

J.M. Gomis en Madrid: nación y cultura en las composiciones liberales del Trienio Liberal [1820-1823]

Miquel À. Múrcia i Cambra
Historiador y compositor
Universitat de València

Resumen. El presente artículo pretende reflexionar sobre la capacidad significativa de la música en los procesos políticos y sociales. Las canciones patrióticas escritas por el valenciano Josep Melcior Gomis (1791-1836) fueron obras apreciadas en su tiempo, difundidas y que desarrollaron un importante papel en la pedagogía y en la transmisión de valores en el periodo de liberalismo radical entre 1821-1823. Este trabajo se ofrece a la reflexión teórica, como muestra del valor múltiple del que dispone la música, como una disciplina no solo inspiradora, creativa y performativa, sino también como un potente instrumento de construcción de significados culturales.

Palabras Clave. Canciones patrióticas, Liberalismo, Nación, Josep Melcior Gomis.

Abstract. This article aims to reflect on the significant capacity of music in political and social processes. The patriotic songs written by the Valencian Josep Melcior Gomis (1791-1836) were works appreciated in their time, spread and that developed an important paper in the pedagogy and in the transmission of values in the period of radical liberalism between 1821-1823. This work is offered to theoretical reflection, as an example of the multiple value of music, as a discipline that is not only inspiring, creative and performative, but also as a powerful instrument for the construction of cultural meanings.

Keywords. Patriotic songs, Liberalism, Nation, Josep Melcior Gomis.

“Riego siempre será Riego.
Riego no se mudará
y trabajará de continuo
para asegurar la libertad de su patria”
Rafael del Riego,
Carta de 04/01/1823

Preliminares

Nos proponemos argumentar la siguiente hipótesis de trabajo desarrollada en nuestras investigaciones doctorales¹. La producción musical en el período romántico dispone de

¹ En este sentido, la ayuda prestada por el Dr. Jesús Millán García-Varela, director del trabajo de investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, en la Universitat de València, merece un agradecimiento especial, así como la Dra. Isabel Burdiel Bueno y el Dr. Francisco Carlos

una tradicional concepción de lo musical en su más irreductible especificidad representando lo “absolutamente musical” desde autores como E.Th.A. Hoffmann a otros como S. Kierkegaard². No obstante, la producción creativa musical dispone de un papel importante en la formación de los Estados-nación europeos del primer liberalismo radical y en el aporte de la visión modernizadora de los materiales culturales.

La música y la historia: cambio de paradigma

Aunque la producción compositiva, musicológica e historiográfica hispánica apenas se ha centrado en los materiales culturales, desde hace décadas el interés se ha incrementado en Europa de manera exponencial³. El debate investigativo sobre la construcción identitaria no solo ha abandonado las visiones clásicas y políticas de los procesos de liberalismo radical en el principio del siglo XIX, sino que ha remarcado el carácter substancialmente constructivista y cultural –que también musical– de las modernas identidades europeas. Es evidente que el conocimiento de toda realidad es epistemológicamente imposible, aunque el esfuerzo de un conocimiento transversal, humanístico de todas las partes de la producción música, es exigible para quien verdaderamente quiera disponer de una visión plural del fenómeno performativo musical⁴.

No obstante, imaginemos por un momento la escena pintada por el artista Vermeer titulada “Mujer escribiendo” y reflexionemos por un momento sobre la historiografía y la práctica compositiva, como el “arte” de escribir la Historia de la creación sonora, pero además la historiografía y las artes performativas considerando que también son ciencias con métodos de trabajo. De esta forma, proponemos incorporar en la producción investigadora musicológica, historiográfica y performativa el concepto de intersubjetividad, que obliga, en la labor de la investigación, a considerar dicho proceso como un producto social, inseparable del resto de cultura humana, con diálogo permanente a otros investigadores, dejando atrás antiguos planteamientos dicotómicos entre aquello objetivo y aquello subjetivo.

No obstante, la actualidad del Estado-nación ha sido defendida por S. Weichlein, al afirmar que la construcción transnacional de Europa solo dispone de un modelo histórico: la nación romántica⁵. Para a S. Weichlein, este modelo sería el fundamento del desarrollo cultural, social y político de toda la Europa contemporánea, como así mismo también proporciona el estudio de D. Langewiesche o de autores como S.

Bueno Camejo, apreciada tutora y estimadísimo director de nuestra tesis doctoral sobre Josep Melcior Gomis.

² LAWNSON, C.; STOWELL, R.: *The Historical Performance of Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

³ No obstante, la historiografía que ha desarrollado el papel de la música como un material identitario ha sido la alemana, con los trabajos de C. Applegate, sobre todo.

⁴ ORTEGA I GASSET, J.: «La Filosofía de la Historia de Hegel i la Historiología», en *Obras Completas*. Vol. IV, Taurus, Madrid, 2005.

⁵ WEICHLIN, S.: «Nationalismus und Nationalstaat in Deutschland und Europa. Ein Forschungsüberblick», en *Neue Politische Literatur*, nº 51, 2006, pp. 265-351.

Conrad⁶. En efecto, diversos estudios culturales han desarraigado los fenómenos identitarios de cualquier anclaje real o social y han reducido la construcción nacional a pura imaginación, narración o discursos culturales⁷. Son estudios fundamentados en los denominados *cultural studies* y que Antony Smith ha definido como concepciones posmodernistas y *sociologically implausible*. Según Smith, la música es un potente elemento de conformación de las identidades colectivas de carácter nacional, regional e incluso local⁸.

Bien entendido, el auge bibliográfico sobre esta problemática no ha sido exclusivo de la historia y la historiografía contemporánea. Debemos destacar que autores de la renovación investigadora de la cultura como G.L. Mosse han abordado el estudio de la música en la construcción cultural, abordando la importancia cultural de la producción de Lied como la unión natural de la poesía y la música y mecanismo de difusión del naturalismo romántico en forma de canción muchas veces de temática medievalista⁹.

Otros estudios novedosos, en cambio, han remarcado el importante papel del cine, la literatura y el teatro –entre otros– como posibles variables para “crear identidad y nación”¹⁰.

En nuestra opinión, el problema de análisis y la inclusión de la música no reside en cómo se difunde la cultura nacional sino cómo se constituyó la nación y la práctica de la nación mediante la cultura; y en nuestro caso la música. En efecto, el fenómeno musical se encuentra presente en todas las culturas, solemnizando actos lúdicos, festivos o evidenciando actos políticos o religiosos. La música desarrolló un papel fundamental en el mundo contemporáneo que se abrió paso tras las revoluciones

⁶ LANGEWIESCHE, D.: «Nation, Nationalismus, Nationalstaat. Forschungsstand und Forschungsperspektiven», en *Neue Politische Literatur*, nº 40. 1995, pp. 190-236, y también CONRAD, S.: *Globalisierung und Nation im Deutschen Kaiserreich*, C. H. Beck, Múnich, 2006, pp. 20-21.

⁷ SMITH, A.D.: *Nationalism and Modernism. A critical survey of recent theories of nations and nationalism*, Routledge, Londres, 1998, p. 136-138: “to describe the nation almost exclusively in these terms is to miss other important elements which define the concept and mark it off from other types of imagined community [...] symbols, myths, values and memories... laws, institutions...”.

⁸ SMITH, A.: «Gastronomía o geología? El rol del nacionalismo en la reconstrucción de las naciones», en FERNÁNDEZ BRAVO, A. (Coord.): *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, Manantial, Buenos Aires, 2000, p. 188.

⁹ *Ibid*, p. 60.

¹⁰ GARCÍA CARRIÓN, M.: «Cine, género e imaginarios nacionales: la representación cinematográfica de España en “La Aldea Maldita”», en *Saitabi*, 56, PUV, 2006, pp. 39-55. BERTHIER, N.; SEGUIN, J.C.: *Cine, nación y nacionalidades en España*, Casa de Velázquez, Madrid, 2007. ANDREU MIRALLES, X.: «Retrats de família (nacional): discursos de gènere i de nació en les cultures liberals espanyoles de la primera meitat del segle XIX», en prensa. ARCHILÉS, F.; MARTÍ, M.: «La construcción de la Nación española durante el siglo XIX: logros y límites de la asimilación en el caso valenciano», en *Ayer*, 35, 1999, pp. 171-190. ARCHILES, F.; MARTÍ, M.: «La construcció de la regió com a mecanisme nacionalitzador i la tesi de la dèbil nacionalització espanyola», en *Afers*, 48, 2004, pp. 265-308. BLOM, I.; HAGEMANN, K.; HALL, C. (eds.): *Gendered Nations, Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth Century*, Berg, Oxford-New York, 2000. MAYER, T. (ed.): *Gender Ironies of Nationalism. Sexing the Nation*, Routledge, Londres, 2000. MAGNIEN, B. (ed.): *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*, Anthropos, Barcelona, 1995.

liberales y fue una pieza clave en su configuración cultural¹¹. El pensamiento funcionalista de Th. Adorno defiende la categoría de arte como crítica y compromiso social, afirmando que: “el final de la música [entendida] como una ideología tendrá que esperar al final de una sociedad antagónica”¹². Todo este pensamiento tiene una representación directa, ya que Th. Adorno genera una relación directa entre: “los géneros musicales, los estratos sociales, y el prestigio acumulado por ambos a lo largo de la historia”¹³.

Frente a la visión tradicional del estudio musicológico de la creación musical basado en la identificación de estilos, los estudios innovadores de P. Potter, C. Dalhaus, J.LL. Marfany o C. Applegate han focalizado el estudio musical dentro del contexto de los nacionalismos políticos y la construcción nacional.

De esta forma, la cultura musical ha sido valorada dentro de un proceso político, social y cultural de construcción significativa e identitaria¹⁴. C. Applegate ha planteado que el nacionalismo que influyó en la música debe entenderse como un emergente modelo cognitivo, que evidencia la aparición de una nueva forma de entender e interactuar la música con la sociedad y sus mecanismos¹⁵.

De otra manera, la ópera ha sido analizada también en relación con las conexiones culturales, el mercado y la política; dejando en evidencia el papel fundamental que tuvo el género y la producción operística como instrumento cultural de gran vigencia para las clases burguesas dominantes del siglo XIX¹⁶.

Así pues, la música –como la valoración de la cultura en todas sus manifestaciones como fuente para el estudio musicológico, historiográfico y compositivo– es una expresión singular de una forma de construir las relaciones sociales, los mecanismos de poder y los elementos revolucionarios, siendo reflejo de los valores de una determinada época, siendo factores de creación de identidad, indicadores de la concepción del tiempo y de la sociedad donde se han desarrollado¹⁷.

¹¹ GONZALEZ GONZALEZ, N.: «Theodor W. Adorno: sobre la música», en *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, nº 0, La laguna, 2001, pp. 163-172.

¹² ADORNO, T. W.: *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, Akal, Madrid, 2001, p. 70.

¹³ *Ibid*, p. 59.

¹⁴ APPLGATE, C.; POTTER, P. (eds.): *Music and german national identity...* DAHLHAUS, C.: *Nineteenth-Century music*, Univ. Press California, Berkeley, 1989. APPLGATE, C.: «How German is it? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century», en *19th Century Music*, nº 3, 1998, pp. 274-296. MARFANY, J. L.: «Al damunt dels nostres cants...Nacionalisme, modernisme i cant coral a la Barcelona de final de segle», en *Recerques*, nº 19, Curail, Barcelona, 1987; destacamos un trabajo de la misma C. APPLGATE donde se analiza el papel que tuvo la recuperación de Bach por parte de Mendelssohn para la construcción identitaria de los berlineses, APPLGATE, C.: *Bach in Berlin: Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the St. Matthew Passion*, Cornell Univ. Press, 2005.

¹⁵ APPLGATE, C.: «How German is it? Nationalism and the idea of serious music in the early 19th century», en *19th Century Music*, 21, nº 3, 1998, pp. 247-296.

¹⁶ MCDONOGH, G. W.: *Las buenas familias de Barcelona. Historia social de poder en la era industrial*, Omega, Barcelona, 1989.

¹⁷ PIÑEIRO BLANCA, J. M.: «La música como fuente para el análisis histórico del siglo XX», en *Historia actual On-Line*, 5, 2004, [revista en línea]. Disponible en: <http://www.hapress.com/haol.php?a=n05a01>, pp. 1-17, p. 1.

De esta manera, concebimos la música como un instrumento eficaz, no solo de expresión artística, sino como una potente herramienta de sociabilización y nacionalización. Los procesos contextuales de revolución enmarcados en el siglo XIX mermaron el poder de la estructura de *l'ancien Régime* y especialmente de la iglesia y sus capillas musicales; hecho que conjuntamente con la creación de los conservatorios de música en el siglo XIX son consecuencia directa de la ruptura modernizadora y el cambio de paradigma basado en la educación musical europea impulsada por la burguesía y por los círculos de sociabilización y transferencia cultural, donde la música acabó siendo un poderoso instrumento al servicio del grupo dominante de la burguesía.

I – J.M. Gomis: un patrimonio musical “quasi ignoto”

El compositor romántico Josep Melcior Gomis [1791-1836] representa uno de los casos más interesantes del panorama del romanticismo hispánico situado en París y partícipe de la transferencia cultural desarrollada en la Europa del primer tercio del siglo XIX. El catálogo del compositor valenciano Josep Melcior Gomis está formado por poco más de 80 obras que escribió en las ciudades de Valencia, Madrid, París y Londres. Ciertamente, el catálogo es de dimensiones reducidas debido a la prematura muerte y por un itinerario vital marcado por el constante anhelo biográfico de cambio y transgresión¹⁸.

Pero, a pesar de ello, el catálogo gomisiano dispone de una gran pluralidad creativa y expresiva, que incluye creaciones de música sacra, canciones liberales patrióticas, canción lírica de salón, cuartetos vocales, *Grand Opéra*, *Opéra-Comique* y una destacable tarea pedagógica con sus volúmenes de Canto y Solfeo, que fueron empleados hasta finales del siglo XIX. Estas características formales y musicales –en gran parte inéditas– de naturaleza plural se sitúan dentro de un contexto modernizador de consumo burgués de la música y su utilización como elemento socializador de los nuevos Estados-Nación, constructor de las nuevas identidades nacionales, económicas, sociales y culturales: el primer romanticismo europeo.

El lenguaje musical de Gomis es un ejemplo de sincretismo compositivo entre las innovaciones del primer romanticismo europeo y la tradición de raíz hispánica. Destacan como recursos compositivos de esta la abundante presencia de material secuencial, las hemiolias, el ritmo ternario, el uso de formas populares como la seguidilla, bolera, jota y tirana. Y como recursos compositivos relativos a la modernidad el uso de los acordes de séptima disminuida, acordes de novena, la presentación del cromatismo al estilo de Haydn, el uso de la sexta aumentada a la manera de Beethoven, el trabajo programático y el uso de la línea melódica refinada,

¹⁸ Este fue el asunto sobre el que versó nuestra Tesis Doctoral: *Josep Melcior Gomis 1791-1836. Possibilitats de resistència i transgressió a la biografia d'un compositor valencià. Estudi i anàlisi de la seua obra creativa*, defendida en 2016 en la Universitat de València. Dos obras fueron referentes para la difusión de la figura de este compositor: la obra de DOWLING, J.: *Jose Melchor Gomis. Un Músico Romántico*, Castalia, Madrid, 1973 y GISBERT, R.: *Gomis. Un músico romántico y su tiempo*, Servei Publicacions de l'Ajuntament d'Ontinyent, Ontinyent, 1988.

clasicista, de influencia franco-italiana, con acompañamiento arpegiado y vocación romántica.

Las óperas como *Le Portefaix*, *Le Diable à Séville*, o el cuarteto vocal *La Primavera* son, entre otros, ejemplos de ese sincretismo entre tradición y modernidad. Con esta combinación creativa, Gomis aporta en Europa la creación de un estilo híbrido que disfrutó de gran aceptación en los teatros y salones ingleses y franceses de mitad del siglo XIX.

II – La producción de canciones patrióticas musical: una revolución filarmónica

En nuestra hipótesis de trabajo, nos centramos en una época definida entre los años 1819 y 1823, en el período del liberalismo radical para reseñar el papel que tuvo el músico valenciano y la producción musical vinculada a su contexto histórico más inmediato, su producción musical, su asociación con la tradición hispánica y su contenido radical del que fue el compositor de la mayor parte de himnos patrióticos del Trienio constitucional¹⁹.

La primera composición patriótica escrita por J. M. Gomis fue la *Canción fúnebre que se recitó en el aniversario de las trece víctimas inmoladas por el despotismo*, estrenada el 20 de Enero del año 1820, en Valencia, y que supone la primera obra liberal conocida del compositor valenciano, editada a *Hijos Caros de la madre Edetania*²⁰.

A pesar de la poca información, parcial y fragmentaria, de la que disponemos del autor valenciano, en su residencia de Madrid, en el contexto de la revolución de 1820 se dispone de una referencia documental fascinante para Gomis. La revolución liberal necesitaba de una música que ayudara a difundir su mensaje revelador, revolucionario y creativo. Así pues, el año 1822 se publica el volumen de canciones patrióticas de *Mariano de Cabrerizo*²¹.

En ese determinado contexto, las piezas del *Himno de Riego* y *El himno a la Constitución* aparecen firmadas con autoría de J.M. Gomis²². La edición que apuntalan la autoría de Gomis sobre estos himnos además de aquellos que compondrá posteriormente entre 1821 y 1823 *Himno a las víctimas del General Elío*, en 1823 otro

¹⁹ Cabe reseñar que el tema de este artículo, ya presente en anteriores trabajos de investigación, presenta múltiples vías de actuación; ya que reseguir los discursos identitarios musicales y sus apariciones en el panorama musical supone una ardua labor. Desde los inicios del nuevo Estado-Nación revolucionario se encuentra la música de Gomis ligada a la de un compositor de himnos patrióticos.

²⁰ GOMIS, J. M.: *Canción fúnebre que se recitó en el aniversario de las trece víctimas inmoladas por el despotismo*, 1820/ 01/ 20, València, editada a *Hijos Caros de la madre Edetania*.

²¹ CABRERIZO, M.: *Colección de canciones patrióticas que dedica al ciudadano Rafael del Riego y a los valientes que han seguido sus huellas el ciudadano Mariano del Cabrerizo*, Venancio-Olivares, València, 1822.

²² GOMIS, J.M. : *Himno de Riego*, 1823, editada por Mariano de Cabrerizo Madrid; *Canción a la constitución*, 1823, editada por Mariano de Cabrerizo, Madrid ; *Canción patriótica compuesta en celebridad de los diputados a las Cortes*, 1820, Madrid, dedicada a D. Vicente Sancho, manuscrita i editada ; *Al viento tremola, el patrio pendón, que fija el destino de nuestra nación*, Madrid, 1823. Manuscrita.

himno patriótico: *Al viento tremola*, entre otros.²³ Esta producción de canciones patrióticas forman parte de la pluralidad compositiva del autor y determinará también parte de su anhelo biográfico y su exilio político, como extraemos de la referencia personal de Burat de Gurgy, que conocía personalmente a Gomis i que en su artículo necrológico afirma que *un hymne patriotique dont la popularité magique le condamna à la proscripción*²⁴. La otra canción patriótica firmada en el volumen de Mariano del Cabrerizo, *Himno a la Constitución*, está dedicada a Vicente Sancho, un diputado valenciano y general militar.

Algunos autores sitúan la fecha del año 1822 como el momento en que Gomis es nombrado director de la Banda de la Milicia nacional²⁵. Josep Melcior Gomis formó parte de *la Escuela general de música*, que fue fundada en 1822 como precursora del Real Conservatorio de Música y en su comisión directiva figuraba Gomis, como director de la Banda de la Milicia Nacional Voluntaria, se dedicaba a la docencia de las clases de solfeo y canto²⁶. La aportación gomisiana a las canciones patrióticas no finaliza ahí. Otro ejemplo de esta práctica creativa es el himno militar que se estrenó el 1 de Enero de 1823 después de una victoria militar de la supraescrita Milicia Voluntaria Nacional, que compuso Gomis y que se estrenó en un acto de jura de bandera: *Al viento tremola, el patrio pendón, que fija el destino de nuestra nación*.

Los hijos de San Luis, la contrarrevolución interna y el cambio drástico caerán sobre los territorios peninsulares dejando el aparato liberal del Estado-nación herido de muerte. Los sucesos posteriores ya son conocidos, el cambio de régimen político, el absolutismo de Fernando VII, que no lo es todo, sino que las comisiones militares que se formaron, se encargaron de buscar y purificar a liberales españoles.

Gomis debe marcharse hacia el exilio, en palabras de Viardot, *à travers champs*, con pocas cosas, asaltado en el viaje, conservó el manuscrito autógrafo del *Himno de Riego*²⁷. Gomis llega el 21 de Julio de 1823 a Bayona con otros once vascos que viajaban en la misma diligencia²⁸. No obstante, en el exilio político, el compositor valenciano volverá a crear composiciones de significado liberal, como el titulado himno fúnebre del general Foy²⁹.

III – Aportación

Los himnos son parte de las configuraciones de las identidades colectivas y, en aquel momento, fueron también una manifestación performativa de gran significado. Esta

²³ De esta forma, conviene definir que existe un debate generalizado y carente de metodología del Himno que ha repetido los argumentos de Rafael Mitjana, José Subirà, Mesoneros, Barbieri y otros autores hasta las aportaciones actuales de Tomás Garrido.

²⁴ GURGY, B. : « Gomis... *Op. Cit.*

²⁵ *Ibid*, p. 59.

²⁶ BNE : *El Universal*, 1822/11/22.

²⁷ BNF.: *Le Menestrel*, 1835/06/28.

²⁸ BNF.: F7 2559 *Enregistrement des passeports, 1823, 2éme semestre*.

²⁹ GOMIS, J.M.: *Hymne Funèbre aus mânes du général Foy*, coros, acompañamiento de arpa, piano, 1825, París.

aportación creativa fue desarrollada en gran medida por el compositor romántico Josep M. Gomis que aportó, con sus composiciones, una revolución filarmónica.

La importancia de la aportación compositiva y creativa de Gomis es más interesante si además se combina el origen del nacimiento del compositor, en la periferia del nuevo estado –el Reino de Valencia-, y se analiza desde la nueva perspectiva modernizadora sobre las periferias y el despliegue de la nación³⁰. En estos estudios se ha puesto el acento en lo que C. Applegate denomina el “Heimat” equivalente a la patria local³¹. El “Heimat” sería, por tanto, la unidad territorial básica de autoidentificación que ha cambiado la visión global de entender las formulaciones identitarias. Y en el caso que nos ocupa, es un compositor de la periferia política quien interviene y participa en el ámbito performativo y sonoro, construyendo el discurso de nación y el discurso de ciudadanía a través de la música, en ese proceso de ruptura política y social de gran magnitud que fue el proceso revolucionario liberal³².

De esta manera, la aportación de Josep M. Gomis no puede estudiarse solo desde su faceta performativa y compositiva, sino también con su aporte social y significativo a las construcciones identitarias, las relaciones con los materiales culturales significativos que ponen de relieve la importancia de los fenómenos culturales en los procesos de construcción identitaria³³. Esa construcción identitaria y su estudio a través de la creación sonora y performativa nos sirve para definir un proceso no uniforme, no direccional, sino poliédrico y con divergencias de significados que lo cohabitan³⁴. Así pues, Gomis lejos de ser una cuestión residual del primer romanticismo hispánico en el exilio, se muestra como ejemplo *durkheimiano* de un papel cohesionador y conformador de significado social³⁵.

Las aportaciones musicales no solo aportan nuevos itinerarios en torno a la construcción de significado, sino que abre nuevos desafíos sobre la transferencia cultural y la reutilización de materiales culturales. En este sentido, se ha destacado que *La Marsellesa*, himno revolucionario francés, fue una pieza compuesta *ad hoc*, escrita como una creación para el contexto guerrero, en un proceso de Estado-nación revolucionario³⁶. Al mismo tiempo, otros autores han afirmado que *La Marsellesa* fue un *Te Deum* reciclado del compositor *Rouget de l'Isle*, compuesto en 1792 en plena guerra contra Prusia. De esta forma, *La Marsellesa* se convirtió en un canto de guerra

³⁰ McPHEE, P.: «Politització i cultura popular als Pirineus Orientals, 1848-1851», en *Recerques*, 36, (1998), pp. 35-52.

³¹ APPLGATE. C.: *A Nation of Provincials: The German Idea of Heimat*, University of California Press, Berkeley, 1990.

³² ROMEO MATEO, M.C.: «Discursos de nació i discursos de ciutadania al liberalismo del segle XIX», en ROMEO, M.C.; SAZ, I. (coord.): *Construir Espanya al segle XIX*, Afers, nº 48, Catarroja, Afers, 2004, pp. 266-267, pp. 310-326.

³³ SEGARRA ESTARELLES, J.R.: «El reverso de la nación», en MORENO LUZÓN: *Construir España. Nacionalismo español y procesos de nacionalización*, Ed. CEPC, Madrid, 2001 y MARTI, M.: «Història Local, cultura política i identitat col·lectiva», en *R. Monlleó*, Ed. Castelló al segle XX, Castelló de la Plana, 2006.

³⁴ MOSSE, George L.: *La cultura europea del siglo XIX*, Ariel, Barcelona, 1997.

³⁵ DURKHEIM, E.: *Las reglas del método sociológico*, Schapire, Buenos Aires, 1973.

³⁶ ZWEIG, S.: *Momentos estelares de la humanidad*, Juventud, Barcelona, 1956. pp. 74-79.

para el ejército del Rin que substituyó la popular marcha *Ça Ira*. En el mismo sentido –y salvando las distancias– se encuentra el atractivo caso de la marcha militar de Federico el Grande, que dio lugar a *Good save the King* inglés o la marcha alemana *Heil Dir, in Siegerkranz*.

A diferencia de esos himnos y su fundamento *ad hoc*, hay otras producciones musicales que provienen de bases musicológicas populares, generando una continuidad cultural consecuencia de permanencias significativas y reinterpretaciones musicales. Es el caso del himno monárquico español que puede representar la permanencia y translación de un romance de raíz arábiga del siglo XI de *Ibn Bayya*, introductoria de la obra *Nawba Al-Istihlál*³⁷. De esta forma, incidimos en la importancia de los condicionantes culturales de una tradición que es susceptible de ser revisada de manera voluntaria. Este caso, que requiere de más estudio y este artículo pretende generar dicho interés, evidencia la complejidad de la construcción del Estado-nación revolucionario: sus himnos liberales, adosados a la nueva identidad moderna española se construyen integrando el discurso de un compositor valenciano, formado en la Catedral de Valencia, integrando y reconvirtiendo materiales culturales³⁸.

Conclusiones parciales

En primer lugar, es cierto que la música y la creación compositiva –sus manifestaciones y productos culturales– ya no se pueden entender como una manifestación aislada de los mapas de mentalidades del contexto histórico. Asimismo, es cierto que la identidad nacional –en este caso que nos ocupa la española surgida del primer liberalismo– y su proceso de construcción ya no se puede entender solo en clave de proceso político. Este trabajo no es, no hace falta reiterar, una interpretación alternativa global a los debates sobre la construcción cultural de la nación, el nacionalismo y el uso de la música en la moderna identidad hispánica, sino más bien unas alteridades al discurso hegemónico del uso. Ahora bien, dispone de la voluntad de apuntar la necesidad de una mayor insistencia en la investigación para que esta, confirme o desmienta los planteamientos y los reoriente hacia nuevas perspectivas.

Delante del nuevo Estado-nación revolucionario, tal y como afirma M.C.Romeo, no solo eran necesarias medidas legislativas; eran también necesarias las intervenciones culturales que excitasen el patriotismo. Es por ello, que se potenció el que Canga Argüelles denominaba “conductores que comunican la santa electricidad”. Así pues, las composiciones de Josep Melcior Gomis, mayoritarias en el período del trienio serían los himnos de honor de los *campeones de la libertad*³⁹.

Hemos apuntado parcialmente la relación del liberalismo radical español con la asociación creativa de la música de Gomis, integrándolo en los debates actuales sobre

³⁷ GUETTAT, M.: *La música andalusí en el Magreb: simbiosis musical entre las dos orillas del Mediterráneo*, Fundación el Monte, Sevilla, 1999, p. 103.

³⁸ MÚRCIA CAMBRA, M.À.: «L’Himne d’Amèlia (perdoneu-me: “de Riego”)», en *Revista El Llombo*, nº 61, Ed. Llombo, Ontinyent, 2009. pp. 6-10.

³⁹ ROMEO, M.C.: «Discursos de nació i discursos de ciutadania», en *Construir... Op. Cit*, p. 317.

si el liberalismo tuvo o no un contenido radical. Queda, en nuestra opinión, el papel central que Josep Melcior Gomis realizó como director de la Banda de la Milicia Voluntaria Nacional en Madrid, profesor en la Escuela Nacional de Música y las relaciones personales y políticas con el liberalismo radical que este hecho acompaña.

Su papel como compositor de la mayor parte de los himnos revolucionarios del Trienio Constitucional, que tenían la finalidad de excitar el patriotismo, entre ellos la composición afamada del *Himno de Riego*, nos vincula un caso evidente de reciclaje de tradición musical periférica para convertirse en un himno patriótico al servicio de la pedagogía política y del proyecto revolucionario. Sus obras, como el Himno al ciudadano Riego, conocido popularmente como *Himno de Riego*, la Canción patriótica con motivo de haberse jurado la Constitución de la Monarquía española, Himno a los Diputados, Himno a las víctimas del General Elío –entre otras– establecen estrechas relaciones entre la creación sonora del músico valenciano y el período, muestra así, pues, de la diversidad de experiencias del liberalismo radical y la música se convierte en útil para el cambio de perspectiva sobre el uso significativo de la composición musical.

A modo de conclusión, y en una breve síntesis, podemos afirmar que en España, los estudios históricos que tratan de interrelacionar la música con la identidad son escasos, pero ya se ha iniciado un proceso de convergencia con algunas vías de investigación que por ahora son impulsadas desde otros países y disciplinas. De todos modos, la perspectiva cultural fue adoptada hace bastante tiempo, y la noción de cultura política comenzó a construir puentes entre las perspectivas culturales y políticas hace más de una década. No obstante, el papel de la música como artefacto cultural y significativo no ha sido una vía suficientemente explorada.