

## Un contrapunto al modelo pedrelliano: el nacionalismo de Julio Gómez

BEATRIZ MARTÍNEZ DEL FRESNO

Es sabido que en España el nacionalismo fue un movimiento musical de amplio espectro, tanto en el sentido diacrónico como en el sincrónico, y que tradicionalmente se adscriben a él autores y obras muy heterogéneas. Se ha escrito mucho sobre la importancia de Pedrell como padre de las mejores obras nacionalistas, y sobre el más universal de nuestros compositores del siglo XX: Manuel de Falla; en segundo plano Albéniz, Granados, Turina, Esplá, etc. No hace mucho que se viene reivindicando a Barbieri como precursor o iniciador del nacionalismo junto a Pedrell, pero hay otros estratos del mismo movimiento que aún permanecen casi inexplorados<sup>1</sup>.

Dentro del largo proceso de afirmación nacional que abarca casi cien años, nos situaremos en la denominada Edad de Plata de la cultura española, y particularmente en el ámbito madrileño, para dar una rápida visión de determinadas actitudes nacionalistas a través del compositor y crítico madrileño Julio Gómez García (1886-1973).

Las tres generaciones musicales que coexisten en este período: la del 98, la del 14 y la del 27 (o en la propuesta de Enrique Franco<sup>2</sup>, que prefiere designarlas por el año central de nacimiento, la de 1871, la de 1886 y la de 1901), tienen como referencia común lo que podríamos denominar «el problema musical de España» y el afán de europeización heredado de Joaquín Costa, que no sólo

<sup>1</sup> Nos referimos a las diversas modulaciones del nacionalismo, cuya tipificación debería poder explicar las diferencias entre Albéniz, Falla, Turina, Bretón, Chapí, Arbós, Emilio Serrano, Pérez Casas, Conrado del Campo, Chávarri, Felipe Espino, Julio Gómez, Esplá, Guridi, P. Donostia, Guervós, Isasi, Larregla, Jacinto Manzanares, Malats, N. Otaño, R. Villar, Usandizaga, Vicente Zurrón, Antonio José y un larguísimo etcétera.

<sup>2</sup> FRANCO, E., «Generaciones musicales españolas» en *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915-1939*, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1986, p. 35-37.

impregnó las intenciones de filósofos, políticos y literatos, sino también de los músicos. En palabras de Jover, una «profunda meditación acerca de la esencia y el significado de lo español en relación a lo europeo»<sup>3</sup> conseguiría dar un nuevo sentido de universalidad a la cultura y a la música española.

Julio Gómez se encuentra en la generación intermedia entre el 98 musical de Manuel de Falla, Enrique Granados, Bartolomé Pérez Casas, Rafael Mitjana, etc., y la Generación del 27. Le acompañan en la Generación de 1914 (también denominada Generación de los Maestros, la de los nacidos en torno a 1886) Conrado del Campo, Joaquín Turina, José Subirá, Oscar Esplá, Jesús Guridi, P. Donostia, José M<sup>a</sup> Usandizaga, Higinio Anglès, Adolfo Salazar o Federico Mompou. Según el juego de ritmo quincenal, Pedrell pertenece en este momento a la categoría de «superviviente» y, sin embargo, es punto de referencia ineludible para las tres generaciones que le siguen.

Tomás Marco ha escrito que la aportación de Julio Gómez es «una consecuencia final del romanticismo español transfigurado por el nacionalismo»<sup>4</sup>. Le define como «hombre arquetípico del 98 por su talante culto, liberal y regeneracionista» y señala que hay mucho de barojiano en su personalidad, «que, sin embargo, es de pura cepa castellana».

Carlos Gómez Amat ha dibujado la figura de su padre acudiendo a la idea tradicional de liberalismo español decimonónico, y recordando que en política y en la vida era Julio Gómez independiente, idealista e insobornable. Menciona su afinidad con el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza, y admite su relación con la generación del 98, pero precisa que la suya es la del 86, la de Ortega y Gasset y otros «que salieron del pesimismo para mirar con esperanza el futuro»<sup>5</sup>.

Trataremos ahora de ahondar en las inflexiones ideológicas y estéticas que el nacionalismo adquiere en las actitudes de don Julio, y de situarlas en su contexto temporal y geográfico.

Hay en su estética un componente romántico que valora la espontaneidad en la creación musical, y que le adscribe como función primordial la de despertar entusiasmo y emoción. Él mismo reconoció (no sin cierta ironía) en su discurso de ingreso en la Academia «soy, por mi nacimiento, por irresistible inclinación de mi gusto personal —y en ello pongo la más alta razón de mi ufanía— un compositor del siglo XIX»<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> JOVER, REGLA, SECO, *España moderna y contemporánea*, Barcelona, 1970, p. 377.

<sup>4</sup> MARCO, T., *Historia de la Música española. 6 El siglo XX*, Madrid, 1983, p. 55, 58.

<sup>5</sup> GÓMEZ AMAT, C., *Perfiles españoles* 1r programa dedicado a Julio Gómez, RNE, 1986.

<sup>6</sup> GÓMEZ, J., *Los problemas de la ópera española*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Academia*, Madrid, 1956, p. 10. El discurso se reproduce en IGLESIAS, A. (recopilación y comentarios de), *Escritos de Julio Gómez*, Madrid, Alpuerto, 1986.

José Subirá, íntimo amigo, le definió como melodista al que no preocupan las formas y fórmulas abstractas: «en la música ve un fin; de ninguna manera un pretexto para ofrecer juegos sonoros, Y ve un fin ligado a la espiritualidad humana, lo que le alejó de aquellos que predicaban la necesidad imperiosa de deshumanizar el Arte. Sabe que sin un contenido emocional, la música suele carecer de valor positivo[...]»<sup>7</sup>.

Junto a ello, un cierto elemento lúdico —la música es para disfrutarla— que podría emparentarse con el que José Luis Abellán incorpora a la caracterización de la Generación de 1914<sup>8</sup>, y que de alguna forma implica, en el caso de Julio Gómez, una búsqueda de naturalidad o, al menos, una huida del alarde técnico o retórico.

Por otra parte, la música es concebida como arte eminentemente social y, por ello, en la contraposición dialéctica entre Noventa y Ocho y Modernismo defendida por Díaz-Plaja, es indudable la identificación con la mentalidad intervencionista y pedagógica de los noventaiochistas, frente al asilamiento exquisito del Modernismo que «levanta su egocéntrica *torre de marfil*, su palacio encantado, donde se rinde culto a la belleza»<sup>9</sup>.

El fundamento social de la música se imbrica en Julio Gómez con un profundo respeto por el público popular, lo que le hizo escribir al comenzar su carrera: «vayamos en busca del pueblo para hacer arte grande y duradero»<sup>10</sup> e insistir en su jubilación diciendo: «más estimo yo en mi carrera profesional el aplauso del público del último pueblo de España a una de mis obras interpretada por una banda modestísima, que todos los éxitos como profesor del Conservatorio que haya podido tener en mi vida»<sup>11</sup>.

A partir de esta aproximación primaria puede advertirse ya una clara contraposición entre Julio Gómez y Adolfo Salazar, figuras paralelas por el marco

<sup>7</sup> SUBIRÁ PUIG, J., Contestación al «Discurso del Académico Electo D. Julio Gómez García leído en el acto de su recepción pública el día 17 de junio de 1956». *Academia*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1956, p. 62.

<sup>8</sup> ABELLÁN, J.L., *Historia crítica del pensamiento español, Tomo 5/III. De la gran guerra a la guerra civil española (1914-1939)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 64.

<sup>9</sup> DÍAZ-PLAJA, G., *Modernismo frente a Noventa y Ocho* (1951), 2ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1966. Reimp. 1979, p. 129.

No obstante, la oposición tajante de Díaz-Plaja ha sido matizada por otros muchos autores que tienden a considerar el modernismo como amplio movimiento literario y cultural dentro del cual, como característica de uno de sus momentos y fenómeno particular, aparece la llamada Generación del 98, junto al novecentismo, la disidencia religiosa, el simbolismo, el ultraísmo, etc. La distinción 98-modernismo queda mal parada en el libro de José Carlos Mainer *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, 3ª ed. Madrid, Cátedra, 1986.

<sup>10</sup> GÓMEZ, J., «Sobre la Sociedad Nacional de Música», *Revista Musical*, año III, núm. 12, Bilbao, 1911, p. 290.

<sup>11</sup> GÓMEZ, J., «Jubilación». *Harmonía*, Madrid, enero-junio 1957, p. 4.

generacional y por su actividad crítica en dos importantes diarios de la capital española, *El Liberal* y *El Sol*, durante el mismo período (1918-36). El antirromanticismo, la defensa de una vanguardia elitista y el rechazo del popularismo, definen al crítico de *El Sol* como antagonista del de *El Liberal*, o a la inversa. Si Julio Gómez comparte actitudes con la generación del 98, Salazar es equivalente *espiritual* de la generación del 14, que se ha calificado de europeísta, racionalista, científica y republicana. Representan dos estrategias distintas en la lucha contra el «problema musical de España», una de las cuales se centraba en la búsqueda de recetas salvadoras fuera del país, con Francia como principal punto de referencia, mientras la otra quería encontrar la solución hundiendo las raíces en la propia tradición. La oposición entre modernismo y casticismo es un problema de la máxima importancia en el proceso cultural del momento, que se puede ejemplificar en el terreno musical en la antinomia Salazar-Julio Gómez y, mucho más allá, en el debate entre Unamuno y Ortega, en el que el hombre del 98 defendía la *españolización de Europa* y el del 14 invertía los términos en la *europización de España*. La paradójica oposición es formulada por Abellán<sup>12</sup> como tensión dialéctica entre el énfasis modernista en la estética, que trae consigo un impulso hacia la renovación, y el que pone en la historia el casticismo, que se arraiga en la tradición.

Veamos algunos aspectos más concretos del nacionalismo de Julio Gómez.

## 1. La Sociedad Nacional de Música y la ópera nacional

Su talante culto y regeneracionista le impulsó a participar en la polémica desencadenada en la *Revista Musical* de Bilbao a propósito de la creación de la Sociedad Nacional de Música propugnada por Rogelio Villar en 1911<sup>13</sup>. Julio Gómez envió un largo artículo desde Toledo (donde era por entonces director del Museo Arqueológico), en el que mostraba su apoyo decidido a la futura sociedad y, para perfilar sus fines, analizaba la escasa fuerza de la música española en Madrid y explicaba sociológicamente la función de las entidades musicales del momento<sup>14</sup>. A continuación, exponía su programa

<sup>12</sup> ABELLÁN, J.L., *Historia crítica del pensamiento español. Tomo 5/II La crisis contemporánea (1875-1936)*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1989, p. 66.

<sup>13</sup> VILLAR, R., «Sociedad Nacional de Música», *Revista Musical*, año III, núm. 8, Bilbao, 1911, p. 194-196.

<sup>14</sup> GÓMEZ, J. «Sobre la Sociedad Nacional de Música», *Revista Musical*, año III, núm. 12, Bilbao, 1911, p. 285-290. Concretamente trata de la Sociedad Filarmónica, Cuarteto Francés, Cuarteto Español, Sociedad de Instrumentos de Viento, Banda Municipal y Teatro Real. Es extraña la omisión de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

estético imbuido de regeneracionismo y popularismo y, por último, reconducía su discurso al viejo tema de la ópera nacional, «el género que habría de hacer grande a la música española». Este fue el objeto del largo escrito<sup>15</sup> con el que don Julio, que había sido maestro concertador del Teatro Real, reabrió la polémica en torno a la eterna cuestión que, como él mismo diría en su discurso de ingreso en la Academia muchos años más tarde, estaba tomando ya «el legendario carácter de la cuadratura del círculo o la piedra filosofal».

Concluía proponiendo un programa de medidas que debería poner en práctica la naciente Sociedad Nacional de Música: 1º) Solicitar de los poderes públicos la traducción al castellano de todas las óperas representadas en el Teatro Real. 2º) La fundación de un Teatro Lírico Popular, subvencionado por el Estado. 3º) La investigación sistemática de nuestra historia musical. 4º) El establecimiento de una biblioteca musical. 5º) La reforma de los concursos del Estado. 6º) La reorganización de la enseñanza musical, haciendo del Conservatorio una escuela de estudios superiores.

La preocupación de Julio Gómez por la ópera española, que se manifiesta por primera vez en 1912, no sería abandonada por el compositor, que habría querido desarrollar su innata vocación lírico-dramática en circunstancias más

<sup>15</sup> GÓMEZ, J. «Sobre el Drama Lírico Nacional», *Revista Musical*, año IV, núm. 1 y núm. 2, Bilbao, 1912, p. 1-5 y 25-29.

La abundancia de óperas que esperaban ser estrenadas o representadas, las deficientes condiciones en que se producían las escasas interpretaciones teatrales, las condiciones del nuevo pliego de arriendo del Teatro Real y, por contra, el éxito de la campaña teatral de ópera española en el Teatro Colón de Buenos Aires y el resurgimiento de la ópera vasca, desenterraron los viejos puntos de discusión. Abundando en la idea que Bretón había expuesto poco antes en el Ateneo madrileño, Julio Gómez intentaba de nuevo encontrar soluciones prácticas. Su argumentación se fundamentaba en una prospección histórica competente, que deja traslucir sus conocimientos y su rigor, y que pasa revista tanto a la historia de nuestro teatro desde el siglo XVII como al papel que la música tuvo en él.

Aborda el tema sólo de forma estratégica. Continúa como sus predecesores, proponiendo tácticas de organización, reformas oficiales, etc., sin entrar en el fondo del problema: ¿Qué es ópera española? ¿la cantada en castellano? ¿la interpretada por artistas del país? ¿la de tema de carácter nacional? ¿la compuesta por españoles? ¿aquella que consiga crear un lenguaje peculiar, nacional, que se diferencie del italiano o del wagneriano? Algunas de estas preguntas habían sido formuladas ya por Jimeno de Lerma en 1901 y su contestación fue rozada por quienes continuaron el debate en la *Revista Musical* de Bilbao en 1912 y 1913 (I. Zubialde, R. Arenal, J. Fesser, T. Bretón, C. del Campo, L. Villalba, F. Pedrell y R. Villar).

En honor a la verdad hay que decir que sólo Pedrell intentó definir el drama lírico desde dentro, aunque su programa tampoco tuviera consecuencias prácticas en la creación operística española. También es cierto que de poco servía hacer programas estéticos sin solucionar antes la práctica imposibilidad de llevar las obras a la escena. Baste recordar la historia de *La vida breve*.

favorables y que hasta su madurez siguió reflexionando persistentemente sobre el tema<sup>16</sup>.

## 2. La investigación de la historia

Si el capítulo de la ópera nacional era una rama pendiente del nacionalismo heredado del siglo XIX, y si en el fondo de las discusiones en torno a la Sociedad Nacional latía un movimiento regenerador, la reconstrucción de nuestro pasado musical y la elevación cultural del músico español, eran bases necesarias para sustentar un nacionalismo vitalizador de la música del país, y como tales habían sido defendidas ya por Barbieri y Pedrell.

Destacan en su juventud, y en los años de residencia en Toledo, dos trabajos de investigación realizados por Julio Gómez. «Los cuartetos de Manuel Canales y la música de cámara española de su tiempo», Premio Nacional de Música de 1911, que permanecería inédito hasta 1986<sup>17</sup> y «Don Blas de Laserna. Un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero», que mereció el Premio Nacional de Música de 1912 y le sirvió para tomar el grado de Doctor en Ciencias Históricas en la Universidad Central de Madrid<sup>18</sup>.

En el prólogo del estudio sobre Manuel Canales, don Julio reflexiona sobre el estado de las investigaciones históricas y sobre la perentoria necesidad de trabajar en dos campos de investigación: la recolección y el estudio de la música popular, y la publicación en ediciones críticas de nuestra música culta del pasado. El convencimiento de que debía crearse una escuela nacional fundada en nuestra historia queda patente en un texto escrito en otro lugar muchos años después:

El espíritu de la música española vive y alienta en obras de los más distintos géneros y hay algo de común a todos, que está por encima de esas diferencias exteriores. Y ese algo es lo que los compositores espa-

<sup>16</sup> Sirvan como ejemplo dos trabajos los años cincuenta: «La ópera española», lección dada en la Cátedra Manuel de Falla de la Universidad Central de Madrid, publicada en *Harmonía*. Madrid, enero-junio 1953, y su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, «Los problemas de la ópera española», ya citado.

<sup>17</sup> Recogido por A. Iglesias en *op. cit.*

<sup>18</sup> El estudio sobre Blas de Laserna fue publicado parcialmente en la *Revista de la Biblioteca, Archivos y Museos*, del Ayuntamiento de Madrid, 1925, y en el *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos*, de Pamplona. En toda su extensión en la *Biblioteca de Corellanos Ilustres*, dirigida por José Luis de Arrese, vol. v, Corella 1952, p. 119-208. Reproducido por A. Iglesias en *op. cit.*

ñosles deben seguir... Deben sentir siguiendo a Menéndez Pelayo, que: «Donde no se conserva piadosamente la herencia de lo pasado, pobre o rica, grande o pequeña, no esperemos que brote un pensamiento original, ni una idea dominadora. Un pueblo nuevo, puede improvisarlo todo, menos la cultura intelectual. Un pueblo viejo no puede renunciar a la suya sin extinguir la parte más noble de su vida y caer en una segunda infancia muy próxima a la imbecilidad senil»<sup>19</sup>.

Él mismo se anticipó a José Subirá en las investigaciones sobre la tonadilla, quiso reconstruir la historia de la ópera española, escribió repetidas veces sobre los grandes autores de zarzuela y salpicó durante más de cuarenta años sus colaboraciones en la revista *Harmonía* de referencias a nuestra tradición musical en una sección fija que llevaba por título «Comentarios del presente y del pasado»<sup>20</sup>.

El doctorado en Ciencias Históricas, una cultura humanística profunda y su prolongado trabajo como bibliotecario<sup>21</sup>, junto a la sólida formación musical recibida en el Conservatorio de Madrid, habrían permitido a Julio Gómez desarrollar una buena labor musicológica. Sin embargo, y a pesar del valor concedido a la historia como medio de regenerar la música nacional, su interés por la musicología se fue debilitando al ver con cierto desengaño la desconexión entre la musicología y la música, la falta de rigor en ciertos casos y, sobre todo, el olvido de la música reciente y contemporánea. «En la música —decía—, por la afición de los historiadores y musicólogos a engolfarse en las profundidades de los siglos pasados, hemos perdido de vista, para nuestro perjuicio, lo que hicieron los músicos de ayer y los de antesdeayer»<sup>22</sup>. Justa-

<sup>19</sup> Borrador de las notas al programa redactadas para el estreno de *Concierto lírico*, 2-II-1945.

<sup>20</sup> Algunos artículos de Julio Gómez sobre música española: «Los vihuelista españoles del siglo XVI», *Arte Español*, Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1926, 2º trimestre, p. 59-67; «Un autógrafo de Bizet en la Biblioteca del Conservatorio», *Ritmo*, núm. 138, Madrid, 1940, p. 4-6; «Arrieta, Barbieri y el conservatorio», *Ritmo* núm. 140, 1940, p. 3-7; «Un concierto sinfónico español en 1875», *Ritmo*, núm. 155, 1942, p. 4-5; «El maestro Bretón, Comisario Regio de aquel Conservatorio...», *Harmonía*, enero-marzo, 1949, p. 10-15; «La Pasión del Señor en la Música», *Harmonía*, julio-diciembre 1950, p. 16-24; «Recuerdos de Bretón y Chapí en el centenario de su nacimiento», *Harmonía*, julio-diciembre, 1945, p. 13-20; «Castro y Serrano y los cuartetos del Conservatorio», *Harmonía*, enero-junio, 1952, p. 1-5; «La música de Beethoven en la España del siglo XIX», *Harmonía*, julio-diciembre 1953, p. 16-23; *En el Centenario de Mozart*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, 1956; «La música en los libros de España», *Harmonía*, enero-junio 1957, p. 12-20; «Sinfonía, repertorio y afición», *Harmonía*, julio-diciembre, 1958, p. 1-7.

<sup>21</sup> Primero fue director del Museo Arqueológico de Toledo (1911-13), luego jefe de la sección de música de la Biblioteca Nacional (1913-15) y, por fin, desde 1915 hasta su jubilación en 1956, bibliotecario del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.

<sup>22</sup> «Teatro de la Zarzuela», *Harmonía*. Madrid, enero-marzo 1957, p. 1.

mente porque creía que el conocimiento del pasado debía redundar en una mejora del presente, evitando la repetición de errores y sustentando en la tradición una escuela nacional, miraba con escepticismo las aparatosas celebraciones de centenarios, «farsa y bambolla», falsas solemnidades que no traían como consecuencia la verdadera recuperación de las obras. En el centenario de Victoria escribió:

Los musicólogos nos cuentan la vida de Victoria, nos enumeran las obras. Estas fueron publicadas por Pedrell hace ya bastantes años. En muchas antologías del extranjero se introducen con la misma estimación que las de compositores contemporáneos de todo el mundo. Algunos de nuestros críticos jóvenes, con un entusiasmo plausible, aunque no muy razonado, declaran dogmáticamente que Victoria fue el mejor compositor de su tiempo, superior por tanto a Palestrina y a Orlando di Lasso.

Pero si algún aficionado ingenuo desea oír obras de Victoria, le va a ser muy difícil. Porque, fuera de dos o tres motetes, de los difundidos por publicaciones extranjeras, que cantan nuestras masas corales, todo el resto de la obra colosal de nuestro compatriota yace en los libros, sin que por casualidad suba a las gargantas<sup>23</sup>.

Y algo parecido comentaba al tratar del centenario del nacimiento de Pedrell: «celebramos fiestas en su honor, que consisten en exponer lo que trabajó en el conocimiento de la historia de su arte. Pero sus obras, las que produjo como artista poderoso y original, siguen durmiendo en los archivos sin que lleguen a los públicos»<sup>24</sup>.

### 3. La zarzuela. Otro concepto de música popular

Julio Gómez, que fue clasificado por Henri Collet<sup>25</sup> en el nacionalismo popular a causa de su *Suite en la* y por otra parte encasillado por la crítica en el madrileñismo casticista cuando se estrenó su tonadilla *El Pelele*, prefería considerarse nacionalista independiente.

Componentes básicos de su nacionalismo son: la reivindicación de la zarzuela en tanto que música de peso en la tradición española, la defensa de las posibilidades del lenguaje tradicional consonante, el privilegio de la melodía como parámetro musical y el apoyo a un nacionalismo profundo que no se

<sup>23</sup> GÓMEZ, J., «Comentarios del presente y del pasado», *Harmonía*, abril-junio 1941, p. 4.

<sup>24</sup> GÓMEZ, J., «Comentarios del presente y del pasado», *Harmonía*, julio-septiembre 1941, p. 4.

<sup>25</sup> COLLET, H., *L'essor de la musique espagnole au XXème siècle*. París, 1929, p. 144 y ss.

limite a utilizar el documento popular auténtico; por fin, la convicción implícita de que el nacionalismo no se hace con programas teóricos sino con obras, de forma natural y espontánea.

Julio Gómez advertía los peligros que entrañaba el divorcio entre la música sinfónica y la teatral en las primeras décadas del siglo<sup>26</sup>. No sólo no renegaba de la zarzuela, no la repudiaba, sino que admiraba las grandes obras producidas en el XIX. «El que la música sinfónica italiana o española —decía en 1922— suene a ópera y zarzuela no debe estimarse como defecto, sino como mérito relevante, ya que ello significa que tiene raíces en la tradición nacional»<sup>27</sup>.

En 1923 Salazar diseccionó en dos líneas el legado de los precursores a la música contemporánea. De un lado, el nacionalismo *sabio y hondo* de Pedrell, fundado en la base erudita de nuestros polifonistas instrumentales, tendente a la sequedad de la antología y pendiente de consideraciones técnicas (rítmica, modalidad, etc.), que identificaba lo popular con lo campesino. De otro, el casticismo *saleroso y vivaz* de Barbieri, derivado de las tradiciones de escenarío y cuyo pueblo era urbano<sup>28</sup>. Desde luego, si tuviéramos que hacer descender a Julio Gómez de uno de los dos precursores, así definidos, afirmaríamos sin duda la ascendencia de Barbieri en su vertiente zarzuelística y en su concepto de lo «popular»<sup>29</sup>.

Para muchos de los contemporáneos de don Julio, popular era sinónimo de folklórico. El descubrimiento de la región, con sus implicaciones de reivindicación política nacionalista o, simplemente, como inspiración artística, fue una de las inflexiones más importantes del naturalismo, que en la música se materializó en un renovado interés hacia la canción popular. En ella buscó la

<sup>26</sup> La escisión era nueva según su punto de vista, puesto que aunque la principal vía de creación del XIX hubiera sido la música dramática, los mismos autores que crearon la zarzuela (Barbieri, Gaztambide o Bretón) habían sido también directores e introductores en España de los conciertos sinfónicos en los que se hicieron las primeras interpretaciones de Beethoven y Wagner.

<sup>27</sup> *El Liberal*, 21-1-1923.

<sup>28</sup> SALAZAR, A., «El primer centenario de Barbieri (Nacionalismo y casticismo en nuestra música actual)», Folletones de *El Sol*. Madrid, 4-VIII-1923.

<sup>29</sup> También en lo que se refiere a la defensa de la belleza melódica por encima de cualquier otro parámetro musical, como la que hacía valer Barbieri cuando escribía: «[...] admito cuantos adelantamientos se han hecho en la armonía y la instrumentación, pero sobre éstos quiero que domine siempre la *melodía franca y pegajosa* (digámoslo así), pues aún que no soy de los que Gluck decía que tiene toda su alma en sus orejas, considero que, así como la pintura se hizo para los ojos, y las matemáticas para el raciocinio, la música se hizo para los oídos, que son los inmediatos conductores por donde el arte lírico ha de llegarnos al alma; es decir, que para mí, como para la mayoría de las gentes, la composición musical más filosófica y perfecta resulta indiferente, y a veces desagradable, si no sobresale en ella una melodía clara y expresiva que empiece por halagar al oído». (Carta de Barbieri a Pedrell, 22-11-1891, en BONASTRE, F., «Documents épistolars de Barbieri», *Recerca Musicològica*, V, Bellaterra, 1985, p. 163).

identidad una buena parte de la música culta nacional o regional, y prueba de ello es el volumen de obras fundadas en materiales folklóricos, así como la persistencia del tema en los artículos de la época, particularmente en los discursos de ingreso en la Academia<sup>30</sup>. El concepto que Julio Gómez tenía de la música popular no se circunscribía al folklore campesino:

Nuestros compositores de zarzuela son genios y auténticos creadores de lo que con el consagrado extranjerismo llamamos todos *folklore*. Los musicólogos que entre nosotros se dedican a esta clase de estudios no deben olvidar que la música popular no solamente se halla en los rincones de las montañas, sino también en las calles de las poblaciones y en la mente de los compositores que han sabido, por naturaleza o por estudio, hacerse intérpretes fieles del espíritu musical de su pueblo<sup>31</sup>.

La intención de hacer arte popular fue manifestada por el compositor en repetidas ocasiones<sup>32</sup>. En algún sentido, para él, como para Barbieri o para su amigo y colaborador Manuel Machado, el arte del pueblo volvía al pueblo del que salió. Estos principios de Julio Gómez contribuyeron a determinar algunas de las cualidades formales de su obra: sencillez, privilegio de la melodía, espontaneidad y tradicionalismo en el tratamiento formal, seguramente inevitables si se quiere que la música sea popular en el sentido de asimilable por un público amplio.

La defensa de la zarzuela unida a su concepto de arte popular y a una toma de posición a favor de la tradición española, determinó que cuando se produjo la polémica entre *aliadófilos* y *germanófilos*, Julio Gómez se mantuviese neutral<sup>33</sup>:

<sup>30</sup> De Tomás Bretón, Emilio Serrano, Manuel Fernández Caballero, Bartolomé Pérez Casas, Federico Moreno Torroba y Jesús Guridi.

<sup>31</sup> GÓMEZ, J., «Los maestros de la zarzuela. Gaztambide», *Harmonía*, julio-diciembre, 1952, p. 19. Como ejemplo de asimilación perfecta de ese folklore de autor ponía la jota de la zarzuela *Las nueve de la noche*, de Caballero que se cantaba y tocaba sin saber que era obra de músico erudito, y había llegado a incluirse en cancioneros como típica de Aragón («Los maestros de la zarzuela. Fernández Caballero», *Harmonía*, julio-diciembre, 1954, p. 17. Véase sobre el tema el epígrafe «Folklore campesino y folklore urbano. El divorcio entre música sinfónica y teatral» de nuestro artículo «El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936)», en *De Música Hispana et Aliis*, Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S.J., Universidad de Santiago de Compostela, 1990, vol. II, p. 351-397.

<sup>32</sup> Por ejemplo, en las declaraciones publicadas en la «Galería de Músicos Españoles», *El Liberal*, Madrid, 21-I-1923.

<sup>33</sup> Hasta tal punto sentía las técnicas extranjeras como algo ajeno que en 1917 llegó a decir que Falla y Turina no podían considerarse españoles más que accidentalmente, «ya que en Francia han vivido y producido y a Francia han de volver en cuanto las circunstancias se lo permitan» (GÓMEZ, J., «Comentarios del presente y del pasado», *Harmonía*, abril, 1917), aunque después los reconocería como jefes de su generación.

Y si en las mesas de trabajo de los compositores sinfónicos se veían, en unas, los poemas sinfónicos de Strauss y en otras las obras de Debussy, Julio Gómez, no sólo no se avergonzó de que en su mesa de trabajo estuvieran las partituras de Barbieri, Bretón, Chapí, Caballero, Jiménez y Chueca, sino que lo proclamó, tal vez con ímpetu excesivo<sup>34</sup>, debido al entusiasmo generoso de la juventud; los años templaron esa vehemencia pero no debilitaron las convicciones<sup>35</sup>.

Julio Gómez quería ser continuador de la tradición española viva (no de la preservada en los archivos, a la manera pedrelliana), que para él se encarnaba en el terreno vocal: la tonadilla y la zarzuela. En este sentido, reivindicaba la tradición inmediata, aún a sabiendas de que a principios del siglo XX el género teatral estaba en decadencia quizá irremediable; quiso combatir la opinión extendida de que la zarzuela era un género inferior y luchó por terminar con el repudio generalizado de lo que ella representaba en la historia española, viéndola apartada en la selección que, dentro de nuestro pasado, hicieron los teóricos del nacionalismo, «Pedrell y los seguidores que le encumbraron»<sup>36</sup>.

#### 4. Procedimientos nacionalistas en la obra de Julio Gómez

Dentro del amplio catálogo del compositor<sup>37</sup>, y junto a un buen número de obras neorrománticas, hay algunas que son consecuencia de las aspiraciones nacionalistas imperantes en las primeras cuatro décadas del siglo XX. Una selección de seis puede ejemplificar diversos procedimientos: la *Suite en la*

<sup>34</sup> Se refiere a la entrevista realizada por MACHADO, M., «Una revelación artística», *El Libertador*, 9-3-1917, a raíz del tremendo éxito de la *Suite en la*, estrenada por la Orquesta Filarmónica de Madrid. Las declaraciones causaron un gran revuelo entre los críticos y compositores. Rogelio Villar se pronunció al respecto en la revista *Arte Musical-Revista Iberoamericana* (31-3-1917), José Subirá en la *Revista Musical Hispanoamericana*, marzo (1917), y Conrado del Campo en *Música, Álbum-Revista Musical* (15-4-1917). Tras las respuestas de Julio Gómez en *Harmonía* (abril 1917) y en *Música, Álbum-Revista Musical* (1-5-1917), la intervención de Falla en *Música, Álbum-Revista Musical* ((1-6-1917) zanjó el debate. Parte de la polémica ha sido comentada por GÓMEZ AMAT, C., «Falla, árbitro», *Estafeta Literaria*, Madrid, 15-7-1976, p. 5-7.

<sup>35</sup> Borrador de las notas al programa del estreno de *Concierto lírico*, 2-II-1945.

<sup>36</sup> De sus abundantes escritos sobre zarzuela destaca la serie de programas en RNE, que serían publicados en *Harmonía*, entre 1952 y 1955, con el título «Los maestros de la Zarzuela». «Barbieri», enero-junio 1952, p. 11-14; «Gaztambide», julio-diciembre 1952, p. 17-20; «Arrieta», enero-junio 1952, p. 10-12; «Marqués», julio-diciembre 1953, p. 12-15; «Nieto», enero-junio 1954, p. 10-12; «Fernández Caballero», julio-diciembre 1954, p. 15-18; «Jerónimo Jiménez», enero-junio 1955, p. 14-16; «Federico Chueca», julio-diciembre 1955, p. 15-18.

<sup>37</sup> Véase MARTÍNEZ DEL FRENO, B., *Catálogo de obras de Julio Gómez*, Madrid, Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, Fundación Juan March, 1987.

(1915), la tonadilla escénica *El Pelele* (1925), *Cromos españoles* (1929), el *Cuarteto Piateresco* (1940), la ópera *El Pilar de la Victoria* (1942-44) y la fantasía sinfónica *Una miragre vos diré* (1944), obras que nos obligan a utilizar una gama de términos que muestran varias inflexiones del nacionalismo: españolismo, arabismo, alhambrismo, casticismo, madrileñismo, popularismo, etc.

La orquestal *Suite en la* (1915) tomó como modelo la *Suite murciana* de Bartolomé Pérez Casas, pero prescindiendo de la recurrencia sistemática a la cita folklórica<sup>38</sup> de éste y ampliando la circunscripción a un ámbito nacional, lo que hizo que algunos críticos la denominasen *Suite española*. Se combinan en ella referencias nacionales de varios tipos:

1. El folklorismo «de autor» en la copla de jota del «Preludio».
2. Referencias pretendidamente históricas son el «arabismo» o «alhambrismo» de las secciones primera y tercera del «Preludio» y, sobre todo, el tiempo titulado «Canción popular», que el autor explicaba en las notas al programa como «antigua melodía oriental, que por su tonalidad y especial fisonomía, bien pudiera ser de las importadas por los israelitas españoles».
3. Los recuerdos del folklore urbano y el estilo de la zarzuela pueden acercarla al casticismo. De hecho, los tiempos segundo y cuarto, «Intermezzo» y «Final» «Danza», están basados en materiales de la ópera cómica *El Beso de Judas*, compuesta en 1914.
4. Todo ello combinado con ciertas huellas del sinfonismo ruso, y al margen de la corriente programática germana y del impresionismo francés, que en los años diez dividía músicos y público madrileño en dos bandos opuestos.

Es esta una obra en la que el autor demostró claramente su intención de hacer arte popular, y que puede considerarse de transición entre aquellas obras sinfónicas españolas de Bretón, Chapí, Arbós, Monasterio, etc., y el sinfonismo nacionalista del siglo XX, entre la tradición de la zarzuela y el sinfonismo, entre el nacionalismo de cuño romántico y el de base impresionista.

El popularismo determina la sencillez y el mensaje directo de esta obra, que Adolfo Salazar llamó en cierta ocasión *Suite al natural*. El estreno en 1917 por la Orquesta Filarmónica de Madrid fue un éxito rotundo que consagró a Julio Gómez como compositor, pero en cierto modo limitó su carrera porque eclipsó durante toda su vida (y aún hoy) otras obras de más alta intención estética, encuadrándole en el *nacionalismo popular*.

<sup>38</sup> Véase GARCÍA MATOS, M., «El folklore en la *Suite española* de Pérez Casas». *Música*, revista trimestral de los conservatorios españoles, núm. 14. Madrid, 1956, p. 73-86.

La tonadilla escénica *El Pelele* (1925), sobre libreto de Cipriano Rivas Cherif, fue compuesta por encargo de la Sociedad Filarmónica de Madrid, y es resultado de su conocimiento profundo del género español dieciochesco sobre el que realizara su tesis doctoral. La iniciativa de la Sociedad Madrileña de dedicar un concierto a la tonadilla, en el que junto a *El Pelele* se interpretaron *Goyescas* de Granados (por Cubiles) y dos tonadillas de Laserna y Esteve, venía precedida por las sesiones dedicadas anteriormente a la tonadilla en el Ateneo, en el Conservatorio y otros lugares, y de las primeras recuperaciones del género por Pedrell, Bretón, Mitjana y Cecilio de Roda. Como en 1925 el estudio de Julio Gómez sobre Laserna aún no se había publicado, se incluyó en el programa de mano una larga introducción al género y su historia, que corregía el erróneo sentido en uso del término tonadilla como equivalente a canción española. El argumento de *El Pelele* refleja, a la manera de Rivas Cherif, el mundo castizo protagonizado por Cayetana, chispera madrileña y modesta pantalonera. La música de Julio Gómez, que toma como referencia más a Barbieri que a las verdaderas tonadillas del XVIII, reproduce el ambiente madrileñista y casticista en que se desenvuelve la soprano acompañada de una reducida orquesta. La obra contiene su pasacalle, seguidillas, jácara, etc., escritos con la gracia castiza de don Julio, a quien Turina llamaría «chispero refinado y erudito». Después de *El Pelele* la crítica encasilló a Julio Gómez en el *madrileñismo casticista*<sup>39</sup>.

El casticismo españolista puede ejemplificarse en dos obras sinfónicas motivadas por José Lassalle. *Cromos españoles* (1929), estrenada en un Festival de la Música Española y *Marcha española* (1930), escrita para el Festival del Pasodoble Español. Contra el primero de los dos cromos «Nocturno», refinado y de carácter marcadamente oriental, el segundo, «Rondalla», es la contrapartida desenfadada y popular: un brioso pasacalle que combina el

<sup>39</sup> Lo goyesco y lo castizo tuvo otros cultivadores. Al estreno de la ópera *El Avapiés*, de Conrado del Campo y Angel Barrios escribía Salazar: «Han desfilado tan recientemente todas esas escenas de majas y chisperos, de conjuros ante el brasero de incienso, de procesiones de todo género, de tumultuosas fiestas populares con tarascas y fieras encadenadas [...] que no parecerá excesivo exigir un poco de novedad, de originalidad en la realización y en el carácter[...]» (*El Sol*, Madrid, 19-III-1919).

En nuestra comunicación «El valor de la historia en la música nacionalista española del primer tercio del siglo XX» presentada en el *Simposio musical «El Cancionero de Palacio», cien años de la edición de Barbieri*. Madrid, 14-16 diciembre 1990, dimos cuenta de algunas obras que ejemplifican la recurrencia a nuestro siglo XVIII (tonadillas, goyismo, majismo y madrileñismo) por parte de varios compositores de la generación de los maestros y del 27. Al observar que si se recupera el espíritu de nuestro siglo XVIII vocal (tonadillas, sainetes de don Ramón de la Cruz), la crítica contemporánea hablaba de casticismo, pero si la recurrencia es a Scarlatti, P. Soler, etc. por parte de la Generación del 27, el fenómeno se cataloga como Neoclasicismo.

andalucismo del pasodoble torero con la copla de jota y el estilo madrileño, referencias directas y arquetípicas de un nacionalismo popular, lo que permitiría una rápida difusión de la pieza. (Es significativo que se guarde en el archivo de la SGAE en la misma caja que *Suspiros de España*, de Álvarez; *Gallito*, de Lope; *La Giralda*, de Juarranz, y *Marcha española*, del propio Julio Gómez, bajo el título «Cinco marchas españolas».)

El *Cuarteto Plateresco* sobre temas de la provincia de Salamanca (1940) para cuerda, es la obra que mejor representa al Julio Gómez posterior a la guerra civil, obra maestra sólida cuyo valor ha sido reconocido por Manuel Valls, Tomás Marco, etc. Resultó de la motivación directa del Concurso Nacional de Música de 1940, en el que se exigía que las obras estuviesen fundadas en el folkllore. A diferencia de las obras anteriores, en este caso don Julio cita textualmente las melodías, y fundamenta todo el cuarteto de principio a fin sobre ocho temas salmantinos (lo que justifica el título de «Plateresco»). Los dos primeros son el tiple y tenor del villancico de Juan del Encina «No tienen vado mis males», el tercero era una arada del campo de Salamanca, recogida de la tradición oral por el maestro capilla P. Aníbal Sánchez; los otros cinco fueron tomados del *Cancionero Salmantino* de Dámaso Ledesma, que la Real Academia de BB.AA. de San Fernando había premiado en 1905 («Pobre Vicenta» (núm. 29); «A tu ventanita» (núm. 26); Variante de «La Clara» (núm. 49); «Carcelera... carcelera» (núm. 25); «Canción de siega» (núm. 1)). Sobre estas melodías, Julio Gómez hizo un trabajo riguroso e imaginativo, consiguiendo trazar en el *Cuarteto plateresco* una sólida y elaborada arquitectura que nada tiene que ver con el carácter rapsódico o de cuadro folklórico al uso en otras obras nacionalistas. Aunque el tema número 3 aparece en todos los tiempos, la forma del cuarteto no es cíclica, sino la clásica tratada con cierta amplitud.

*El Pilar de la Victoria* (1942-44) es el poema lírico-religioso en dos actos, sobre libreto de Manuel Machado, que Pablo Luna dejó inacabado a su muerte. Julio Gómez orquestó el acto I y compuso el II, muestrario folklórico y ofrenda de las regiones a la Virgen, que incluye un zortzico, la salve gregoriana, el solo de un gaditano en tiempo de tango, una sevillana, una muñeira, la gran jota, etc. De esta música «de circunstancias» extrajo el autor «Cantares de España», «Gran Jota» y «Castañuelas y gaitas», rapsodia sobre temas de *El Pilar de la Victoria*, que fueron editadas en versión para banda en 1944, 1945 y 1950, respectivamente.

*Un miragre vos diréi* (1944) es una fantasía sinfónica para gran orquesta, sobre temas de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Escrita para el concurso convocado por la Academia Alfonso X el Sabio de Murcia en el VII centenario de la Reconquista, dentro de un certamen nacional muy amplio que constaba de diversos apartados: histórico, documental, científico, jurídico, literario,

artístico, musical, etc. En él se premió el trabajo de Higiní Anglès sobre Alfonso X y la música medieval, además de las composiciones de Julio Gómez, Conrado del Campo y Manuel Palau. Uno de los temas del concurso consistía en la composición de «un poema musical o capricho sinfónico para gran orquesta, desarrollado sobre temas de las Cantigas de D. Alfonso, una de las cuales será la 169 consagrada por el Rey a la antigua Patrona de Murcia». Además de la núm. 169, que era obligada, Julio Gómez, utilizó el Prólogo, la núm. 100, la núm. 79 y la núm. 136 de la edición de Higiní Anglès, tratadas en distintos episodios: primer tiempo de sinfonía, coral, canción de cuna, scherzo, etc.

Resumiendo, las raíces nacionales de la música de Julio Gómez conjugan:

1. El folklore (de autor, de cancionero, de fuentes históricas, el regionalismo).
2. Las referencias históricas poéticas y musicales (la tonadilla escénica del XVIII, las Cantigas de Alfonso X el Sabio, el romancero, los textos del Siglo de Oro).
3. Otras referencias resultantes de una visión convencional, más estética que científica, de nuestra historia (el alhambrismo, el arabismo, el orientalismo, el exotismo de lo judío).
4. La tradición urbana (la zarzuela, el pasodoble, los tics del madrileñismo).

Lo que nos lleva a observar un cierto eclecticismo y a preguntarnos hasta qué punto esas referencias son motivadas por las circunstancias ambientales (convocatorias de concursos nacionales, la autarquía de los años cuarenta que favorecía lo folklórico, convencionalismos imperantes con su propia tradición artística, etc.) o por inclinación personal (tradición de la zarzuela, ascendencia de Barbieri, etc.).

## 5. Actitudes críticas ante los mitos del nacionalismo

Contra las selecciones históricas asimiladas como naturales por público y crítica, Julio Gómez, siempre atento al presente, quiso contrapesar el prestigio según la antigüedad de nuestros músicos. Así, por ejemplo, ironizaba sobre las reivindicaciones nacionalistas que atribuían la originalidad de Tomás Luis de Victoria a la sangre mora que circulaba por sus venas, y denunciaba las lecturas anacrónicas de nuestro pasado:

Guiados por un patriotismo entusiasta, que sería muy de aplaudir si se encaminase a la producción de obras artísticas, hablamos de música española y de vigorosas reacciones de españolismo frente a la invasión

de la música extranjera, en unos tiempos en los que nadie pensaba en el carácter nacional de la música<sup>40</sup>.

Sobre todo, señalaba la absurda situación de que los compositores españoles del momento cayesen en el olvido por la competencia de los del pasado:

Criterio muy frecuente entre personas ilustradas, y que produce consecuencias catastróficas en nuestra vida musical, es el espejismo de creer siempre muy superior lo que se nos presenta embellecido por las nieblas de la distancia. ¡Victoria! ¡Cabezón! ¡Nuestros estupendos vihuelistas! ¡Las cantigas de D. Alfonso el Sabio! ¡Vengan discursos, celebremos centenarios! ¡Gástese el Estado dinero en editar aquellas obras milagrosas!

Y entre tanto nos nace un compositor que es uno de los dos o tres primeros de su época: Manuel de Falla. Y no encuentra en su patria un editor que le publique sus obras, ni un teatro que las represente. Y tiene que editarlas en París y en Londres, haciéndose a la fuerza extranjero en su patria<sup>41</sup>.

Por otra parte, no aceptaba el *mito Eximeno* «que nunca pensó ni dijo lo que se le atribuye»<sup>42</sup> y, que con la máxima «sobre el canto popular debe cons-

<sup>40</sup> GÓMEZ, J., «Nacionalismo», *Harmonía*, octubre-diciembre, 1947, p. 3-4.

El texto continúa así: «Frente a la invasión de los compositores flamencos en el Renacimiento, se levanta potente la escuela clásica nacional de los Guerrero, Morales, Victoria, Salinas y tantos otros. Frente a la arrolladora marcha de la música italiana, conquistando el mundo entero durante el siglo XVIII, se levanta la escuela nacional española, representada por los clásicos tonadilleros, siempre castizos guardadores de las más puras tradiciones musicales de lo popular español. Todo esto podrá ser simpático para los espíritus sencillos. Pero la verdad es que en el siglo XVI todos los compositores del mundo civilizado hacían la música de la misma manera y no podemos distinguir su nacionalidad, del mismo modo que no podemos distinguir nacionalidad en las operaciones aritméticas. Y en cuanto a nuestros castizos tonadilleros, todo su afán era, no el de distinguirse lo más posible de los compositores italianos de ópera, sino el de parecerse a ellos cada vez más. El nacionalismo en música y el sabor popular de la música erudita son ideas modernas que nunca tuvieron los antiguos, pero de las interpretaciones caprichosas de los críticos y del interés en unos casos y la docilidad en otros, de los compositores, nacen los mitos, que andando el tiempo, pasan a ser verdades históricas de las que nadie discute».

<sup>41</sup> GÓMEZ, J., «Comentarios del presente y del pasado», *Harmonía*, julio-septiembre, 1942, p. 4.

Y añade: «Nosotros creemos que hemos cumplido todos nuestros deberes con el gran compositor, dándole una gran cruz o nombrándole presidente de cualquier aparatosa institución oficial. Y además adelantándole la seguridad de que allá, dentro de siete a ocho siglos, cuando nuestro sistema musical haya muerto, no faltará algún sabio musicólogo que descubra sus obras y las publique con gran aparato de erudición, en una gran edición costeada por el Estado, que pasará a enriquecer todas las bibliotecas públicas del mundo, para hacer compañía a los gloriosos cadáveres que las pueblan».

<sup>42</sup> GÓMEZ, J., «Nacionalismo», *Harmonía*, octubre-diciembre, 1947, p. 4.

truir cada pueblo su sistema» hacía arrancar impropriamente, según su punto de vista, el sentimiento nacionalista del siglo XVIII y, a pesar del respeto por la labor musicológica y artística de Felip Pedrell<sup>43</sup>, tampoco admitía el *mito Pedrell* en tanto que único artífice del renacimiento musical español, mito que tenía uno de sus orígenes en los escritos de Mitjana que «creía ver en él un redentor de la música española [...lo que] no le permitía ver con entera claridad los méritos de los contemporáneos [...], que muchas veces, sin serlo, hubieron de figurar como sus antagonistas<sup>44</sup>. Otros tópicos manejados por los historiadores españoles salen a colación en sus reflexiones, como el que llama jocosamente *mito de la pastelería*<sup>45</sup>, explicación del encuentro en París de Albéniz, Falla y Turina.

En cuanto a Falla, quiso desmitificar la paternidad artística de Pedrell, refiriéndose sobre todo a *La vida breve*, que efectivamente después se valoraría más como consecuencia de la zarzuela tradicional que con arreglo a la influencia del maestro catalán<sup>46</sup>.

<sup>43</sup> Pedrell fue su profesor de historia de la música en el Conservatorio de Madrid. Después, entre 1916 y 1919, exdiscípulo y maestro mantuvieron una relación epistolar.

<sup>44</sup> GÓMEZ, J., «Comentarios del presente y del pasado. Creadores y críticos, pasión y serenidad», *Harmonía*, julio-diciembre, 1951, p. 4.

<sup>45</sup> «La personalidad de Pedrell es interesantísima para la historia de la música española contemporánea. Esto no lo puede negar nadie. Pero lo que negamos muchos es que esa importancia consista en lo que él y los que hoy se llaman sus discípulos y seguidores creían. Creía Pedrell que de sus doctrinas y composiciones brotaría una verdadera escuela de música nacional. Atribuyen muchos el indudable progreso de la música española actual a que Albéniz, Granados, Falla, por no citar más que a los muertos, siguieron las enseñanzas de Pedrell.

Olvidan, los que eso creen, una verdad fundamental. Y es que las escuelas artísticas fecundas no se forman con teorías, ni con pedagogías, ni con consejos. Y como la comparación entre la música de Pedrell y la de sus discípulos la puede hacer cualquiera, no es difícil convencerse de que no tienen casi nada de común.

Otro mito, más moderno aún, es el mito que pudiéramos llamar a estilo clásico el mito de la pastelería. Este nos lo han contado hasta alguno de los propios interesados. Al salir de un concierto en París se reúnen en una pastelería Albéniz, Falla y Turina y de esa reunión nace todo lo que ha venido después en la música española. Haciendo la historia de esta manera, todo puede explicarse perfectamente. Nunca faltará una pastelería que nos dé la clave de todos los acontecimientos artísticos.

¡Lástima que la verdad verdadera no siga los caminos que nosotros le trazamos! La escuela española que Pedrell quería fundar con todas sus teorías y con todas sus obras, ya estaba fundada y vivía a su lado, sin que él se diera cuenta. Y tanto es verdad que no se daba cuenta, que no solamente no ayudaba a los que la formaban, sino que los combatía con todas sus fuerzas. Y Falla, mientras teóricamente confesaba que todo se lo debía en su formación artística a Pedrell, prácticamente escribía páginas que hubieran podido firmar Chapí o Jerónimo Jiménez» (GÓMEZ, J., «Nacionalismo», *Harmonía*, octubre-diciembre, 1947, p. 4).

<sup>46</sup> Véase GARCÍA MATOS, M., «El folklore en *La vida breve*, de Manuel de Falla», *Anuario Musical*, XXVI. Barcelona. 1972.

*La vida breve* debe muy poco a *Los Pirineos* o a *La Celestina*, no es sino un paso en la misma dirección de *La Revoltosa* o *La Chavala*, *La Tempranica* o *La boda de Luis Alonso*. Algunos creerán que en eso, de ser cierto, estaría su debilidad. Nosotros creemos, por ser indudablemente cierto, que en ello están las más firmes raíces de su fortaleza<sup>47</sup>.

Don Julio admiraba y elogiaba de continuo las obras del período intermedio de compositor gaditano, particularmente el *Amor brujo* y *Noches en los Jardines de España*, «dos obras de la más alta y pura belleza, que no tienen rival en toda la música contemporánea del mundo [...]»<sup>48</sup>, y señalaba, consciente de que su opinión no era compartida por la parte más selecta y exquisita de la crítica, tanto española como extranjera, que él creía que Falla no había superado las *Noches* en su producción posterior<sup>49</sup>. No comprendía las últimas obras del compositor, las más europeas o en las que el espíritu español aparecía transustanciado, refinado y estilizado.

La discordancia entre las declaraciones y las realizaciones prácticas de Falla fue señalada por don Julio en otras ocasiones, aunque dejando entrever que en ciertos casos las palabras del maestro podían perfectamente estar pasadas por el filtro de los críticos que exageraban su vanguardismo y su falta de respeto por la tradición:

La importancia que ha adquirido, en el movimiento musical contemporáneo, la figura extraordinaria de Manuel de Falla, ha hecho que muchas veces se citen sus palabras como otros tantos dogmas indiscutibles, de los que no podemos separarnos los músicos sin ser denunciados como herejes.

Empiezo por decir que soy unos de los más fervientes admiradores del compositor y que varias veces he dicho, de palabra y por escrito, que tal vez no haya en toda la historia de la música, otro que en relación con el número total de sus obras haya escrito tantas que a boca llena pueden calificarse de obras maestras, y que conserven y hayan de conservar tan potente vitalidad mientras exista la música como arte según hoy la entendemos... Pero he de decir que, si estoy siempre conforme con sus obras, casi nunca estoy conforme con sus palabras. En primer lugar, hay que desconfiar de la autenticidad de muchas de las que se le atribuyen, porque no están firmadas por él y sólo son una referencia de las que nos cuentan que dijo a los periodistas que le visitaron<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> GÓMEZ, J., «Falla», *Harmonía*, enero-marzo, 1947, p. 4.

<sup>48</sup> GÓMEZ, J., *El Liberal*, 6-6-1930.

<sup>49</sup> GÓMEZ, J., *El Liberal*, 24-4-1932.

<sup>50</sup> GÓMEZ, J., «Falla y la enseñanza de la Composición», *Harmonía*, julio-diciembre, 1955.

## 6. Actividad regeneracionista

Se ha dicho que el 98 hereda del regeneracionismo la preocupación ideológica por la regeneración nacional y del modernismo el tratamiento estetizante de dicha preocupación. Frente a los modernistas puros que se proponen hacer una revolución formal de la técnica artística, la tónica del noventaiochismo es filosófica, política, histórica y social, como en los regeneracionistas, si bien el tratamiento de esa temática se da a niveles fundamentalmente estéticos<sup>51</sup>.

He aquí de nuevo una coincidencia de Julio Gómez con el espíritu del 98, en su preocupación profunda por la cultura musical del país, la infraestructura de la música española y la inoperatividad práctica que sufrían nuestros compositores. Durante toda su vida desarrolló aquel programa propuesto en la *Revista Musical* de Bilbao: defendió la nacionalización de la organización musical y la culturización musical de España. Es este una especie de nacionalismo empírico que impregna sus artículos en los diarios *La Jornada*, *La Tribuna*, *El Liberal*, y la revista *Harmonía*, en los que se ve un prolongado esfuerzo por apoyar, vigilar y corregir el proceso de reedificación de la organización musical de nuestro país.

Es constante su inquietud por la culturización popular, la enseñanza del Conservatorio, los problemas de los compositores en España (no sólo estéticos sino también de *status* social y económico), la presencia de obras españolas en los conciertos, la edición, la orientación de sociedades, orquestas, instituciones, teatros, bandas, etc. En todo ello fue Julio Gómez un pertinaz regenerador nacionalista o españolista.

En los años cuarenta denunciaba así la actitud hostil a los compositores españoles que había oficialmente, en la enseñanza y en el ambiente:

Hoy por hoy, la verdad es que la educación musical que reciben los jóvenes en escuelas y conservatorios no es en modo alguno la más apropiada para favorecer el carácter nacional de los compositores incipientes. En cuanto salen del Limbo de las lecciones de solfeo, música sin sabor, olor ni color, se sumergen en Bertini, Cramer, Clementi, etc., para ser pianistas; en Durand y sus trasplantadores españoles para ser armonistas; en Dubois para dominar el contrapunto y la fuga; en las indigestas y pedregosas traducciones de Riemann para enterarse de otros secretos de la técnica musical. Cuando van a los conciertos, oyen hasta la saciedad la música que haya puesto de moda la crítica o el capricho de quien manda. Ahora es Brahms, que se toca en Madrid mucho más que en Hamburgo... De modo que hay muchos jóvenes compositores que al

<sup>51</sup> Véase ABELLÁN, J.C., «Generación y espíritu del 98» en *Sociología del 98*. Barcelona, Península, 1973, p. 17.

hacer sus primeras armas en el género sinfónico, se saben de memoria a Strauss y Strawinsky y no han oído en su vida la *Fantasia morisca* o las *Escenas andaluzas*... Pues a pesar de todo y aún en contra de la voluntad de los propios interesados, en cuanto la música de los compositores que empiezan tiene alguna vitalidad, suele ser inconfundiblemente de carácter nacional. No nos preocupemos, pues, de ser españoles, que si de verdad somos compositores, seremos españoles aunque no queramos<sup>52</sup>.

Don Julio estaba convencido de que la *capitalidad artística*, la dignidad musical de España, sólo se conseguiría por medio de las obras españolas y no a base de importar obras e intérpretes extranjeros, o educándonos con productos wagnerianos, debussystas o strawinskistas. Trataba de revalorizar la música española frente a la extranjera, insistiendo en que había que fomentar la producción y la interpretación de obras nacionales. En función de ello, enjuiciaba la labor de las orquestas madrileñas, criticando a la Orquesta Sinfónica, y a su director Enrique Fernández Arbós, por la importancia secundaria que concedía a la música de producción nacional, y felicitando a Bartolomé Pérez Casas y su Orquesta Filarmónica, que, desde los memorables conciertos del Circo Price, había establecido la costumbre de estrenar o repetir una obra sinfónica española en cada concierto, y que en sus primeros quince años había hecho escuchar ya la música de cincuenta y ocho autores nacionales<sup>53</sup>. En este sentido, el director más generoso era José Lassalle<sup>54</sup>, que, al margen de sus propias actuaciones más o menos afortunadas al frente de su Orquesta del Palacio de la Música, organizó festivales de música española y dedicó conciertos monográficos a compositores de las más diversas tendencias (Bretón, Chapí, Emilio Serrano, Falla, Esplá, E. Halffter, Pahissa, etc.), consagrados o noveles, a los que cedía la batuta.

En la misma línea deben entenderse las acusaciones de *extranjerismo* a la Sociedad Filarmónica y a la Asociación de Cultura Musical, a las que denominaba «cooperativas de consumo», y los elogios a la Sociedad Nacional de Música, que había nacido en 1915, precisamente como reacción contra el «absorbente extranjerismo» de la Sociedad Filarmónica, y que, sobre todo en sus primeros tiempos, ejercía «una alta misión de arte y patriotismo»<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> GÓMEZ, J., «Nacionalismo», octubre-diciembre, 1947, p. 4-5.

<sup>53</sup> Véase GÓMEZ, J., «Bartolomé Pérez Casas», *Harmonía*, enero-marzo, 1930, p. 1-2; *Ibidem*: «Pérez Casas», *Ibidem*, enero-junio, 1956, p. 3-9; *Ibidem*: «Sinfonía, repertorio y afición», *Ibidem*: julio-diciembre, 1958, p. 1-7.

<sup>54</sup> Véanse las críticas de Julio Gómez en *El Liberal*, 21-2-1931; 7-3-1931; 6-4-1932; 11-10-1932; y el artículo «Bruckner, Mahler y Pepe Lassalle», *Harmonía*, abril-junio, 1948, p. 4-5.

<sup>55</sup> GÓMEZ, J., «Comentarios del presente y del pasado», *Harmonía*, núm. 12, diciembre, 1916, p. 3.

Si en el campo orquestal podía verse un paulatino progreso en la capital española a lo largo del primer tercio de siglo<sup>56</sup> y la floración de orquestas había permitido el desarrollo del sinfonismo nacional, en la música de cámara el problema se agudizaba porque las agrupaciones no tenían vida floreciente por falta de apoyo. Después de los tiempos del Cuarteto Francés, Cuarteto Español, Cuarteto Vela, Trío y Quinteto Hispania, etc., la presentación del Cuarteto Rafael parecía un hito en la música de cámara nacional:

De la actividad del Cuarteto Francés nacieron obras tan respetables como los cuartetos de Chapí, Bretón, Emilio Serrano y Conrado del Campo. Mucho nos alegraría que el nuevo Cuarteto Rafael despertase la actividad de nuestros compositores en el género de cámara; para ello es necesario que la nueva agrupación demuestre su interés por la producción nacional, incorporando desde luego a su repertorio las obras que hemos citado, más otras de contemporáneos, sin asustarse de la novedad de ciertas tendencias ni del tradicionalismo de otras<sup>57</sup>.

Sin embargo, no acababa de cuajar el proceso de estimulación recíproca entre intérpretes y creadores españoles, que habría tenido como resultado la activación de la composición camerística en nuestro país<sup>58</sup>.

A la imposibilidad de desarrollo de la música de cámara, que parecía estar destinada a ser producto de importación, habían contribuido «estas sociedades con su criterio cómodo de simples cooperativas de consumo, [que] han dejado morir a las pocas agrupaciones instrumentales, todas respetables y algunas excepcionales, que se han fundado en Madrid durante el siglo que corremos»<sup>59</sup>. También eran culpables el Conservatorio «con su criminal indiferencia ante todo lo que es arte y vida musical» y, en su momento, la Junta Nacional de Música, «organismo admirable de intenciones en la mente de su creador, pero ayuno en absoluto de realidades en manos de quienes le han puesto en marcha» que para hacer algo a favor de la música de cámara «no necesitaba ni la mitad del dinero que ha[bía] empleado en ficheros americanos, sillones giratorios, máquinas de escribir y abono de teléfono»<sup>60</sup>.

<sup>56</sup> Baste pensar en la multiplicación de los organismos orquestales: Orquesta Sinfónica, Filarmónica, Benedito, Lassalle, Clásica, etc.

<sup>57</sup> GÓMEZ, J., *El Liberal*, 18-12-1929.

<sup>58</sup> No deja de ser paradójico que la Agrupación Nacional de Música de Cámara se fundase en los «grises» años cuarenta, y llevase a cabo entonces la labor que Julio Gómez venía reclamando durante décadas.

<sup>59</sup> GÓMEZ, J., *El Liberal*, 3-2-1934.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

el compositor que se dedicase a la «música de cámara, sinfónica, religiosa o teatral, con pureza de intención y elevación de ideales, [tenía] mucho de mártir y no poco de enfermo mental»<sup>67</sup>. Esto explica la afición a los concursos de los compositores españoles, el único medio de sacar unas pocas pesetas y alguna satisfacción que compensase el esfuerzo.

### Conclusiones

De esta rápida visión panorámica puede sacarse en conclusión:

1. El nacionalismo de Julio Gómez no tiene tintes políticos, sino que es consecuencia del impulso regenerador de la música española.
2. En la doble opción espiritual del 98 y el 14, se decanta hacia el casticismo frente al modernismo. Y, por lo tanto, defiende el españolismo frente a la europeización.
3. Su pensamiento se sustenta en lo social y concede una importancia secundaria a la renovación estética. Ello le lleva a buscar un nacionalismo popular, y a desarrollar actitudes pedagógicas.
4. De los dos precursores de la música española del primer tercio del siglo XX, la ascendencia es de la línea barbicrista y no pedrelliana.
5. Rechaza los programas nacionalistas y matiza los mitos Eximeno, Pedrell, su ascendencia sobre Falla, etc.
6. Reivindica la zarzuela del XIX como raíz inmediata, y se preocupa por la continuidad de nuestra tradición teatral. En segundo plano admite la utilización de materiales folklóricos y referencias históricas.

En una aproximación simplista podría parecer que esta toma de posición es consecuencia de una postura cómoda que apuesta poco por el progreso. Sin embargo, nos atrevemos a afirmar todo lo contrario apoyándonos en el humanismo, la erudición profunda y el sentido crítico de Julio Gómez.

No podemos dejar de preguntarnos hasta qué punto nuestra visión de la historia musical del período está conducida por el cerebro, siempre brillante pero parcial, de adolfo Salazar, sobre todo a través de su libro de 1930 *La música contemporánea en España*.

Para matizar las diferenciaciones establecidas entre tradición y progreso, casticismo y europeización, unas sugerencias finales:

<sup>67</sup> GÓMEZ, J., «La Asamblea de Conservatorios», *Harmonía*, abril-junio, 1944, p. 2.

1. Obsérvese la participación conjunta de las dos tendencias musicales en los mismos actos: en 1926 la Orquesta Lassalle lleva a Portugal la *Suite en la* junto a obras de Falla y Ernesto Halffter; en el Festival de Música Española celebrado en 1929 se interpretaron los *Cromos españoles* de Julio Gómez junto a obras de Gasca, Esplá, E. Halffter, Turina, Albéniz, Tomás Barrera, Falla y Jiménez; en el Festival del pasodoble español de 1930, «breve historia del dos por cuatro, desde Barbieri hasta Alonso», la *Marcha española* de Julio Gómez se presenta junto a Barbieri, Chapí, Chueca, Conrado del Campo y Mantecón; en 1930 Laber dirige un concierto de música española en Munich, cuyo programa se forma con obras de Albéniz, Arbós, Falla, Turina, Halffter y Julio Gómez; el concierto dedicado a la música española por la Orquesta Filarmónica en el aniversario de la República (23-4-1932) une la versión para orquesta de *El Pelele* con obras de Falla, Esplá, Bacarisse, etc.; en el *Homenaje que los compositores españoles rinden al Maestro Arbós con motivo de su septuagésimo aniversario* en 1934, escribieron composiciones sobre las letras Arbós, M. de Falla, P. Sanjuán, F. de la Viña, J. Bautista, J. Gómez, R. Halffter, O. Esplá, J. Turina, G. Pittaluga, A. Salazar, F. Remacha, E. Halffter, S. Bacarisse, C. del Campo.
2. Compárense los escritos de Julio Gómez (y particularmente el programa propuesto en la *Revista Musical* de Bilbao en 1911) y el decreto de la creación de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos (21-7-1931), y se verá una chocante y absoluta coincidencia de principios.
3. Recuérdese la sensibilidad hacia lo social, aportada por la generación del 27, que llevará a una mística del «pueblo» (el caso paradigmático de ello es Antonio Machado) y estúdiense la programación del Teatro Lírico Nacional durante la República (género chico, zarzuela)<sup>68</sup>, de la Banda Republicana, etc.
4. Julio Gómez recibió dos premios en los concursos nacionales organizados por la Junta Nacional en 1934 y 1935, por su ciclo de *Catorce poemas líricos puestos en música*, y el ciclo de canciones sobre textos de Lope de Vega.
5. En cuanto a la vinculación política de las dos estéticas, llamadas en la propia época, «de derechas» y «de izquierdas», notemos que Julio Gómez

<sup>68</sup> Compiamos un fragmento de Julio Gómez en *El Liberal* (14-2-1933): «Lo artístico, patriótico y reproductivo en nuestro intercadente Teatro Lírico Nacional es dar chapuceras representaciones de *El tambor de granaderos* y otros portentos del mismo estilo. Salazar, cuyo talento hemos admirado siempre, abusa un poco de su virtuosismo crítico, y supone en los demás una absoluta falta de memoria. No a todos se nos ha olvidado que no hace mucho tiempo esa música que ahora le parece insustituible era calificada por él mismo de basuras de la plaza de la Cebada».

fue siempre un auténtico liberal, y que en todo caso se vinculó a la Izquierda Republicana (por lo que hubo de sufrir, después de la guerra, las consecuencias de una «depuración» que le acusaba de haber cometido el horrible crimen de haber sido crítico del diario *El Liberal*, y que le llevó a la cárcel). Amigo de Manuel Machado, pero también de Azaña y su cuñado Cipriano Rivas Cherif, cuyos tres libretos dieron lugar a sus mejores obras teatrales (*El Pelele*, *Los Dengues*, *Triste Puerto*).

En conclusión, el nacionalismo de Julio Gómez representa en el primer tercio del siglo mucho más que una «estética muerta» y refleja una importante fracción de la realidad musical del momento, habitualmente olvidada.