⁵. ¿Se trataría de una obra de Andrés Bello inspirada por el repertorio de corte patriótico que se había importado en 1808 desde la Península? (Fig. 4).

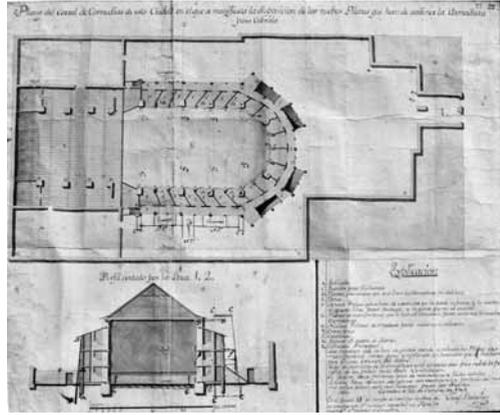


Fig. 4. Plano del Coliseo de Caracas de 1801, recinto en el que se interpretó la mayor parte del teatro y canciones patrióticas de este período

«España de la guerra» o defendiendo la Patria: la canción patriótica a favor de Fernando VII

La canción patriótica surge en Venezuela en 1797, con la sublevación de Manuel Gual y José María España²⁶. Por ello no podemos decir que la Guerra Peninsular haya sido la causante de su aparición pero sí que produjo un cambio esencial en ella. Si las canciones de 1797 eran compuestas y cantadas a escondidas por los sublevados²⁷, a partir de 1808 serán las propias autoridades las que auspicien su interpretación pública. Esto explica que las autoridades se adueñen de este género – que hasta el momento había sido utilizado únicamente por los subversivos – y pasen a utilizarlo a favor de la causa oficial. La Guerra Peninsular trajo así a Venezuela un importante inciso en la canción patriótica: de género conspirativo a gubernamental.

Fue así como las autoridades, deseosas de enardecer los ánimos a favor de la causa profernandina, auspiciaron la interpretación de la canción patriótica, importando directamente de la Península. Los recintos teatrales jugaron a este respecto, un papel central, pues a partir de 1808 (y hasta terminar la Guerra de Independencia Venezolana) todas las funciones escénicas pasaron a clausurarse con una canción patriótica. El primer caso de esta práctica lo encontramos el 25 de diciembre de 1808 cuando a la representación concluyó con una canción a la

que los espectadores «acompañaron en aquella, y principalmente en la siguiente noche, el rítor-nelo o coro con que terminaba cada una de las coplas de la *Canción patriótica*»²⁸ dando cuenta de lo rápido que se difundía este repertorio entre la población.

En los festejos por la instalación de la *Suprema Junta Central de España e Indias*, sabemos que se interpretó la canción *España de la guerra*²⁹, con seguridad, al final de las obras escénicas que se hicieron en el Coliseo el 16 de enero de 1809. Esta canción ha sido considerada por los investigadores venezolanos como creación de un autor local, llegando a establecer Alberto Calzavara la posibilidad de que se tratara de una composición de Andrés Bello³⁰. Sin embargo, podemos asegurar que nos encontramos nuevamente ante repertorio importado directamente de la Península. Esta canción había sido interpretada como parte final del *Melodrama en un acto, que en celebridad de la victoria conseguida por las armas españolas...*, se representó en la ciudad de Cádiz el 25 de julio de 1808. Como ya indicamos, esta obra escénica debe tratarse de *La batalla de Bailén* de la que se habla en la relación de los festejos caraqueños, lo que explicaría que se interpretara en Caracas la obra *España de la guerra*: era la canción con la que se terminaba el melodrama y que era incluida en el impreso del mismo.

España de la guerra, cuyo texto era de un comerciante y cantor aficionado apellidado Vallejo y la música de un tenor de la catedral gaditana, fue una de las canciones patrióticas de más éxito de la Guerra Peninsular³¹. Muestra de ello es que fue habitual que los seises de la Catedral de Sevilla la cantaran en las procesiones³² y que, 15 años después, todavía sea reutilizada adaptándola a las circunstancias del momento³³. Otra muestra de su importancia es que la obra cruzara el Atlántico no sólo hacia Venezuela, sino también a California³⁴.

Hemos de decir que, de las obras escénicas interpretadas en Venezuela, la que representó un mayor aporte a la canción patriótica fue el sainete *El juego de las provincias* de Laserna, en el que se incluían nada menos que siete canciones patrióticas de diferentes provincias peninsulares. En el texto se llama la atención sobre que

son canciones ya conocidas, haciendo hincapié en que lo que van a cantar lo oyeron hace pocos días³⁵. No creemos que esto se trate de un mero recurso literario del escritor sino que realmente debieron ser canciones independientes que el autor decidió meter en el sainete, remitiendo a la memoria del espectador, pero también dándole a conocer canciones de otras provincias y contribuyendo así a su proyección. De ser así, podemos decir que Blas de Laserna sería el autor de la música que se hace a los inicios del sainete pero no de las canciones patrióticas, de las que sólo sería el orquestador.

Pero si bien el teatro fue un medio fundamental para la propagación de las canciones pro-realistas, no fue el único. Éstas también se interpretaban por las calles e incluso en aquellas casas en donde se organizaban bailes y conciertos en sus salones. En la Biblioteca Nacional de Venezuela se conserva el texto manuscrito de la canción *Vivir en cadenas*³⁶ conocida también como *Los defensores de la patria*, canción peninsular compuesta hacia 1809 con letra de Juan Bautista Arriaza y música de Fernando Sor. A Caracas debió llegar al final de 1809 o principios de 1810 presentándose, muy probablemente, en las casas en las que se hacía música de salón, dada cuenta que en un principio fue compuesta para voz y guitarra³⁷. Esta obra, que alcanzó un gran éxito, había sido escrita por Juan Bautista Arriaza y musicalizada por Fernando Sor a raíz de la pérdida de las batallas de Tudela y Espinosa de los Monteros, con el fin de reanimar el espíritu del público, según se señala en una nota en una de las partituras conservadas en la Biblioteca Nacional de España³⁸.

Pero, ¿todas las canciones patrióticas interpretadas en Venezuela entre 1808 y abril de 1810 fueron importadas? No se conserva ninguna canción profernandina venezolana de estas fechas por lo que no podemos probar su existencia, aunque es muy posible que sí se hayan hecho. En todo caso, lo que sí existió fue una producción literaria, en algunos casos auspiciada incluso a través de premios. Así encontramos, en 1809, la siguiente propuesta en la *Gazeta de Caracas*:

Muy señor mío: Por el artículo 13 del Real Decreto de 9 de Marzo habrá V. visto que la Junta Central, deseosa de eternizar la gloria de los hé-

roes Zaragozanos, convida a todos los ingenios patrióticos a que la celebren con sus producciones en prosa y en verso. Yo no dudo que los de Caracas aprovecharán esta bella ocasión de consagrar algunas de sus figuras a tan digno objeto [...] quiero a lo menos dar un testimonio de mis buenos deseos, ofreciendo [...] media onza [...] destinada al que hiciere la mejor composición en honor de la gloriosísima Zaragoza [...]

Creo que será del caso se sirva V. insertar mi carta en la Gazeta por si algunos otros quisieren subscribirse al mismo laudable objeto para completar una suma que sea más correspondiente a lo sublime del asunto, y que pueda en parte destinarse a la impresión de la pieza a que se asigne el primer lugar y de las otras que parezcan acreedoras a ese honor³⁹.

No sabemos si esta propuesta de José Leal llegó a buen puerto (no se conservan obras patrióticas venezolanas de este año, ni manuscritas ni impresas) pero lo cierto es que los acontecimientos peninsulares sí llevaron a tomar la pluma a autores venezolanos. Tal es el caso del conocido soneto de Andrés Bello *A la victoria de Bailén* en el que alababa el triunfo de las fuerzas españolas en esta batalla. Desconocido hasta la fecha es, sin embargo, el poema que Sebastián García Franco, canario afincado en Venezuela desde 1782, escribe a Fernando VII en cuanto se conoce la invasión de la Península. El autor, quien era el cirujano del Hospital Militar de la Guaira, dice haberlo escrito como demostración de su lealtad. Se trata de un extenso poema en donde se hacía un resumen de los acontecimientos ocurridos en la Península (abdicaciones de Carlos IV y Fernando VII, el dos de mayo, creación de la *Suprema Junta* de Sevilla), se alababa a Fernando VII a la vez que se criticaba a Carlos IV y se hacía un llamado a los caraqueños para que tomasen las armas y rogasen a la Virgen del Carmen para restituir el trono al Rey:

*Y vosotros leales caraqueños,
que de amor y ternura pruebas claras
habéis dado por Rey tan adorable
como Fernando Séptimo, con tantas
finas demostraciones, desde el punto
que supisteis que al trono de la España
subió este amable Príncipe. Ahora
mostrad cuánto debéis con eficacia
interesaros fieles y afectuosos
que brevemente sea restaurada
su adorable persona que oprimida*

*del mar tirano yugo hoy se halla;
y enardecidamente poseídos
de un entusiasmo vivo por la Patria,
la religión y el Rey todos lidiemos
sin dejar con valor y fiel constancia
las armas de la mano, y hasta tanto
ocasión se presente tan bizarra,
nuestros ruegos y votos fervorosos
dirijamos rendidos a la sacra
majestad del eterno, y a María
gran Reina del Carmelo soberana⁴⁰.*

Este tipo de repertorio – teatro, canciones patrióticas o composiciones literarias – tenía por finalidad insuflar de patriotismo a la población, como expresa claramente Sebastián García Franco en el preámbulo de su poema. En la *Relación* que se hace de las celebraciones por la instauración de la *Suprema Junta Central de España e Indias* se señala que las canciones patrióticas interpretadas «contenían toda la expresión del más tierno amor a nuestro Soberano, el implacable horror al jurado enemigo de todo el orbe, y la inflamada general disposición de los ánimos a exterminarle con la más sangrienta Guerra»⁴¹. Podemos señalar que estas temáticas las encontramos efectivamente tanto en la canción como en el teatro patriótico (Figs. 5 y 6).



Fig. 5. Temáticas empleadas en el teatro patriótico profernandino interpretado en Caracas entre 1808 y 1810

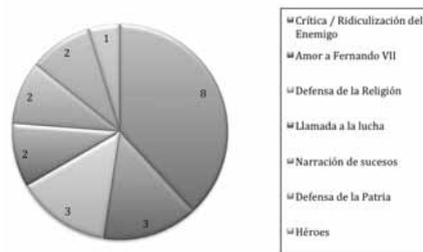


Fig. 6. Temáticas de las canciones patrióticas profernandinas escuchadas en Venezuela entre 1808 y 1810

Tanto la canción como el teatro patriótico coinciden en las temáticas en donde se destaca – con mucho – la crítica o ridiculización del enemigo, así como el amor declarado a Fernando VII. En el teatro encontramos, sin embargo, algunos elementos ausentes en las canciones patrióticas como es la Unión de las Provincias o la defensa de la nueva Alianza con Inglaterra.

Desde el punto de vista musical, podemos señalar que la mayoría de las canciones patrióticas están formadas por estribillo y coplas. Sólo las coplas de *España de la guerra* y *Vivir en cadenas* tienen la forma ABA que algunos autores le atribuyen a este tipo repertorio⁴². Las canciones del sainete *El juego de las provincias* tienen otro formato, con la única excepción de la *Canción de España*. Las canciones presentes en este sainete, representaban a diferentes provincias no sólo porque en ellas contarán los acontecimientos sucedidos en estas regiones, sino porque también incluían música típica de la zona. La canción de Andalucía, por ejemplo, se trata de un Zorongo, como bien se especifica en el título y cómo muestra la línea musical (Fig. 7):



Fig. 7. Primeros compases del violín I de la canción de Andalucía (Zorongo), *El juego de las provincias* (BNV AABN CCU 0891)

La Canción aragonesa, por su parte, se trata de una jota, si bien está escrita en 3/8 en vez del habitual 6/8 (Fig. 8):



Fig. 8. Canción de Aragón de *El juego de las provincias*, violín I (BNV AABN CCU 0891)

Fuera de los elementos musicales, para simbolizar algunas provincias como Galicia o Cataluña, se emulaba el habla de la zona. En el caso de la canción gallega, por ejemplo, se valían de un texto en pseudo-gallego además de vincular al personaje con el campo, ambos elementos que ya encontrábamos en los villancicos de gallegos⁴³.

Misas, Salves y *Te Deums*: la música religiosa al servicio de la causa

La recepción de la Guerra Peninsular en Venezuela también puede apreciarse en las prácticas y música religiosa. Unas de las actividades musicales más importantes que se celebraban por estas fechas eran las Misas solemnes y *Te Deums*. Éstos podían interpretarse por diferentes causas: por las proclamaciones de Fernando VII, para celebrar noticias favorables sobre la guerra o por la instalación de la *Suprema Junta Central de España e Indias* en Sevilla. Era habitual que, para celebrar con la mayor pompa, en la Catedral contrataran a diez músicos extraordinarios que reforzaban a la Capilla de música de esta iglesia. Así ocurre en la primera proclamación que se hace de Fernando VII en mayo de 1808 cuando todavía se desconoce la invasión francesa de la Península⁴⁴ y también en agosto de 1808 cuando dicen tener noticias a favor de las victorias de los españoles⁴⁵. Es realmente llamativo, el que, a pesar de que en ambos casos se contrata al mismo número de músicos, la segunda vez se les pague a éstos más del doble. Da cuenta ello de la importancia que se le dio al acto, para el cual debieron contratar a los mejores instrumentistas.

Estos actos religiosos tenían una clara intencionalidad política, como da cuenta el hecho de que cuando se hace Misa y *Te Deum* por la instalación de la *Suprema Junta Central* se señala que se le encargó el sermón a Juan Vicente Echeverri para que «con su natural energía y conocido fervor, estimulase al público a tributar a la divina providencia, las más humildes y rendidas gracias por una serie tan continuada de prodigios, en medio de tanto cúmulo de males»⁴⁶.

Evidentemente no todo eran festejos por victorias o instalaciones de Juntas sino que también fueron habituales las exequias por los españoles fallecidos. Encontramos este tipo de actos tanto en Caracas como en Puerto Cabello o en la ciudad Maracaibo⁴⁷. Más adelante, en 30 de mayo 1811, se emitirá una real cédula en la que se solicita celebrar funerales por los caídos en Madrid el día dos de mayo de 1808. Para el momento, Venezuela se encontraba ya en manos de los patriotas pero, aquellos años en los que vuelven a mandar los realistas, se llevarán a cabo las exequias ordenadas⁴⁸.

Pero sin duda, uno de los festejos más importantes en Venezuela durante la Guerra Peninsular, fueron los realizados en honor a la Virgen del Carmen. A ésta se le había declarado defensora de la monarquía. El origen de este título hemos de buscarlo en la conspiración de Manuel Gual y José María España de 1797, descubierta en las vísperas de su festividad y en la invasión de Francisco de Miranda en 1806 a raíz de la cual el arzobispo Francisco de Ibarra solicita al Papa que la convierta en fiesta clásica de segunda clase. El hecho de que los emisarios franceses llegaran a Venezuela el 15 de julio de 1808 cuando se estaban celebrando las vísperas de Nuestra Señora del Carmen, contribuyó a la devoción que le tenía la población. Suplantó así la figura del Apóstol Santiago quien, ciertamente, nunca tuvo demasiado arraigo entre los caraqueños. Durante estos primeros años de Guerra Peninsular se volvió habitual sacar en procesión a la Virgen del Carmen para celebrar el triunfo de las armas y llevarla desde el Convento del Carmen hasta la Catedral, en donde se dejaba expuesta para la veneración del pueblo⁴⁹. Mientras estaba en la catedral se cantaban las misas con coro y órgano y, después de maitines, la capilla de música interpretaba una *Salve* para lo que se contrataban músicos extraordinarios⁵⁰.

Además de la música escénica, religiosa y canciones patrióticas fueron habituales los conciertos de música instrumental que se presentaban en casas, como música de salón, y también en las calles de la ciudad. Si tomamos en cuenta que en ellas se presentaban orquestas de 30 o incluso 40 profesores (cuando en la Catedral en

los días más solemnes nunca había más de 14 ó 15 músicos) vemos el boato con el que se hacían los festejos en los que no sólo participaban orquestas sino también bandas⁵¹. La celebración de bailes en las casas también fueron comunes, incluso por el clero. Así tenemos que el eclesiástico José Joaquín de Liendo el día de la jura de Fernando VII realizado en Caracas en julio de 1808, dio un baile en su casa al que asistieron españoles y europeos⁵². También se hicieron bailes cuando, en febrero de 1809, llegó a Caracas Jaime Cockburn, gobernador de la inglesa Curazao, en honor a la nueva y sorprendente alianza de España con Inglaterra⁵³.

Conclusiones

Como hemos visto, en Venezuela en los inicios de la Guerra Peninsular, fue desarrollada toda una importante propaganda política a favor de Fernando VII. Muestra de que ésta fue desarrollada por las autoridades coloniales es que la mayoría se trató de repertorio importado que llegó desde la Península en el menor tiempo posible. En su afán no sólo de insuflar de patriotismo a los ciudadanos sino también, de minimizar los rumores de una Península perdida a manos de los franceses, los gobernantes se sirvieron de la música y el teatro. Hemos mostrado que, al contrario de lo que se había creído hasta el momento, el repertorio profernandino interpretado, no eran obras compuestas por autores locales sino por peninsulares, por lo que queda por estudiar, hasta qué punto son ciertos los documentos en los que se le atribuye a la población un gran amor hacia Fernando VII.

NOTAS

* Para la realización de este artículo se contó con la financiación del proyecto de investigación HAR2015-64024-R, del Ministerio de Economía y Competitividad español.

¹ A partir del reinado de Carlos III, en la España Peninsular se da una corriente que pretendía una reforma teatral bajo las ideas neoclásicas. Auspiciada por autores como el Conde de Aranda o Santos Díaz González se desarrollará un movimiento que proponía cambios en el tipo de obras, en su representación o en el funcionamiento de las compañías dramáticas. La finalidad última era lograr un control sobre un arte que se consideraba de gran importancia política. Este proceso también se da en Venezuela, cuando menos, desde 1784 con la inauguración del Coliseo de Caracas y, de una manera más estricta, a partir de 1801 cuando sólo se permite representar en este recinto teatral las obras de corte neoclásico. A este respecto puede consultarse: G. Jovellanos, *Memoria sobre las diversiones públicas*, Aguilar, Madrid, 1994; C. E. Kany, "Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799", *Revista de la biblioteca, archivo y museo*, VI, 23, 1929, pp. 249-284; J. Rubio Jiménez, *El Conde de Aranda y el teatro*, Ibercaja, Zaragoza, 1998; M. Capelán, *Las reformas borbónicas y la música venezolana de finales de la Colonia (1760-1821): el villancico, la tonadilla escénica y la canción patriótica*, Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2015, pp. 293-339.

² Archivo Histórico del Concejo Municipal (AHCM), *Coliseo*, II, ff. 159 – 160 vto., Caracas, 6/6/1806

³ AHCM, *Coliseo*, II, f. 215, Caracas, 24/10/1808.

⁴ Dado que para la época que trabajamos Hispanoamérica todavía pertenecía a la corona española, usaremos el término de "Península" para referirnos a lo que actualmente es España. En el texto, también usaremos el término de "Guerra Peninsular" para referirnos a la contienda desarrollada entre 1808 y 1814 de España contra los franceses, y así evitar cualquier posible confusión con la Guerra de Independencia de las

colonias americanas de la corona española.

⁵ En una fecha tan tardía como 1808 Venezuela todavía no contaba con imprenta. Sin duda, esto fue considerado un problema, por lo que las autoridades hicieron todos los trámites necesarios para lograr su establecimiento y poder publicar así un periódico oficialista. Si tomamos en cuenta que todo el proceso se hace en el corto lapso de mes y medio, podemos apreciar el gran empeño que puso el gobierno para solventar esta situación lo antes posible. Para la instauración de la imprenta en Venezuela véase P. Grases, *Historia de la imprenta en Venezuela hasta el fin de la primera república (1812)*, Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas, 1967, pp. 79-82.

⁶ *Gazeta de Caracas*, 17, 30/12/1808, p. 4.

⁷ C. Cacheiro Varela, "Pedro Grases nos habla de Andrés Bello (Entrevista)", *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, II, 1999, pp. 168-172.

⁸ Conservada actualmente en la Biblioteca Histórica de Madrid (BHM), Tea 1-187-4, Mus 33-7.

⁹ AHCM, *Coliseo*, II, ff. 215-215 vto., Caracas, 24/10/1808.

¹⁰ G. Zavala y Zamora, *La España restaurada* (libreto), BHM, Tea 1-187-4 ff., 1 vto, 11 vto.-12.

¹¹ De la buena aceptación de la obra dan cuenta las diferentes ediciones realizadas. Además de la versión manuscrita conservada en la Biblioteca Histórica de Madrid se hicieron, cuando menos, tres ediciones del libreto: por la Imprenta de Collado de Madrid, la Imprenta de Eusebio Álvarez también madrileña y por la Imprenta de Burguete de Valencia. La obra se representó en el teatro madrileño del Príncipe, según se especifica en el ejemplar impreso en Valencia, y estaba dedicada a Juan de Murphy y Porro. Cotarelo y Mori asegura que la obra también se presentó el 14 de octubre de 1812 bajo el título de *La Alianza de España*. Consideramos que esta afirmación es errada. Si bien en el *Diario de Madrid* del 14 de octubre de 1812 se señala que se interpretará esa tarde la obra *La alianza de España con Inglaterra*, sin duda no se trataba de *La España restaurada* de Gaspar Zavala

y Zamora sino de *La alianza española con la nación inglesa* que, a pesar de ser escrita por el mismo autor y tener una temática similar, se trataban de dos obras distintas. Para el comentario de Cotarelo y Mori véase su libro *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Publicaciones de la asociación de directores de escena de España, Madrid, 2009, p. 356 np. El libreto de *La alianza española con la nación inglesa* puede consultarse en la Biblioteca Nacional de España (BNE) R/61996. La música, de José María Francesconi, puede consultarse en BHM, Mus 33-3.

¹² Entre los dramas escritos en esta época sobre la Batalla de Bailén está *El regocijo militar en los campos de Bailén*, presentado en Madrid en octubre de 1808 y en Cádiz el 7 de febrero de 1809 y *El mejor triunfo de España: la victoria de Bailén o la rendición de Dupont* (BNE, MSS/14600/19), drama en dos actos compuesto en Madrid en 1808 con música de Manuel Quijano. La Batalla de Bailén también fue un tema recurrente en el repertorio instrumental no dramático. Como ejemplo tenemos la obra para violín, piano-forte y bajo de Peter Welton titulada *la Batalla de Bailén* y publicada en Londres en 1809 (BNE, MP/2391/7) interpretada también en la Habana (A. M. Freire López, *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de Independencia*, Iberoamericana, Vervuert, Madrid, 2009, p. 138; C. Diez, "Teatro, canciones e himnos patrióticos: la música al servicio de los ideales políticos en el Cádiz de las Cortes", *Cuadernos de música iberoamericana*, 18, 2009, p. 17; M. Gembero Ustarroz, "La música en España e Hispanoamérica durante la ocupación napoleónica (1808-1814)" en *Cortes y revolución en el primer liberalismo español* (F. Acosta Ramírez, Coord.), Universidad de Jaén, Jaén, 2006, p. 197; C. Fallarero Valdivia, "Manifestaciones musicales en torno al periodo de ocupación francesa en España (1808-1814): el caso de la Catedral de Santiago de Cuba" en *Musicología global musicología local* (J. Marín López, G. Gan Quesada, E. Torres Clemente, P. Ramos López, Eds), Sedem, Madrid, 2013, p. 1198.

¹³ Existen, cuando menos, tres ediciones de este melodrama: el realizado en Cádiz por el impresor Nicolás Gómez

Requena (BNE, R/62217), el hecho en Mallorca en la imprenta de Buenaventura Villalonga (BNE, R/62195) y el de la ciudad de Málaga en la imprenta de Francisco Martínez de Aguilar. Según Rosalía Fernández las siglas D. C. que aparecen en los impresos, deben hacer referencia a que fue escrita por Diego del Castillo, apuntador del teatro gaditano en 1808 y escritor de otra obra de corte patriótico: *Origen del patriotismo del héroe de Somosierra, o sea el Empecinado* (R. Fernández de Cabezón, "El teatro breve al servicio de la propaganda antifrancesa", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 19, 2013, p. 142).

¹⁴ Ídem.

¹⁵ El término hacía referencia a que se interpretaba música instrumental, no a que se hiciera el género sinfónico.

¹⁶ BNE, R/62196. Existe una segunda parte de esta obra, de Timoteo de Paz y del Rey titulada *Segunda parte de la muerte de Murat. Escena uni-personal joco-seria para diversión de cualquiera casa particular* editada en Madrid también en 1808. Como se puede apreciar, estaba ideada para ser interpretada dentro de las casas en las que se hacían representaciones, algo que facilitaba el que fuera sólo para un personaje. Para este teatro de salón o «un particular» como se le llamaba en la época puede consultarse A. M. Freire, *Literatura y sociedad: los teatros en casas particulares en el siglo XIX*, Instituto de estudios madrileños del CSIC, Madrid, 1996. Para un estudio sobre *La muerte de Murat* de Madero y Montoliú consúltese: M. Angulo, *Me río de Napoleón: teatro y propaganda política en la España Napoleónica*, Diputación Provincial de Cádiz, Cádiz, 2010, pp. 37-40.

¹⁷ D. V. M. T. M., *La muerte de Murat, escena trágica, o bien sea semi-uni-personal joco-serio*, Repullés, Madrid, 1808, p. 2.

¹⁸ Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela (AABN), CCU 0891.

¹⁹ En el libreto [BNE, R/60239(5)] sólo se indican las siglas P. D. J. D. P. Sabemos que éstas hacen referencia a Julián de Parga gracias que en otra de sus obras (*Faltas y sobras de la España*) se indica que era el autor del *Juego de las Provincias*.

²⁰ Según las referencias que, al respecto, hemos podido localizar en el *Diario de Madrid*, nº 68-73, 75-78, 189, 191-202, 269-272, 307-308, 21-25 (nueva numeración).

²¹ C. Díez, "Teatro, canciones e himnos patrióticos: la música al servicio de los ideales políticos en el Cádiz de las Cortes", *Cuadernos de música iberoamericana*, 18, 2009, p. 16. En las partituras conservadas en Madrid, en la parte de bajo se indica la fecha del 13 de junio de 1815 lo que, en este año, debió ser repuesta en escena (BHM, Mus, 644-4).

²² M. M. Romero Peña, *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-1814), en especial el de la guerra de independencia*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, p. 644.

²³ Esta canción patriótica debió ser compuesta por otro autor, pues en la partitura madrileña se indican al inicio de ella las siglas C. P. D. A. R., que no coinciden ni con el escritor (Julián de Parga) ni con el compositor (Blas de Laserna) del resto del sainete (BHM, Mus 644-4).

²⁴ M. Amunátegui, *Vida de don Andrés Bello*, Impreso por Pedro G. Ramírez, Santiago de Chile, 1882, pp. 63-65.

²⁵ Más allá de que en la *España restaurada* todos son personajes alegóricos (representan a las provincias y no a personas originarias de estas provincias), las regiones no son coincidentes. En la *España restaurada* no están presentes Asturias, Galicia ni Cataluña que sí encontramos en el *Certamen de los patriotas*.

²⁶ Se trató de una conspiración mediante la que se pretendía establecer una república independiente e igualitaria en Venezuela. Sus principales cabecillas fueron Manuel Gual y José María España, pero también participaron peninsulares como Juan Bautista Picornell y Manuel Cortés Campomanes (al cual se le atribuye la autoría de las canciones). Éstos habían participado en la conspiración de San Blas, motivo por el que se hallaban presos en Venezuela, prisión de donde logran escapar. Finalmente la conspiración será descubierta y los principales cabecillas condenados a muerte.

²⁷ Precisamente tres canciones patrióticas de la sublevación de Gual y España (*Carmañola americana, Can-*

ción americana y Soneto americano) se conservan por estar transcritas en los expedientes judiciales contra los conspiradores, por considerarse una prueba incriminatoria contra los acusados. En el Archivo General de Indias (AGI) y en el de Simancas (AGS) las encontramos en los siguientes expedientes: AGI, *Estado*, 58, nº 57; AGI, *Estado*, 59, nº 6; AGI, *Estado*, 67, nº 67; AGI, *Estado*, 70, nº 25; AGI, *Estado*, 71, nº 2; AGI, *Caracas*, 427; AGS, *Secretaría del despacho de guerra*, SGU, LEG, 7184, 74, nº 380.

²⁸ *Gazeta de Caracas*, 17, 30/12/1808, p. 4.

²⁹ J. F. Blanco, R. Azpúrua, *Documentos para la historia de la vida pública del libertador de Colombia, Perú y Bolivia*, Imprenta la Opinión Nacional, Caracas, 1875, II, p. 197. Transcriben estos autores sólo el estribillo y la primera de las ocho estrofas de esta canción, versión reducida que difundirá Julio Calcaño y, con él, el resto de los investigadores venezolanos.

³⁰ A. Calzavara, *Historia de la Música en Venezuela. Periodo hispánico con referencias al teatro y la danza*. Fundación Pampero, Caracas, 1987, p. 156.

³¹ A. Alcalá Galiano, "Canciones patrióticas desde 1808 a 1814 y desde 1820 a 1823", *La América*, 12/4/1864, p. 9.

³² "Carta del tío Tremenda. Sr. Diarista patriótico", *Diario patriótico de Sevilla*, 145, 26/5/1814, p. 599.

³³ Durante el Trienio Liberal será interpretada haciéndole algunas modificaciones al texto, en el que se criticaba a la Constitución de 1812 y a los masones. La primera copla decía así: "España de la guerra / tremola su pendón / contra el poder tirano / de la constitución. / Los crímenes oíd, / escuchad la traición, / con que el masón infame / la España encadenó" ("Canción patriótica realista", *El procurador general del rey*, 23, 19/7/1823, p. 115).

³⁴ Una partitura de esta obra se conserva en el archivo de Juan Bautista Sancho, compositor mallorquín radicado en California (C. H. Rusell, "Juan Bautista Sancho: en busca de los orígenes del primer compositor de California y el estilo musical primitivo de las misiones" en J. B. Sancho. *Compositor pionero de California* (A. Piza, Coord.), Universitat

de les Illes Balears, Palma, 2007, p. 147). En el cd que acompaña al libro se puede consultar la digitalización de la partitura manuscrita. Se hacía una música distinta a la interpretada en la Península. Para un estudio detallado de la canción *España de la guerra* tanto en la Península como en California consúltese M. V. Sánchez López, "España de la guerra (1808): la difusión internacional del cancionero de la Guerra de la Independencia", *Cuadernos de música iberoamericana*, 23, 2012, pp. 23-43.

³⁵ J. Parga, *El juego de las provincias representada en el teatro de la Cruz al cumplir años del señor Don Fernando VII. Pieza de música en un acto*, Cano, Madrid, 1808, pp. 16, 21 y 22.

³⁶ A resguardo en la Biblioteca Nacional de Venezuela, *Libros raros y manuscritos*, ZMV C 16.

³⁷ En Caracas sólo se conserva el texto manuscrito, no la partitura, por lo que es difícil saber si la obra fue interpretada con la música de Fernando Sor o si fue musicalizada por un compositor local. En la Península he llegado a encontrar 11 manuscritos de esta canción patriótica: para voz y guitarra (BNE MC/5307/17), para piano (BNE MP/3180/14), tres versiones para voz y piano (BNE, MP/3183; MC/4837/72; 5657978.1), para dos voces y piano (Biblioteca del Senado, FH 41289), tres versiones para voz, coro y piano [BNE R/62506; R62539; MP/1989 (14)] para dos flautas (Biblioteca del Senado, FH 42923) y para banda militar (BNE, MC/5307/1). Existen también una

edición de época de esta composición realizada en la ciudad de Londres por Johanning & C^o, versión para voz y guitarra. Esta canción tuvo tal proyección que será de nuevo interpretada durante la Guerra civil española con nueva música de Carlos Palacios (M. A. Ossa Martínez, *La música en la Guerra Civil Española*, Universidad de Castilla la Mancha, Sedem, Cuenca, 2011, p. 207).

³⁸ BNE, R/62506.

³⁹ *Gazeta de Caracas*, 38, 5/5/1809, p. 3.

⁴⁰ AGI, Caracas, 414, «Fernando VII el amado», ff. 4 vto. – 5, La Guaira, 30/8/1808.

⁴¹ Academia Nacional de la Historia (ANH), *Colección Aristides Rojas*, A 5 G 1 C 10 D 5, «Público regocijo de la Capital de Caracas, por la feliz instalación de la Suprema Junta Central», Caracas, 23/1/1809.

⁴² B. Lolo, "La música al servicio de la política en la guerra de la independencia", *Cuadernos dieciochistas*, 8, 2007, p. 230.

⁴³ Para los villancicos de gallegos tanto en la Península como en América véase C. Villanueva, *Los villancicos gallegos*, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, 1994, pp. 73-100.

⁴⁴ ANH, *Civiles*, 17-6634-1, "Comprobantes de músicos extraordinarios", Caracas, 31/5/1808. En Maracaibo la primera proclamación, ocurre entre el 4 y 5 de agosto de 1808 cuando en esta ciudad todavía desconocían la invasión

francesa. Para el acto también se hizo una misa y un *Te Deum* (AHN, *Estado*, 57).

⁴⁵ ACM, *Ace*, XXIII,, f. 214, Caracas, 4/8/1808.

⁴⁶ ANH, *Colección Aristides Rojas*, A 5, G 1, C 10, D 5, "Público regocijo de la Capital de Caracas, por la feliz instalación de la Suprema Junta Central", Caracas, 23/9/1809.

⁴⁷ *Gazeta de Caracas*, 25/11/1808, p. 4, 2/12/1808, p. 3 y 21/4/1809, p. 3.

⁴⁸ AAC, *Reales cédulas*, 9, ff. 126-127; 134-135, Cádiz, 30/5/1811, Caracas, 15/12/1818.

⁴⁹ ACM, *Manuscritos sueltos sin catalogar*, 1808, "Ocurrencias en el reinado del Rey nuestro señor Don Fernando VII", Caracas, 18/8/1818. En estos casos, la figura de Santiago Apóstol que estaba en la Catedral era sacada de ésta en procesión hasta el Convento de Carmelitas, quien facilitaba la imagen de Nuestra Señora del Carmen que sustituía a Santiago apóstol.

⁵⁰ ANH, *Civiles*, 17-6634-1, "Comprobantes de músicos extraordinarios", Caracas, 30/8/1808.

⁵¹ *Gazeta de Caracas*, 3/2/1809, p. 2, 21/4/1809, p. 3, 21/7/1809, p. 4.

⁵² AGN, *Causas de infidencia*, XIX, exp. 2, «Contra el Pbr. José Joaquín de Liendo, natural de San Felipe y vecino de Caracas», ff. 47-47 vto., Caracas, 7/2/1813.

⁵³ *Gazeta de Caracas*, 17/2/1809, p. 4.