



ORQUESTA Y
CORO DE LA
COMUNIDAD
DE MADRID

2



JULIO GÓMEZ



JULIO GÓMEZ

JULIO GÓMEZ, COMPOSITOR Y HUMANISTA

Domingo Julio Gómez García (Madrid, 20-XII-1886 /23-XII-1973) fue uno de los compositores de la llamada Generación de los Maestros, a la que pertenecen también Conrado del Campo, Joaquín Turina, Oscar Esplá, Jesús Guridi y el padre Donostia. Su año de nacimiento es precisamente el eje de esta generación intermedia entre las mejor conocidas de 1898 y de 1927. Compositor, bibliotecario, profesor, crítico musical y musicólogo, su aportación a la música española fue múltiple. Junto a otros autores e intérpretes coetáneos, Julio Gómez —o don Julio, como acostumbraban a llamarlo— contribuyó desde Madrid a la creación del sinfonismo español y a la regeneración de la música nacional en diversos aspectos estéticos, sociales y pedagógicos. Durante buena parte de su vida activa permaneció ligado al Conservatorio como bibliotecario y profesor. Doctor en Ciencias Históricas por la Universidad Central, su categoría intelectual, su erudición y su profunda cultura han sido destacadas por todos los que le conocieron o se han acercado a su figura. Su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes trató de los problemas de la ópera española.

FORMACIÓN MUSICAL Y UNIVERSITARIA

Julio Gómez nació en la calle del Humilladero, junto a la plaza de la Cebada, en el seno de una familia con ciertos antecedentes musicales. Su abuelo paterno, Eulogio Gómez, había sido organista y maestro de capilla en Tamajón (Guadalajara). Su padre, Casimiro Gómez Mínguez, estudió violín y composición en el Conservatorio madrileño y, aunque no se dedicó profesionalmente a la música, conservó una gran afición y nunca dejó de asistir a conciertos y teatros en compañía de sus hijos. Julio Gómez fue el primogénito de ocho hermanos a los que el padre quiso proporcionar una excelente educación. Tras las primeras lecciones paternas de solfeo y piano, Julio Gómez estudió con Antonio Santamaría, compositor y antiguo compañero de don Casimiro en la clase de Arrieta, que junto al repertorio acostumbrado le hacía estudiar al piano algunos números de las zarzuelas de Brull, Chueca, Caballero o Jiménez en reducciones sencillas. El contacto con la música teatral española haría nacer en el joven discípulo la admiración y el respeto por este género nacional.

En 1899 ingresa en un Conservatorio marcado por la rivalidad entre *bretonistas* y *chapinistas*, y allí continúa sus estudios de piano con Andrés Monge y Manuel Fernández Grajal, armonía con Pedro Fontanilla, composición con Emilio Serrano e Historia y Filosofía de la Música con Felipe Pedrell. Discípulo brillante y aplicado, obtu-

vo el Premio de armonía en 1902, el de piano en 1904 y el de composición en 1908. Fue en el examen de composición cuando conoció a Bartolomé Pérez Casas –que formaba parte del tribunal– y con él entablaría una amistad sincera y cordial. Otro contacto iniciado en aquellas fechas fue el del joven alumno con Tomás Bretón, que, como Comisario regio del Conservatorio, supervisaba personalmente la enseñanza de la composición y organizaba audiciones públicas de los trabajos escolares.

Mientras tanto había estudiado el Bachiller en el Instituto de San Isidro, donde fue discípulo predilecto de Francisco Navarro Ledesma, que le dedicó una edición de su libro de texto, y después estudió Filosofía y Letras en la Universidad Central de Madrid con excelentes calificaciones en las materias impartidas por González Garbín, Ovejero, Mérida, Ortega Mayor y Julián Ribera. Él mismo se consideraba tanto o más influido por sus profesores universitarios que por los musicales. A sus maestros *reales* sumaba los *espirituales* (Menéndez Pelayo, Valera) y en la música, los grandes clásicos y los nacionalistas (especialmente Eslava, Barbieri, Bretón, Chapí, Chueca, Jiménez y Caballero).

La vocación universitaria, absolutamente inusual entre los músicos españoles de entonces, se dio en el caso de Julio Gómez con una profundidad ex-

traordinaria. Su extensa formación, su talante culto, liberal y regeneracionista le perfilan como el intelectual por excelencia de la Generación de los Maestros.

BIBLIOTECARIO Y PROFESOR

Dentro de la tensión entre casticismo y europeización que impregna la historia cultural española de la Edad de Plata, París era el centro de atracción predominante. La tradicional pensión de Roma se había convertido en símbolo de una época pasada y quienes salían al extranjero se dirigían principalmente a la capital francesa. Había, sin embargo, un sector que consideraba posible la creación de una escuela nacional profundizando en la tradición, y en ella hay que situar a Julio Gómez, que no vio la necesidad de completar su formación fuera de España.

Su primera actividad profesional fue la de maestro concertador en el Teatro Real entre 1908 y 1911, que le sirvió para percatarse de la “estrechez y toruosidad del camino operístico” y de que difícilmente podría realizar sus ilusiones de compositor o director, ni pasar de aquel secundario papel, siempre a la orden de los directores extranjeros.

Apenas finalizados los estudios había comenzado a componer. Entre sus primeras obras hay un *Intermezzo* orquestal, dos zarzuelas y algunas canciones. Pero enseguida comprobó que la profesión de compositor tenía en España un campo de acción muy limitado y decidió utilizar la carrera universitaria como “refugio de sus desilusiones artísticas”. Tras unas brillantes oposiciones, ingresó en el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Su primer destino fue el de dirigir el Museo Arqueológico de Toledo (1911-13). La doble dedicación tiene un aspecto positivo, señalado por Tomás Marco: gracias a ella Julio Gómez pudo ahorrarse la “pesada labor de instrumentista-jornalero de un Del Campo, o la inevitable forja de virtuoso de Turina”.

Los años de Toledo supusieron un paréntesis en la creación musical, que sin embargo fue rico en reflexión y trabajos teóricos. La *Revista Musical* de Bilbao publicó dos largos ensayos suyos: “Sobre la Sociedad Nacional de Música” y “Sobre el drama lírico nacional”; su transcripción y estudio de los doce cuartetos de Manuel Canales –descubiertos al catalogar una sala de la Biblioteca Provincial de Toledo– mereció el Premio Nacional de Música de 1912; y de nuevo el estudio de otro compositor español del siglo XVIII, Blas de Laserna, recibiría el Premio Nacional del año siguiente.

En junio de 1913 Julio Gómez deja Toledo para instalarse en Madrid, como jefe de la Sección de Música de la Biblioteca Nacional (1913-15). Al regresar a la capital española se casa con Rosario Amat Larrúa y del matrimonio nacerán cinco hijos, el menor de los cuales, Carlos Gómez Amat, es bien conocido por los aficionados a la música.

Es en 1915 cuando la relación profesional de Julio Gómez con el Conservatorio de Madrid se fija definitivamente. Desde entonces y hasta su jubilación en 1956 fue el bibliotecario del centro, puesto desde el que, al decir de Sopeña, intentó llevar a cabo una especie de *extensión cultural*. Además, durante años trabajaba por las tardes como jefe técnico de la biblioteca del Círculo de Bellas Artes. Después del cierre del Teatro Real en 1925, don Julio fue el último en abandonar el edificio con los fondos de la biblioteca, cuyo servicio mantuvo como buena o malamente pudo. No consiguió ver en activo el regreso del Conservatorio a su primitiva sede y tuvo que sufrir el calvario de trasladar cinco veces los fondos de un edificio a otro. En períodos de mudanza o de clausura prestaría servicios en la Academia de la Historia y en la Biblioteca Nacional.

El cargo de bibliotecario impedía, por ley de incompatibilidades, su nombramiento como profesor titular en el centro. No obstante desempeñó tareas

docentes en diversas materias –Piano, Contrapunto, Fuga y Composición, Armonía, Estética e Historia de la Música–, aunque figurase como sustituto hasta los últimos años de su vida activa. En 1943 se le nombraría profesor especial de una asignatura recién creada que llevaba por título Cultura General y Literaria aplicada a la Música y el Arte.

A partir de 1948 sustituyó a Joaquín Turina en la clase de Composición, y más tarde asumiría también a los discípulos de Conrado del Campo. Gracias a una ley de Ibáñez Martín, en 1951 pudo ser nombrado catedrático y aunque su jubilación oficial se produjo en 1956, siguió ejerciendo la docencia hasta 1961. De este modo enseñó a los jóvenes de la Generación del 51 (Miguel Alonso, Carmelo Bernaola, Antón García Abril, Manuel Angulo, Agustín González Acilu y muchos otros). En clases oficiales o particulares el maestro hacía componer desde el principio, sin imponer más que algunos principios fundamentales. Sentado al piano, examinaba los trabajos y siempre que podía fundaba sus correcciones o sus normas en algún ejemplo de los grandes autores. Además, restableció la práctica de hacer audiciones públicas de los ejercicios compositivos, interpretados por alumnos de canto e instrumentos. Sus *Recuerdos de un viejo maestro de Composición* (1959) trazan un interesante recorrido histó-

rico de los procedimientos pedagógicos seguidos en esa materia desde Eslava y Arrieta hasta Conrado del Campo, Turina y él mismo.

LA CRÍTICA EN EL LIBERAL. CARÁCTER Y POLÍTICA

Además de su actividad como compositor, contribuyó a la popularidad de Julio Gómez su dedicación a la crítica musical en varios diarios madrileños entre 1918 y 1936 (*La Jornada, La Tribuna y El Liberal*) así como su colaboración continuada en *Harmonía*, revista y editora de música para banda (1916-1959).

Durante su segundo período en *El Liberal* (1928-36) fue uno de los críticos más leídos de la capital española y se perfiló como oponente de su colega de *El Sol*, Adolfo Salazar, con quien polemizó en varias ocasiones. El antiromanticismo, la defensa de una vanguardia elitista y el rechazo del populatismo definen a Salazar como antagonista de Julio Gómez, y a la inversa. Ambos críticos defendían 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 tradición nacional.

Pese a su presencia en la vida musical madrileña, Julio Gómez no era hombre de tertulia y sus relaciones personales se inscribían en un reducido círculo de amistades. Carlos Gómez Amat ha señalado que en política como en la vida, era su padre “independiente, idealista e insobornable”. Sus manifestaciones, acaso demasiado sinceras y directas, le causaron problemas en más de una ocasión.

Compartía el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza, admiraba a Giner de los Ríos y sus seguidores y trató de cerca a institucionistas como Antonio y Manuel Machado. El advenimiento de la República fue saludado con simpatía. Después, su relación con los partidos vino a través de ciertas amistades, como la de Cipriano Rivas Cherif y su cuñado Manuel Azaña. La efímera afiliación al Partido Radical de Lerroux y una cierta presencia en las reuniones de Izquierda Republicana habrían de traerle problemas en la posguerra, cuando su nombre apareció en las declaraciones de algunos compañeros del Conservatorio. Se le abrió un expediente de depuración, acusándole de izquierdismo y de haber sido crítico de *El Liberal*. Llegó a permanecer once días en la cárcel de San Antón, aunque enseguida los amigos consiguieron su libertad, y el castigo se redujo a la percepción de medio sueldo durante unos meses y a la inhabilitación para desempeñar car-

gos de confianza por un período de dos años. Pero todo esto no favoreció a quien, en lugar de exiliarse, había querido permanecer en Madrid y con una honradez inusual había redactado iguales declaraciones en la primera depuración de la República y en la Nacional.

COMPOSITOR

Que Julio Gómez supo compaginar las tareas de bibliotecario, profesor y crítico con la composición queda demostrado por un amplio catálogo de obras que se extiende desde 1907 hasta 1962. Nueve premios importantes y cinco menciones honoríficas sancionarían su trabajo creativo.

Su consagración como compositor tuvo lugar el 23 de febrero de 1917 al estrenarse la *Suite en La* en uno de los conciertos populares patrocinados por el Círculo de Bellas Artes. Si a comienzos del siglo el público sentía bastante indiferencia hacia la música española, quince años más tarde el auditorio popular del Circo Price solía mostrar sinceramente su parecer, vitoreando o pateando las nuevas obras que presentaba la Orquesta Filarmónica dirigida por Pérez Casas. El éxito abrumador de la *Suite* superó con creces al de cualquier otra composición de aquellos años. Cada uno de los cuatro tiempos fue ova-

cionado y los dos últimos fueron repetidos. El autor recibió felicitaciones de la Academia y del Círculo de Bellas Artes. Los compañeros del cuerpo de Archiveros le ofrecieron un banquete y a las dos semanas la *Suite* era programada de nuevo “a petición popular”.

El buen amigo Manuel Machado publicó en *El Liberal* una entrevista que llevaba por título “Una revelación artística”. En ella se explicaba el triunfo de la obra por su cualidad “verdaderamente española” y el autor manifestaba su intención de seguir haciendo “arte popular”. En la disyuntiva entre *aliadófilos* y *germanófilos* Julio Gómez se mantenía neutral porque no le servían como modelo ni los poemas sinfónicos de Strauss ni las obras de Debussy. En cambio estaban en su mesa de trabajo las partituras de Barbieri, Bretón, Chapí, Caballero, Jiménez y Chueca. Un tanto envalentonado por el éxito relegaba a un segundo plano los méritos de algunos colegas y sus declaraciones causaron un gran revuelo entre críticos y compositores. En particular, la revista *Música* dio cabida a una fuerte polémica entre Conrado del Campo y Julio Gómez en la que Falla intervendría llamando a la cordialidad.

Esta suite es una de las obras en que el autor demostró más claramente su intención de hacer arte popular. El *popularismo* —como entonces se decía— de-

terminó la sencillez y el mensaje directo de la que Adolfo Salazar llamó en cierta ocasión *Suite al natural*. La obra se interpretaría en España y en el extranjero en su versión orquestal, pero también en ámbitos más populares gracias a la transcripción para banda, y por ella la crítica situó al autor en el “nacionalismo popular” (así aparece clasificado en el libro que Henri Collet dedicó a la música española en 1929).

En adelante Julio Gómez pondría otras muchas obras en los atriles de las orquestas madrileñas y españolas. Una de las más difundidas fue la versión instrumental de la tonadilla escénica *El pelele*, solicitada por Pérez Casas, que estrenó la Orquesta Filarmónica el 22 de enero de 1930 bajo la dirección del compositor. Un año después la obra se conocía en numerosas capitales de provincia y en Londres, Portugal, Alemania y Francia. Como antes había sucedido con la *Suite en La*, *El pelele* se convirtió en muestra de una tendencia española, y como tal estuvo presente en varios conciertos extraordinarios dedicados por entero a la música nacional. La crítica relacionó entonces al autor con el “madrileñismo casticista”. Otras obras estrenadas en 1929 y 1930 por la Orquesta del Palacio de la Música que regía José Lassalle (*Cromos españoles* y *Marcha española*) harían hablar de “españolismo”.

Sin embargo, el impulso más constante en la obra de Julio Gómez es el neorromántico y así lo muestran obras sinfónicas como *Balada* (estrenada en 1920), *Preludio y romanza* para violín y orquesta (1925), *Égloga* (1930), *Canción árabe* (compuesta en homenaje a Arbós, 1934), *Maese Pérez el organista* (poema sinfónico que fue Premio Izquierdo del Ateneo de Sevilla 1939-40 y se estrenó en 1941), el cuadro sinfónico *Gacela de Almotamid* (1942) o el *Concierto lírico* para piano y orquesta (mención honorífica en el Concurso Nacional de Música de 1942; estrenado por José Cubiles y la Orquesta Nacional en 1945).

El lirismo que impregna buena parte de su música instrumental está presente también en unas cuarenta páginas vocales surgidas de su pluma, siempre sobre texto en castellano. En 1918 Pedrell había vaticinado que la canción, el *lied* moderno, era el género al que Julio Gómez parecía estar llamado y, en efecto, sus *Tres melodías* obtuvieron medalla de oro y diploma en la Exposición Regional de Valencia (1909); la canción española *Coplas de amores*, con texto de Manuel Machado, fue premiada por el Círculo de Bellas Artes (1915); *Esperanza*, sobre un soneto de Juan Ramón Jiménez, ganó el 2º concurso de Lira Española (1915); sus *Cuatro canciones* fueron estrenadas por la soprano rusa Dagmara Renina y la Orquesta Filarmónica (1923); los *Catorce poemas líricos* obtuvieron el Premio Na-

cional de Música de 1934; y el Ciclo de canciones sobre textos de Lope de Vega mereció de nuevo el Premio Nacional de 1935.

En el capítulo vocal destacan especialmente los *Seis poemas líricos de Juana de Ibarbourou*, integrados en la colección de 1934 pero que forman por sí mismos un ciclo independiente. El lirismo hedonista de la escritora uruguaya es trasladado a una música de melodía elaborada, sin giros fáciles, que fluye libremente sobre el dispositivo ambiental del piano. El autor no buscaba sólo la belleza de la línea melódica sino sobre todo el servicio fiel al sentido poético de las palabras. Estas pequeñas páginas dramáticas representan una indudable aportación de Julio Gómez al poco cultivado género del *lied* español y su acierto fue reconocido por la propia poetisa.

En comparación con otros autores coetáneos Julio Gómez apenas creó literatura pianística. Los ejemplos más relevantes son las *Variaciones sobre un tema salmantino* para piano solo, y el *Concierto lírico* para piano y orquesta, cuyo título resume la intención de “hacer cantar” al conjunto instrumental.

Don Julio también se sentía atraído por la escritura para coro y orquesta, aunque la interpretación de ese tipo de obras monumentales planteaba proble-

mas prácticos casi insalvables. Entre sus obras sinfónico-corales destacan, no obstante, *La parábola del sembrador*, brillantemente estrenada por el Orfeón Pamplonés y la Orquesta Filarmónica en 1931, y otras como *Cantar de estudiantes* o *Siete canciones infantiles*. También escribió varias piezas para coro a cappella que tuvieron cierta difusión en los años cuarenta.

Por fin, diremos que la música de cámara aumenta su presencia en el catálogo del compositor tardíamente, cuando la Agrupación Nacional de Música de Cámara se muestra dispuesta a interpretar repertorio español. *Cuarteto plateresco* (1941), *Cuartetino* (1941), *Sonata en Si menor* para piano y violín (1949), *Preludio y scherzo* para quinteto de viento (1956) y *Cuarteto nº 3 en Re mayor* (1960) son ejemplos contados pero importantes, que contribuyeron a afirmar una escuela española de cámara.

Aunque no creía imprescindible ese procedimiento, algunas de sus obras utilizan materiales folklóricos o históricos. Una de ellas es el *Cuarteto plateresco*, cuyo título se debe al origen salmantino de los temas —seis canciones populares y dos voces de un villancico de Juan del Encina—, a la vez que evoca el estilo arquitectónico de la vieja ciudad universitaria. Hay en ello una doble lectura, nacionalista e historicista, en parte motivada por la convocatoria del

Concurso Nacional de 1940 en la que obtendría mención honorífica. Otro caso es el de la fantasía sinfónica *Un miragre vos direi...*, basada en cinco cantigas del siglo XIII porque así lo exigía el concurso convocado por la Academia Alfonso X el Sabio de Murcia en 1944, en el que la obra resultó premiada.

VOCACIÓN LÍRICO-DRAMÁTICA

Cuando en la madurez Julio Gómez manifestó irónicamente que se sentía compositor del siglo XIX, entre otras cosas quería decir que le hubiera gustado poder desarrollar su vocación teatral en circunstancias más favorables. En diversos momentos su talento dramático se vio obstaculizado por la escasa calidad de los libretos, las imposiciones de los empresarios, las limitaciones interpretativas de ciertas compañías o el gusto de determinados teatros. Otras veces problemas de gestión llegaron a impedir el estreno.

Sus primeras obras en este campo fueron dos pequeñas zarzuelas escritas poco después de terminar sus estudios en el Conservatorio. Una de ellas, *La gloria del inventor*, sobre texto de Gil Sarasate y el padre de Jardiel Poncela, se estrenó en el Teatro de La Latina (1909). Unos años más tarde, pondría música, con Emilio Alonso Valdres, a un extravagante libreto de Sinesio Delgado, *Him-*

no al amor, que se estrenaría en el Teatro Apolo (1917). En 1922 compuso junto a Conrado del Campo *El carillón o el demonio ha entrado en Flandes*, “un indigesto zarzuelón, libro de Luis Pascual Frutos, de los de chambergo y tizona, doncella cándida, tabernero socarrón y tercios de Flandes” en palabras del autor. Y finalmente colaboró con Francisco y Emilio Alonso en *La deseada*, una zarzuela arrevistada sobre libreto de Fernández Ardavín y Palencia Tubau, que se estrenó en el Teatro Eslava (1927) con Celia Gámez como protagonista.

Un carácter bien diferente tienen las tres obras en que Julio Gómez tuvo la suerte de colaborar con Cipriano Rivas Cherif, el más renovador de los directores teatrales de entonces. La primera de ellas fue *El pelele*, tonadilla escénica a solo estrenada en el Teatro de la Comedia el 7 de marzo de 1925, por María Gar y un reducido grupo instrumental dirigido por Manuel M. Faixá. Esta obra –encargo de la Sociedad Filarmónica de Madrid para cerrar una sesión dedicada a la tonadilla y a la música goyesca– tenía como protagonista única a Cayetana, chispeante madrileña y modesta pantalonera que se lamenta de no conocer el amor y, a falta del novio que no llega, decide coser un pelele, con el que baila primero lenta y ceremoniosamente, al estilo cortesano, y después con animación, a la manera de los majos. La música de Julio Gómez se inspira no sólo en la tonadilla die-

ciochesca –sobre la que había realizado su tesis doctoral– sino también en su continuación a través de Barbieri. Por su gracia castiza diría Joaquín Turina que Julio Gómez era un “chispero refinado y erudito”. Ya hemos dicho que la obra tendría una notable difusión en su adaptación instrumental.

En octubre de 1927 una compañía de ópera de cámara en gira por España estrenaba *Los dengues* en el Teatro Campoamor de Oviedo. Esta ópera en un acto, de nuevo sobre libreto de Rivas Cherif, tiene tres personajes y traduce al español algunas características de la ópera bufa. Tanto *Los dengues* de Julio Gómez como *Fantochines* de Conrado del Campo –que se hacía en la misma gira– pretendían modernizar el teatro breve del siglo XVIII combinando ingredientes españoles e italianos, antiguos y modernos. Después de la guerra la obra de Julio Gómez se repuso en el Ateneo de Madrid, cambiando el título por el de *La medicina mejor* y ocultando el nombre del libretista, tachado de republicano (no hay que olvidar que Rivas Cherif fue detenido por la Gestapo en 1940 y pasó seis años en el penal de El Dueso).

La tercera y última obra realizada conjuntamente con el cuñado de Azaña es *Triste puerto*, refundición de *La honra de los hombres* de Jacinto Benavente. Es-

ta ópera “grande”, una de las obras preferidas de don Julio, fue comenzada en 1929 y su borrador quedó terminado en 1932. Libretista y compositor trabajaron con ilusión ante la promesa de estreno por la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, que sin embargo no llegaría a producirse. Después de la jubilación, Julio Gómez orquestaría los tres actos de que consta, quizá con la esperanza de verla representada.

Paradójicamente en pleno franquismo fue encargado de terminar *El Pilar de la Victoria*, poema lírico-religioso que Pablo Luna había dejado inacabado al morir. Compuso el acto segundo (ofrenda de las regiones a la Virgen) y orquestó toda la obra, que se estrenó en la Fiesta de la Raza de Zaragoza en 1944. Materiales de esta ópera dieron pie a algunas obras para banda: *Cantares de España*, *Gran Jota*, *Castañuelas y gaitas* y *Del Norte y del Sur*.

Por último, quedaron inéditas otras dos óperas en un acto sobre libreto de Matilde Muñoz: *Nocturno* (1944) y *Mar de invierno* (1956). Seguramente la producción teatral de Julio Gómez habría sido mucho más amplia si, como decía Víctor Ruiz Albéniz, el compositor hubiese nacido en los tiempos de Caballero y de Chapí.

ESCRITOS E IDEARIO NACIONALISTA

Sus numerosos escritos –críticas, ensayos, conferencias, recuerdos y memorias, además de sus investigaciones históricas– constituyen otro de los legados de Julio Gómez. Testimonios insustituibles para la historia de la música en España desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX, están llenos de aire fresco porque además de proporcionar información de primera mano, el maestro expone su visión personal e independiente en un envidiable estilo literario, con punzante ironía y extraordinario sentido del humor.

Se acercan al centenar los artículos redactados para la revista *Harmonía* (1916-1959). Esta publicación periódica, creada por Mariano San Miguel, trataba de hacer obra de cultura popular editando obras para banda a un precio modesto y en transcripciones de calidad. En un período en que más de cuarenta provincias españolas no contaban con otra agrupación instrumental estable que la banda, la misión de *Harmonía* fue desarrollada con extraordinaria eficacia, y de ello se enorgullecía Julio Gómez al final de su vida. Además de su labor rectora, el compositor firmaba una sección fija titulada “Comentarios del presente y del pasado”. En ella aparecen semblanzas de músicos cercanos a su entorno, intermitentes referencias a la actualidad musical y artículos de

fondo en torno a temas recurrentes: las bandas y la cultura popular, la ópera, los maestros de la zarzuela, la música española del siglo XIX, la función del Conservatorio y la situación de los compositores.

Tardíamente ingresó Julio Gómez en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con el discurso titulado *Los problemas de la ópera española*, leído el 17 de junio de 1956 y contestado por José Subirá. El autor volvía una vez más sobre la vieja obsesión heredada del siglo XIX, que, como él mismo señaló, estaba tomando ya “el legendario carácter de la cuadratura del círculo o la piedra filosofal”. Era un capítulo que sus maestros Santamaría, Bretón y Serrano consideraban pendiente a principios de siglo, y él mismo, educado en el paraíso del Teatro Real, había soñado con hallar la solución. Hay cierta nostalgia en la elección del tema pero su exposición es objetiva, con datos históricos, argumentos fundados y una visión personal del modo en que podría haberse desarrollado ese género nacional.

Sus memorias, inacabadas e inéditas, describen deliciosamente aspectos de su infancia y juventud, desde sus primeras impresiones musicales hasta el concurso de obras sinfónicas del Círculo de Bellas Artes de 1915.

En cuanto al ideario estético, Julio Gómez se consideraba “nacionalista independiente”. Reconocía la importancia de la zarzuela en la tradición española, consideraba que el nacionalismo profundo no debía limitarse a utilizar el documento popular auténtico, y afirmaba que la escuela nacional no se haría con programas teóricos sino con obras. Su concepto de “lo popular” no coincide con el de la línea pedrelliana. Para Julio Gómez el folklore no sólo se hallaba recluido en los rincones de las montañas, vivía también en las calles de las ciudades y en la mente de los compositores que sabían interpretar el espíritu musical de su pueblo.

Fue crítico con los mitos de su época. No creía que el valor de nuestros músicos tuviera que estar en razón directa con su antigüedad, y no admitía ciertas lecturas anacrónicas del pasado. Desde su punto de vista era incorrecto el *mito Eximeno*, que hacía arrancar impropiaemente el sentimiento nacionalista del siglo XVIII, y tampoco creía en el *mito Pedrell* como único artífice del renacimiento musical español.

Más que programas teóricos de composición, defendió siempre la nacionalización de la organización musical y la culturización musical de España. Este nacionalismo empírico impregna sus artículos en la prensa periódica. Desde los publicados en

la *Revista Musical* de Bilbao en 1911 hasta el último número de *Harmonía* en 1959 se puede ver un sostenido esfuerzo por vigilar y corregir los problemas de infraestructura musical del país. Don Julio creía que la *capitalidad artística*, la dignidad musical de España, sólo se conseguiría por medio de las obras españolas, y no a base de invitar intérpretes extranjeros o educarnos con productos wagnerianos, debussystas o stravinskistas. Insistió siempre en la necesidad de mejorar las condiciones vitales de los compositores y de fomentar la interpretación de obras nacionales, convencido de que sin el contacto con el público, “todo trabajo artístico está condenado a la esterilidad y a la muerte”.

Beatriz Martínez del Fresno

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL

Música escénica

La venganza de Nelet, zarzuela en 2 actos, 1908; *La gloria del inventor*, zarzuela en 1 acto, 1909; *El beso de Judas*, ópera bufa en 2 actos, 1914; *Himno al amor*, ópera cómica en 2 actos, colaboración con A. Valdrés, 1917; *El carillón o el demonio ha entrado en Flandes*, zarzuela en 2 actos, col. C. del Campo, 1922; *Las bodas de España*, música escénica para un *Retablo espiritual* de V. Espinós, 1922; *El pelele*, tonadilla escénica a solo, 1924; *La deseada*, zarzuela en 2 actos, col. F. y E. Alonso, 1926; *Los dengues*, ópera de cámara en 1 acto, 1927; *Triste puerto*, ópera en 3 actos, 1929-32 (borrador VV y p), orquestación incompleta 1957-59; *El Pilar de la Victoria*, ópera o poema lírico-religioso en 2 actos, de Pablo Luna y Julio Gómez, 1942; *Nocturno*, ópera en 1 acto, 1944, borrador VV y p; *Mar de invierno*, ópera de cámara en 1 acto, 1956, borrador VV y p.

Orquesta

Intermezzo, 1907 (rev. 1949); *Suite en La*, 1915; *Balada*, 1918-20; *Cromos españoles (Nocturno y Rondalla)*, 1927; *El pelele*, 1928; *Marcha española*, 1929; *Égloga*, 1929; *Canción árabe*, 1934; *Maese Pérez el organista*, 1940 (Premio Izquierdo del Ateneo de Sevilla 1939-40); *Gacela de Almotamid*, 1941; *Un miragre vos*

direi, 1944 (premio de la Academia Alfonso X el Sabio de Murcia); *Danza cortesana y scherzo*, 1947.

Voz y orquesta

La malvaseda, 1918; *Corazón inquieto y Canción árabe* (de *Tres canciones*), 1922-23; *La siesta* (de *Tres melodías*), 1923; *Remembranza*, 1923; *Canción del yunque*, 1928, incomp.; *El estanque, Descanso y La sed* (de *Seis poemas líricos*), 1934; *A ejemplo de los árboles desnudos*, 1935; *Apolo. Teatro pictórico*, 1950.

Instrumento solista y orquesta

Preludio y romanza para violín y orquesta, 1924; *Romanza para trompa y orquesta*, 1936; *Concierto lírico*, para piano y orquesta, 1942 (mención honorífica en el Concurso Nacional de Música).

Banda (ediciones)

Suite en La, 1917-18; *Coplas de amores*; 1920; *Bailables de Himno al amor*, 1920; *Cromos españoles*, 1930; *El pelele*, 1931; *Marcha española*, ca. 1934; *Maese Pérez el organista*, 1941; *Cantares de España y Gran Jota* (de *El Pilar de la Victoria*), 1944

y 1945; *Tonadilla del Prado. Homenaje a don Pablo Esteve (siglo XVIII)*, 1945; *Castañuelas y gaitas*, 1950; *Del Norte y del Sur*, 1952.

Coro y orquesta

Himno universitario, 1925 (premiado en el Certamen Iberoamericano de la Universidad de Salamanca); *La parábola del Sembrador*, 1927; *Cantar de estudiantes*, 1928; *Siete canciones infantiles*, 1928; *Elogio. En la muerte de Don Francisco Giner de los Ríos*, 1930, incomp.; *Elegía heroica*, 1945 (accésit en el Concurso Nacional de Música).

Coro y banda

Himno a Cervantes, 1916 (mención honorífica en el Centenario de Cervantes), perdido; *Himno a la vejez*, 1923.

Coro acompañado

¡Oh admirable!, 1907; *Himno agrario*, 1919; *Himno al ahorro*, 1920 (premiado en el IV Certamen Nacional del Ahorro 1921); *Gozos a San Francisco de Asís*, 1926; *Cantigas de Alfonso X el Sabio*, ca. 1928; *Plegaria a la Virgen del Rosario*, 1930; *Canciones infantiles* (ed. de 5 de las *Siete canciones infantiles*), ca. 1935.

Coro a cappella

Romance de Belilla, voces graves, 1932; *Camina la Virgen pura*, coro mixto, 1940; *¡Victorioso vuelve el Cid!*, baritono y coro mixto, 1940; *Campos de Galilea*, coro mixto, 1941; *Letrilla*, cuarteto vocal, 1950.

Voz y piano

Tres melodías (*Cuando brotaron las rosas, La siesta, Bautismos que no bautizan*), 1909 (medalla de oro y diploma en la Exposición Regional de Valencia); *Serenata* (o *Íntima*), 1910; *Coplas de amores*, 1914 (premiada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1915); *Remembranza*, 1914; *Esperanza*, 1915 (premiada por Lira Española); *La malvaseda*, 1918; *Tres canciones* (*Crepúsculo, Corazón inquieto, Canción árabe*), 1920-1923; *El pelele*, reduc. voz y piano, 1925; *Canción del yunque*, 1928; *Romance del clavel encarnado*, post. 1930; *Catorce poemas líricos*, Premio Nacional de Música 1934 (*Seis poemas líricos de Juana de Ibarbourou –La sed, Samaritana, Estío, El estanque, La espera, Descanso–, Endecha, Canción del yunque, La malvaseda, Gacela XX de Hafiz, Serenata, La nave, Sembrador, Nana del abuelo*); *Ciclo de canciones sobre textos de Lope de Vega*, Premio Nacional de Música 1935 (*Qué tengo yo que mi amistad procuras, La verdad, Celos que no me matáis, Villancico*); *Lento nostálgico*, 1942;

Huerto matutino, 1942; *Caperucita roja*, 1946; *Cuatro poesías japonesas*, 1952; *Amada ¡ya amanece!*, 1961; *Tecelana*, 1962.

Obras de cámara

Romanza, violín y piano, 1924 (mención en el Concurso Nacional de Bellas Artes, 1924-25); *Cuarteto plateresco*, cuarteto de cuerda, 1940-41 (mención en el Concurso Nacional de Música 1940); *Cuartetino (sobre una danza popular montañesa)*, cuarteto de cuerda, 1941; *Sonata en Si menor para piano y violín*, 1949; *Preludio y scherzo para quinteto de viento*, 1956; *Cuarteto n° 3 en Re mayor*, cuarteto de cuerda, 1960.

Piano

Suite en La, reduc. piano; *Variaciones sobre un tema salmantino*, 1941.

Órgano

Sonata para órgano, 1930.

ALGUNOS ESCRITOS DE JULIO GÓMEZ

1911: “Sobre la Sociedad Nacional de Música”. **1912:** “Sobre el Drama Lírico Nacional”; “La música de cámara en España en el siglo XVIII y los cuartetos de Manuel Canales” (Premio Nacional de Música 1912); “Don Blas de Laserna. Un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero” (Premio Nacional de Música 1913). **1916:** “La tonadilla”. **1925:** Traducción al castellano de *El arte de dirigir la orquesta*, de Richard Wagner. **1926:** “Los vihuelistas españoles del siglo XVI”. **1928:** “Manuel Fernández Caballero” (biografía premiada por el Conservatorio de Murcia); “El Concurso Nacional de Música de 1928. Cómo funciona un jurado”. **1933:** “Por la ética a la estética. ¿Por qué el Conservatorio no es una Escuela Superior de Música?”. **1934:** “La enseñanza musical en el Bachillerato”. **1940:** “Un autógrafo de Bizet en la Biblioteca de Conservatorio”; “Arrieta, Barbieri y el Conservatorio”. **1941:** “*Harmonía* y la cultura musical española”. **1942:** “Un concierto sinfónico español en 1875”; “La Biblioteca del Conservatorio”. **1945:** “La nacionalización de la enseñanza”. **1946:** “Treinta años [de la revista *Harmonía*]”; “Los compositores somos ángeles”. **1947:** “Memoria de Cultura General y Literatura aplicada a la Música y el Arte”. **1949:** “El maestro Bretón, Comisario regio de aquel Conservatorio...”. **1950:** “Conservatorianos y anticonservatorianos”;

“La Navidad en la Música”; “La Pasión del Señor en la Música”. **1951:** “Recuerdos de Bretón y Chapí en el centenario de su nacimiento”. **1952:** “Castro y Serrano y los cuartetos del Conservatorio”. **1952-55:** “Los maestros de la Zarzuela”: “Barbieri”; “Gaztambide”; “Arrieta”; “Marqués”; “Nieto”; “Fernández Caballero”; “Jerónimo Jiménez”; “Federico Chueca”. **1953:** “Conrado del Campo”; “La ópera española”; “La música de Beethoven en la España del siglo XIX”. **1955:** “La Biblioteca del Real Conservatorio de Música en 1955”, Ms. **1956:** “En el centenario de Mozart”; “Los problemas de la ópera española”; “Pérez Casas”. **1957:** “La música en los libros de España”. **1958:** “Adolfo Salazar”; “Sinfonía, repertorio y afición”; “Panorama de la zarzuela española”. **1959:** “Recuerdos de un viejo maestro de Composición”. **1970:** “En la gozosa resurrección de la Sociedad Filarmónica de Avila”, Ms.

Manuscritos inéditos

“Mi historia de la Música”; “El estreno de ‘Curro Vargas’”; “Historia de un premio de Roma” [Sobre la correspondencia de Antonio Santamaría]; “Mi ingreso en el Conservatorio”; “Mis recuerdos sobre Granados”; “El concurso de obras sinfónicas del Círculo de Bellas Artes”; “Conrado del Campo”; “Oudrid”.

Bibliografía básica

GÓMEZ AMAT, Carlos: “Julio Gómez”, *Cuadernos de Música y Teatro*, n.º 1, 1987, pp. 45-62.

IGLESIAS, Antonio (recopilación y comentarios): *Escritos de Julio Gómez*. Madrid, Alpuerto, 1986. [Incluye “La música de cámara en España en el siglo XVIII y los cuartetos de Manuel Canales”; “Don Blas de Laserna. Un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero”, “Los problemas de la ópera española” y “Recuerdos de un viejo maestro de Composición”].

MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid, ICCMU, 1999.



Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES

Dirección General de Promoción Cultural