

JOSEP **M**ELCIOR **G**OMIS |1791-1836 |

POSSIBILITATS DE RESISTÈNCIA I
TRANSGRESSIÓ INDIVIDUAL A LA
BIOGRAFIA D'UN COMPOSITOR VALENCIÀ.
ESTUDI I ANÀLISI DE LA SEUA OBRA
CREATIVA

TESI DOCTORAL

Doctorand: MIQUEL ÀNGEL MÚRCIA I CAMBRA

Director : DR. FRANCISCO CARLOS BUENO CAMEJO

Tutora: DRA. ISABEL BURDIEL BUENO



J.M. GOMIS.

Il·lustració de coberta: “Litografia de Josep Melcior Gomis” al *Conjunt Documental Josep Melcior Gomis*, AMO

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA
DEPARTAMENT HISTÒRIA CONTEMPORÀNIA
PROGRAMA DE NOVES PERSPECTIVES EN HISTÒRIA CONTEMPORÀNIA



**JOSEP MELCIOR GOMIS (1791-1836) POSSIBILITATS
DE RESISTÈNCIA I TRANSGRESSIÓ INDIVIDUAL A LA
BIOGRAFIA D'UN COMPOSITOR VALENCIÀ. ESTUDI I
ANÀLISI DE LA SEUA OBRA CREATIVA**

TESI DOCTORAL

Doctorand: Miquel Àngel Múrcia i Cambra

Director : Dr. Francisco Carlos Bueno Camejo

Tutora: Dra. Isabel Burdiel Bueno

VALÈNCIA, 2012-2015

Tesi doctoral presentada per Miquel Àngel Múrcia i Cambra per a optar al títol de
Doctor en Noves Perspectives en Història Contemporània

Miquel Àngel Múrcia i Cambra

Tesi doctoral dirigida i tutoritzada pels doctors

Francisco Carlos Bueno Camejo, professor titular del Departament de Història de
l'Art a la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de València

Isabel Burdiel Bueno, Catedràtica del Departament de Història Contemporània a la
Facultat de Geografia i Història de la Universitat de València

Francisco Carlos Bueno Camejo
Director

Isabel Burdiel Bueno
Tutora

“Cap altra persona va voler el treball,
així que vaig tindre que assumir-lo jo.”

Arnold Schönberg

“En un vitrall de canyots
escric el nom del teu fill,
Melcior Gomis es diu
I amb el poble es confondrà.
Vindran els dies de pètals
I de l'amor aclarit,
I el seu nom, estava escrit, el poble l'oblidarà”

*Estellés, V.A; “Coral de Melcior Gomis”
Mural del País Valencià*

¡Y en España, país nativo del autor, ni aun se sabe que tal obra existe!

Y no es de sentir, repetimos, y no nos cansaremos de repetirlo,
este abandono, esta frialdad, tan profunda indiferencia.

Santiago Masarnau, 1836, El Artista

a Àngel

a Pilar

a David

| AGRAÏMENTS |

Vull agrair l'ajuda desinteressada de persones i institucions a les quals aquesta investigació deu la seua realització. El principal agraïment vaja per al Dr. Francisco Carlos Bueno Camejo i la Dra. Isabel Burdiel Bueno, pel seu mestratge.

També el meu agraïment a la Dra. Suzanne Rhodes Draayer, professora de la *Winona State University* per fer-me arribar part de la seua producció investigadora que difícilment hauria trobat al meu territori. També vaja per davant el meu agraïment al professor de Composició de la *Carnegie School of Music de Pittsburgh*, Leonardo Balada, pel seu recolzament constant.

Així mateix vull agrair al Dr. Jesús Millan-Garcia Varela, que em va acompanyar fins el D.E.A, al Dr. Vicent Terol i Reig i Tomàs Bordera el seu suport en un procés creatiu que han vist de prop, així mateix agrair a Àngel Cano pel seu esforç. En nom de la brevetat, demane disculpes a tots aquells que no he nomenat directament, a ells els tinc presents en rellegir cada racó del treball.

En l'apartat d'institucions, no em vull oblidar de la Bibliotheque Nationale de France, The British Library, Biblioteca de Catalunya, la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Valenciana, els tècnics de l' Opéra Comique de Paris, l'Arxiu de la Diputació de València, l'Arxiu Municipal d'Ontinyent, o al Servei de Prèstec Interbibliotecari de la Universitat de València: per les innumerables peticions i la infinita paciència. que m'han atés sempre de manera exquisita i m'han m'han proporcionat documentació i material gràfic que han enriquit aquesta Tesi Doctoral.

Presente el treball de molts anys d'esforç, durant els quals David ha suportat en primera línia les frustracions, les malediccions, les nits amb la pantalla encesa, els estius saltejats de lectures de cartes manuscrites i la distància. Sense ell res no pagaria la pena i tot, sens dubte, hauria estat infinitament més difícil.

I finalment, si he arribat fins ací és gràcies al suport incondicional, l'ajuda incessant i l'estima de mon pare i ma mare. Són ells els qui en primer lloc m'inculcaren l'amor per l'estudi i la música, els qui m'han encoratjat amb més força quan em trobava front a un mur, quan les coses no resolien amb la facilitat que s'esperava, quan el futur era sols un trajecte incert.

Al final, però, les coses han eixit bé, i estic i estaré sempre en deute amb uns pares que m'han ajudat a alçar-me cada vegada que m'he caigut. Tots ells van creure en aquest projecte: els amics i ells són qui més han patit els efectes i la manca de temps per a ells, tot el meu agraïment. Tinc molta sort. Gràcies a tots per l'aventura.

València, octubre de 2015.

ACRÒNIMS	PÀG. 13
ABREVIATURES	PÀG. 14
INTRODUCCIÓ	PÀG. 15
CAPÍTOL 1. METODOLOGIA I PROBLEMES HISTORIOGRÀFICS	PÀG. 19
1.1. UN PROBLEMA METODOLÒGIC	PÀG. 20
1.2. METODOLOGIA I FONTS DOCUMENTALS	PÀG. 22
1.3. ESTRUCTURA DEL PRESENT ESTUDI	PÀG. 30
CAPÍTOL 2. L'ESTAT DE LA QÜESTIÓ	PÀG. 32
2.1. L'ESTAT DE LA QÜESTIÓ: JOSEP MELCIOR GOMIS	PÀG. 33
2.2. L'ESTAT DE LA QÜESTIÓ: NOVES PERSPECTIVES BIOGRÀFIQUES, CULTURA I IDENTITAT.	PÀG. 40
CAPÍTOL 3. CONTEXT	PÀG. 46
3.1. L'ESTAT-NACIÓ ESPANYOL EN EL TOMBANT DEL SEGLE XVIII A DEBAT: LES BASES ECONÒMIQUES DE LA TESI DE L'ENDARRERIMENT	PÀG.47
3.2. L'EXILI EN LA IDENTITAT HISPÀNICA. ELS MÚSICS ESPANYOLS A PARÍS I ELS DOMINIS DE LA MÚSICA	PÀG.58
CAPÍTOL 4. J. M. GOMIS: UNA BIOGRAFIA INACABADA	PÀG. 68
4.1. GOMIS, L'IL·LUSTRE ORFE	PÀG. 69
4.2. UNA INFANTESA A UN PAÍS DE MUNYANES (1791-1811)	PÀG. 72
4.3. EL LIBERALISME QUE CORRE PER LA SANG O LA CONTINGÈNCIA D'UN CANVI (1812-1818)	PÀG. 83
4.4. UNA REVOLUCIÓ FILARMÒNICA: L'AUTORIA DE L'HIMNE DE RIEGO (1819-1823)	PÀG. 86
4.5. MELCIOR GOMIS I L'OCUPACIÓ DEL SEU ART: PARÍS (1823-1826)	PÀG. 93
4.6. GOMIS: L'ALTRE, EL MATEIX. LONDRES (1826-1829)	PÀG. 99
4.7. ELS QUADRES MELANCÒLICS. PARÍS (1829-1831)	PÀG. 110
4.8. MAESTRO, MUSIQUE! LE DIABLE À SÉVILLE, LE SYLPHIDE, LE BAL I LE REVENANT (1831-1833)	PÀG. 119

4.9. MELCIOR GOMIS I EUGÈNE SCRIBE: LE PORTEFAIX (1834-1835)	PÀG. 137
4.10. CADÈNCIA AUTÈNTICA I PERFECTA. ROCK LE BARBU (1835-1836)	PÀG. 149
CAPÍTOL 5. LA SUBVERSIÓ DE LA IDENTITAT: LA METAMORFOSI DE SIGNIFICAT	
DE LA IDENTITAT NARRATIVA DE JOSEP MELCIOR GOMIS	PÀG. 159
5.1. L'ANHEL BIOGRÀFIC GOMISIÀ	PÀG. 160
5.2. LA METAMORFOSI DEL SENTIT DE IDENTITAT NARRATIVA DE J. M. GOMIS	PÀG. 161
5.3. IL·LUSIÓ, ANHEL I JOC BIOGRÀFIC	PÀG. 243
CAPÍTOL 6. ANÀLISI DE L'APORTACIÓ MUSICAL DE LES OBRES DE GOMIS	
6.1. LES CANÇONS LÍRIQUES-ROMÀNTIQUES	PÀG. 248
EL AYRE DAÑINO	PÀG. 258
LA DESVELADA	PÀG. 263
EL CORAZÓN EN VENTA	PÀG. 267
LA GITANILLA ZELOSA	PÀG. 271
MADRE LA MI MADRE	PÀG. 275
6.2. ELS QUARTETS VOCALS. LA PRIMAVERA	PÀG. 281
LA PRIMAVERA	PÀG. 289
6.3. LA PRODUCCIÓ OPERÍSTICA. LE PORTEFAIX	PÀG. 302
LE PORTEFAIX	PÀG. 325
6.4. CATÀLEG	PÀG. 414
CAPÍTOL 7. ICONOGRAFIA	
7.1. EL MÈTODE PANOSFSKY EN EL TRACTAMENT DE LA BIOGRAFIA	PÀG. 421
7.2. RECALL ICONOGRÀFIC DE J. M. GOMIS	PÀG. 422
CAPÍTOL 8. CORRESPONDÈNCIA	
8.1. LA CARTA COM INSTRUMENT DE COMUNICACIÓ DEL SUBJECTE I DE CREACIÓ DE SOCIABILITATS	PÀG. 434
8.2. TRENTA-HUIT CARTES AUTÒGRAFES DE GOMIS. TRANSCRIPCIÓ	PÀG. 437
8.3. A MODE DE CONCLUSIÓ	PÀG. 494

CAPÍTOL 9. CONCLUSIONS	PÀG. 495
9.1. CONCLUSIÓ DEL TEMA	PÀG. 496
ANNEXES	PÀG. 506
BIBLIOGRAFIA	PÀG. 526

| ACRÒNIMS |

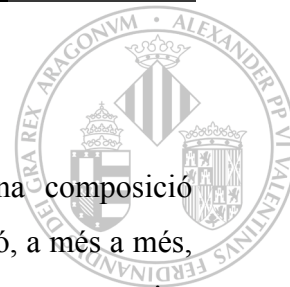
AHUV	Arxiu Històric de la Universitat de València
AAMV	Arxiu Ateneu Mercantil de València
ACSMV	Arxiu Conservatori Superior València
AMO	Arxiu municipal d'Ontinyent
ADV	Arxiu de la Diputació de València
ANP	Arxiu Nacional de París
BNC	Biblioteca Nacional de Catalunya
BNE	Biblioteca Nacional d'Espanya
BNF	Biblioteca Nacional de França.
BLY	Biblioteca Britànica
BSL	Biblioteca Estatal de Baviera
BVAL	Biblioteca Valenciana
CDJMG	Conjunt documental Josep Melcior Gomis
COMA	Conservatori de Madrid
JMG	Josep Melcior Gomis.
PUV	Publicacions de Universitat València
RSEAPV	Societat Econòmica Amics del País de València

| ABREVIATURES |

<i>art. cit.</i>	Article citat
ca.	Circa
cap. cit	Capítol citat
Cit.	Citat per
dir.	Director
Ed.	Editorial
eds.	Editors
et. al.	I altres
inv.	Inventari
núm.	Número
op.cit.	Obra citada
pàg./pp.	Pàgina/Pàgines
ref. cit.	Referència citada
s. d.	Sense data
s. ed.	Sense editorial
s. f.	Sense firma
s. p.	Sense paginar
tesi cit.	Tesi doctoral citada

| INTRODUCCIÓ |





| INTRODUCCIÓ |

Qualsevol artefacte cultural, siga una partitura, un llibre, una composició musical –o una tesi doctoral–, no sols té raó de ser pel seu contingut, sinó, a més a més, pel procés de gestació, elaboració i resolució que l’acompanya. I aquesta perspectiva que adoptem i reivindicuem és quasi una obligació personal en un treball com el nostre, en què el període transcorregut entre el començament i la finalització s’ha demorat més del que preteníem.

Fet i fet, no es tracta d’una justificació o disculpa com es podrà comprovar; altrament, intentem oferir elements de reflexió i referents per a comprendre millor aquesta tesi doctoral que tenen a les seues mans. Tothom assumeix que la concreció de les preferències docents i investigadores no són només una coincidència, un producte, ni un resultat de circumstàncies acadèmiques; també integren factors personals, culturals i institucionals que li són consubstancials per definició.

Després d’obtindre el *Diploma d’Estudis Avançats* l’any 2009, hem assumit els estudis de doctorat com un procés formatiu en què hem adquirit uns procediments conceptuals, uns procediments científics i uns coneixements sobre actituds i valors respecte a altres investigacions.¹ Igualment, hem desenvolupat conceptes rellevants en el marc teòric, en el marc metodològic i en els aspectes formals de presentació de les nostres investigacions satisfactòries. Comptat i debatut, aquell tercer cicle i el posterior treball de tesi doctoral s’han traduït en algunes comunicacions a congressos, diversos articles i publicacions a revistes especialitzades que, com a alumne, són el reflex d’un treball constant d’aprenentatge.²

¹ El resultat del nostre procés d’investigació del *Diploma d’Estudis Avançats*, va desembocar en un treball en què el principal objectiu era l’estudi de la música en la formació de la “identitat regional valenciana” a l’Espanya liberal. Aquest va ser el plantejament final, i el treball es titulà “La música en la formació de les identitats a l’Espanya liberal. Aproximació als valencians Josep M. Gomis i Mariano Capdepón”. Aquest treball nostre, tutelat per En Jesús Millan Garcia i Varela, fou presentat davant d’un tribunal format per Dr. M^a Cruz Romeo, Dr. Justo Serna i Dr. Pedro Ruiz a setembre de l’any 2009.

² Resultat d’aquest procés formatiu són: MÚRCIA I CAMBRA, M.À., “Una mort tràgica, una vida vulgar, un obra sorprenent, una empremta esborrada. Josep Melcior Gomis i la segona part inèdita del seu mètode de Cant i Solfeig” en *Alba. Revista d’estudis comarcals de la Vall d’Albaida*, nº 20/21, Ontinyent, Servei de publicacions, 2006. pp. 38-74; MÚRCIA I CAMBRA, M.À., “Mariano Capdepón i l’òpera Roger de Flor. Algunes notes sobre identitat cultural espanyola” en la *Revista La Rella*, número 23 d’Estudis comarcals del Baix Segura. Oriola, 2010, pp. 155-175; MÚRCIA I CAMBRA, M. A., “Josep Melcior Gomis i la construcció de la identitat musical valenciana al segle XIX” a *III Actes del Congrés d’Estudis de la Vall d’Albaida*, L’Olleria, IEVA, 2010; MÚRCIA I CAMBRA, M.À., “Gomis: l’altre, el mateix, L’aposta biogràfica al voltant del músic decimonònic. La construcció de l’anhel

Aquesta tesi doctoral és fruit també de les aportacions del benvolgut tribunal que va avaluar l'obtenció del *Diploma d'Estudis Avançats*. La tasca investigadora que hui presentem s'insereix en aquelles vies d'estudi que, en aquella ocasió, el tribunal del DEA, format per Dra. Na Mari Cruz Romeo, Dr. En Justo Serna i Dr. En Pedro Ruiz, va considerar interessants per a desenvolupar en un treball de tesi, dintre dels debats historiogràfics. Inclou, a més, el paper de la partitura i la música com a element innovador.³ Sempre hi ha alguna motivació profunda i personal per la qual, davant d'algunes possibilitats, acabem decidint-nos per una proposta front a altres opcions, de manera que, amb el pas del temps, sembla que unim el nostre destí a l'elecció resultant. Com que han estat quasi sis anys des que vaig presentar la tesina per al *Diploma d'Estudis Avançats*, la realitat s'ha constatat més enllà de la retòrica.

Tot aquest treball és resultat d'un esforç personal, però, a més, també de les circumstàncies i de les relacions intel·lectuals i personals que en recórrer aquest camí, s'han establert. A la Dra. Isabel Burdiel, per facilitar-me la realització d'aquest camí, sempre accessible i propera, amb una rectitud metodològica inquebrantable, li dec un reconeixement. Al Dr. Francisco Carlos Bueno Camejo, li dec el meu major reconeixement: la seua inestimable ajuda ha anat més enllà d'allò que es pot referir en termes acadèmicament convencionals. Ha estat un lector atent, sempre disposat a reunir-se pacientment i insuflar-me confiança en els moments de vertigen d'aquest treball. Des del primer moment, el Dr. Francisco Bueno Camejo em va obrir, sense dubtar-ho, les portes de la seua direcció per ajudar-me en aquesta aventura. He de dir, que, més que un simple director de tesi, s'ha convertit en un gran amic: imprescindible per les propostes suggeridores, per les opinions i sempre tant ferm i amable en la correcció de les meues deficiències metodològiques.

En els darrers anys, la nova biografia ha treballat el subjecte de forma plural, incidint en la capacitat de transgressió de l'individu. Igualment, la història cultural ha deixat de ser un instrument per a la història estructural, però la música i els compositors, amb les seues creacions, continuen sense suscitar atenció en l'actual historiografia. Al nostre parer, amb la marginació dels creadors i de les pràctiques musicals que se'n

biogràfic gomisià." dins de *Almaig, estudis i documents*, n° 27, Ontinyent, 2011, pp. 17-28; i GOMIS J.M., "La Primavera" edició crítica a càrrec de MÚRCIA I CAMBRA, M.À., Sabadell, La mà de guido, 2012, entre d'altres.

³ La meua formació com a professor superior en Composició semblà idònia al tribunal per a abordar amb seguretat qüestions musicals sempre tant apartades de la pràctica historiogràfica.

desenvolupen al voltant, es perd una oportunitat d'aprofundir en les transformacions no solament socials, polítiques i econòmiques que succeïren a l'Europa noucentista, sinó també en les de la construcció de l'individu i les seues possibilitats de transgressió des d'un enfocament original.

La investigació que ara presentem sobre Josep Melcior Dídac Gomis i Colomer (1791-1836) pretén desempolsar l'interés per un músic *quasi ignoto*. Aquest treball d'investigació és *l'opera prima* i la biografia inacabada d'un apasionant patrimoni musical europeu.

| **CAPÍTOL 1** |

METODOLOGIA I PROBLEMES HISTORIOGRÀFICS



| CAPÍTOL 1 |

| METODOLOGIA I PROBLEMES HISTORIOGRÀFICS |



1.1. UN PROBLEMA METODOLÒGIC

En el món de la història, com afirma el Dr. Vicent Terol a la revista *Afers*, la investigació de vegades és com sortir a cercar bolets. Malgrat això, la recerca pot tornar-se perillosa si no se saben diferenciar bolets de bon aspecte culinari amb bolets d'una verinosa idiosincràsia.⁴

L'objectiu primordial d'aquest capítol del treball és plantejar les qüestions bàsiques de l'estudi de la biografia, de la seua tradició en la pràctica historiogràfica i de les tradicions culturals que l'envolten. Així doncs, pretenem ser una mostra coherent i seriosa de l'estat de la qüestió al voltant de l'estudi de Josep Melcior Gomis, sense deixar de banda la mínima crítica historiogràfica pertinent a les últimes aportacions vessades sobre el músic valencià.

No volem, però, realitzar una evolució discursiva i historiogràfica del gènere biogràfic, sinó inserir la nostra recerca en el debat actual dels usos de la biografia, la tornada del "subjecte" i la biografia històrica, amb l'estudi i recuperació d'una obra creativa. D'aquesta manera, intentem discutir i potenciar la pràctica biogràfica en la historiografia actual.

Nosaltres no entenem l'estudi de Josep Melcior Gomis com una biografia a l'ús ni ens hem plantejat com a objectiu de la nostra investigació realitzar un estudi d'aquest compositor que esdevinga un *model-tipus* o una *antibiografia*. Més aviat, ens interessen les incongruències, les contradiccions, les possibilitats de resistència i transgressió individual a la biografia d'un compositor valencià en el polièdric món de principis del segle XIX.⁵ Fet i fet, el mètode biogràfic ofereix l'oportunitat especial de recuperar la contingència radical dels agents socials i com el desconeixement presideix la seua noció del jo, les seues actuacions i el seu anhel biogràfic.

⁴ TEROL i REIG, V., a *Afers*, nº 52, València, SPUV, 2000, pp. 1-4.

⁵ Els llibres de DOSSE, F., *Le Pari biographique, Écrive une vie*, Paris, La Découverte, 2005; i DAVIS, J. C., i BURDIEL, I., *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa. (siglos XVII-XX)*, Valencia, 2005, PUV; són llibres de capçalera per qualsevol que desitge introduir-se en el món de la historiografia biogràfica.

Així, no plantegem a Josep Melcior Gomis com l'objecte d'aquest treball, sinó com el problema metodològic. La pràctica biogràfica com a resistència personal disposa d'una fita de pensament anomenada *individualisme metodològic*. L'individualisme metodològic és un mètode per a abordar els problemes socials que privilegia la seua *individualitat històrica*.⁶ Tanmateix, no és sols un mètode; també és una forma de comprendre les conseqüències i les frontisses del coneixement científicosocial i, alhora, una manera d'entendre la constitució de la realitat social, sempre alerta a reduccionismes prematurs o simplificacions excessives que podrien originar explicacions arbitràries. No es tracta de suprimir les interpretacions sistemistes de la societat, les anàlisis dels problemes historiogràfics de les estructures i el temps llarg de la història.

Ara bé, no és el nostre objectiu centrar l'estudi de la problemàtica biogràfica des de la resistència individual per llevar el protagonisme del fet històric a la mecànica de les lleis, les estructures i la direcció; només pretenem complementar-la, emfasitzant el paper de les idees, les voluntats i les passions dels homes i dones. La biografia, sempre entesa com un gènere historiogràfic capaç de reproduir les nocions més conservadores del *jo*, pot servir per convocar les forces i les possibilitats socials i individuals que pugnen per donar sentit al poder transgressor de l'acció individual front a l'autoritat del sentit comú col·lectiu. A més, introdueix el canvi de significats i la intermitència d'aquests al llarg d'una biografia individual, que és sempre, diverses biografies a la vegada.

Alexis de Tocqueville presenta les intencions individuals en el fet històric; focalitza les persones com productes de la seua època però amb un determinat marge per a aplicar la llibertat individual que les distingeix. Igualment, Tocqueville qüestiona l'holisme com la concepció filosòfica que considera el camp d'estudi o reflexió com un tot que supera la suma de les parts, seguint la definició d'Aristòtil, encara que el terme va aparèixer per primera vegada el 1926 a una obra del polític Jan Smuts.⁷

Fet i fet, aquest pensament que enllaça amb la nostra opció política i moral és un dels fils conductors d'aquesta tesi doctoral. Més enllà de les determinacions culturals a les quals estem –i hem estat– sotmesos, la comprensió del canvi social i cultural no es

⁶ ANTER, A., *Max Weber's Theory of the Modern State: Origins, Structure and Significance*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, pàg.146.

⁷ SMUTS, J., *Holism and Evolution*. Londres: Macmillan & Co Ltd, 1926.

pot produir al marge de les experiències individuals i singulars. Així doncs, tenim la convicció que la Història amb majúscules no pot excloure –i moralment no ha de fer-ho– les històries i passions individuals. Aquest interès intel·lectual té l'objectiu de valorar els individus més enllà dels col·lectius, front a dos estereotips de produir història: la història positivista i la història social/estructural. En definitiva, front als plantejaments holístics i la subordinació del subjecte a allò col·lectiu que esdevé l'única realitat i causa autèntica de l'evolució de la disciplina històrica, cal plantejar-hi dubtes i valorar el paradigma de l'individualisme metodològic.

Comptat i debatut, ho farem sense abandonar la transcendència de la construcció dels relats –en aquest cas, la construcció del relat gomisià– com a possible mecanisme sociabilitzador i nacionalitzador, amb una profunda revisió de l'anhel biogràfic i de la metamorfosi de significat de la seua figura. Des de fa dècades, l'interès pels materials culturals s'ha incrementat de manera exponencial i el debat historiogràfic europeu sobre la construcció identitària des de les regions no sols ha fugit de les visions clàssiques i polítiques, sinó que ha remarcat el caràcter substancialment cultural de les identitats.⁸ El nostre treball, a més, vol estar connectat als corrents nord-americans de recuperació de la música espanyola noucentista, tot i que nosaltres ho treballarem amb les cançons romàntiques de Gomis, la comparativa inèdita de quartets vocals i la transcripció inèdita de l'òpera *Le Portefaix*.

Tanmateix, és el gènere biogràfic el que ens ajuda a apropar-nos a Melcior Gomis, ja que qüestiona la seua noció de subjecte unitari i coherent, com afirmava Lytton Strachey: *Els éssers humans són massa importants per a tractar-los com a simples símptomes del passat.*⁹

1.2. METODOLOGIA I FONTS DOCUMENTAL

En la historiografia i en el món de l'estudi compositiu musical, Josep Melcior Gomis és un personatge bastant desconegut. Com hom pot comprovar, ha estat citat quasi sempre per crítics o músics d'una manera testimonial però mai ha estat assumit

⁸ APPLGATE, C., "How German is it? Nationalism and the idea of servions music in the early 19th century" en *19th Century Music*, 21, n° 3, 1998, pp. 247-296.

⁹ HOLROY, M., *Lytton Strachey: a new biography*, New York, Norton, 1995.

com un problema històric.¹⁰ Davant l'absència d'estudis de caire metodològics en tota la producció del "relat" gomisià, aquest treball es planteja establir uns objectius. No oblidem que al llarg dels últims decennis, la interpretació històrica de la música –i de la biografia com a pràctica de coneixement històric– ha estat en constant creixement. Així doncs, existeixen teories i pràctiques perquè la presa de decisions interpretatives siguin tractades amb el major rigor possible.¹¹

El nostre estudi s'insereix en aquest nou corrent al voltant de la biografia i l'estudi de la relació entre l'individu i el context històric, que han establert els últims treballs d'En François Dosse, Na Cristina Borderías, Na Isabel Burdiel o En Manuel Pérez Ledesma, entre d'altres, a la disciplina historiogràfica dels últims anys.¹² Altres estudis són referents metodològics en l'apartat de recuperació i anàlisi d'un compositor i la seua obra creativa. En aquest sentit, tenim, per exemple, el treball d'En Vicente Martínez Moles sobre la recuperació de Francisco Andreví Castellá.¹³ Ha estat necessari engegar un projecte interdisciplinari amb el propòsit global de l'estudi biogràfic del compositor valencià Josep Melcior Gomis (1791-1836) i l'anàlisi de la seua obra creativa musical en relació amb els distints discursos de la música com a element col·lectiu identitari.

L'existència vital del compositor valencià s'emmarca entre els anys 1791 i 1836, però nosaltres hem plantejat com a eix cronològic del nostre estudi la data de naixement de Gomis, l'any 1791, fins el tombant del segle XIX. L'objectiu és resseguir notícies, perfils biogràfics i evidències documentals posteriors a la mort del compositor valencià. Per a encarar un tema tan extens des del punt de vista cronològic, hem dedicat gran part de la nostra investigació al buidatge d'arxius: hem recercat documentació innovadora i hem contrastat la documentació i l'atribució d'alguns perfils biogràfics que consideràvem erronis. No oblidem que, en relació amb el marc metodològic, les eines de treball han d'ajustar-se a l'adequació del mètode en el problema plantejat i a la seua

¹⁰ A excepció dels treballs de J. Dowling i R. Gisbert que al capítol II on sobre *L'estat de la qüestió* abordarem més detingudament.

¹¹ LAWNSON, C., i STOWELL, R., *The Historical Performance of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

¹² Al capítol II sobre *L'estat de la qüestió* abordarem referències imprescindibles d'aquests treballs, una relació detallada de les referències més importants.

¹³ MARTÍNEZ MOLES, V., *Francisco Andreví Castellá: genio musical de España. Su magistrado en la capilla de Segorbe (1808-1814) y su obra en los fondos musicales del archivo*, Tenerife, La Laguna, 2013.

possible modificació, per la qual cosa posarem l'accent en la descripció del mètode de treball, i la justificació i la coherència de les categories d'anàlisi.

D'una manera breu, exposarem les directrius metodològiques que abracen el nostre projecte, el qual s'allunya de la *biografia definitiva* de la historiografia decimonònica que conferia a la noció de subjete màxima autoritat, unitat i centralitat i on l'explicació i organització del relat es basaven en una acumulació exhaustiva per intentar comprendre l'individu. Aquesta argumentació ha estat ja treballada en les noves aportacions metodològiques. No obstant això, la nostra metodologia vol allunyar-se de la denominada *utopia biogràfica*, impregnada d'una noció de destí i essencialisme, en què l'empresa biogràfica queda reduïda a la representativitat i a l'excel·lència dòxica.

El nostre treball es basa en una metodologia biogràfica que no té l'obsessió de representar i inferir, per reducció, l'exhaltació de característiques col·lectives. Tal vegada, el compositor J. M. Gomis seria un subjecte d'estudi bastant complex per congelar-ne l'experiència personal i acabar convertint-la en un ésser ornamental. Així doncs:

1. No busquem un model de racionalitat externa i prefixada que cree una il·lusió de personalitat unitària, coherent amb el període i encarnada amb un propòsit clar. No obviem d'aquests treballs els silencis, buits, conflictes o contradiccions. La nostra metodologia que ara exposarem ha estat denominada com l'anhel biogràfic.
2. Plantegem el problema –Josep Melcior Gomis– des d'una perspectiva d'excepcionalitat o transgressió més que no en termes de representativitat, on existeix la capacitat de desenvolupar la seua individualitat i la capacitat de “realitzar i fer Història”.
3. Plantegem la biografia, metodològicament, com un gènere d'estudi que té interès gràcies a la transgressió. En paraules de Charles Taylor, el desig d'individualitat porta al “jo” a la diferència, a la transgressió i al canvi.¹⁴
4. Apuntem cap a la recuperació del potencial dinàmic i transgressor de l'individu front a la societat o l'autoritat paralitzant de les convencions socials col·lectives disfressades, hui com sempre, de ciència, moral o sentit comú.

¹⁴ TAYLOR, CH., *Fuentes del yo: la construcción de la identidad moderna*, Barcelona, Paidós, 2006.

5. Valorem la contradicció i l'atzar a la disciplina històrica. Destaquem metodològicament els jocs constants entre les interpretacions que els individus reben de si mateix i els que ells reproduïxen. L'ésser humà, des del seu naixement, viu induït en una conversa múltiple en diversos espais i diversos interlocutors de vegades contradictoris entre si.
6. Valorem la recerca d'espais de parla, d'acció i d'autorepresentació que tendeixen a la recerca potencial de la llibertat i el canvi. La font de resistència i transgressió de la identitat sorgeix no sols de la multiplicitat contradictòria dels discursos que la defineixen i les posicions culturals i polítiques que l'ocupen.
7. L'estudi d'una biografia és l'evidència que el desig de l'ordre, la unitat i el propòsit de significació del subjecte històric no són certeses preestablertes, sinó l'àmbit d'una inquietud per dotar-aconseguir de sentit i propòsit el temps passat i futur, la vida individual que s'hi recerca com a tal. La noció d'individu en comporta una noció fracturada.
8. La determinació i la llibertat, l'ordre i el desordre, la coherència i la incoherència, i la il·lusió contra l'anhel biogràfic no s'exclouen, sinó que en aquesta metodologia es requereixen mútuament per a ser intel·ligibles individualment, col·lectivament i històricament.

La nostra manera d'accedir a la identitat d'alguna persona, projecte o personalitat, i a l'anhel biogràfic més íntim, la realitzem a través de l'anàlisi, en cada moment, de l'empresa biogràfica, de la producció social i col·lectiva, i de significats i interpretacions sobre aquell personatge particular. L'apropament a la denominada "vida íntima" o interna ens permet accedir i transcendir únicament l'estudi de la vida pública, allò merament individual i particular. Com va afirmar Justo Serna, el dilema metodològic entre l'individualisme i l'estructuralisme metodològic és el mètode microanalític, que és el que més ha aportat a la nova metodologia de la biografia històrica, i que nosaltres emprarem de manera clara.¹⁵ Front a l'aberrant equació entre la col·lectivitat i la realitat, i entre unitat i ciència, la singular i individual perspectiva que aporta el mètode microanalític és tensió i llum a la foscor de la història.

¹⁵ SERNA, J., PONS, A., *Cómo se escribe la microhistoria: ensayo sobre Carlo Ginzburg*, Madrid, Cátedra, 2000.

Així doncs, l'anàlisi se centra en el denominat *joc interpretatiu*, on existeix un significat abordat per aquells que procedeixen de l'entorn del biografat i els significats variats i intermitents que cada individu forja de la seua vida. Volem destacar l'anàlisi de la pertinença, es a dir, de la distinció i les relacions significatives, particulars, que s'estableixen i es reforcen o, fins i tot, es neguen.

El tractament del subjecte com a *unitat útil de coneixement*, no el converteix en un detall simbòlic d'una etapa, sinó en un fragment o en una visió fortuïta, particular, radical, fragmentària, finita i singular d'una època. El nostre tractament del subjecte Josep Melcior Gomis es basa en aquesta metodologia: la noció d'ell mateix com a home, músic, compositor, i l'èxit del seu paper en funció a la identitat que el seu entorn va crear d'ell i l'anhel que ell va aspirar a convertir-se.

Una altra font de reflexió són les diverses opcions de la identitat, implicades en una major o menor adhesió “de les fonts del jo” amb allò privat i amb allò públic, que ens permetrà qüestionar el fàcil acomodament historicista entre nocions de ser moderns i premoderns, entre aquelles conformades al voltant de la fractura entre allò públic i privat, i les que “encara” no havien establert aquesta distinció. Així, seguint l'exemple de la historiadora *Irma Sulkunen*, hem d'argumentar sobre si la concepció que té de si mateix l'ésser humà biografat i el món incorpora la noció de *vida privada*, la qüestiona o la nega. I en paraules de Giovanni Levi, no es tracta d'oferir un mètode ideal per a verificar el caràcter important de llibertat que disposen els agents socials ni per observar el comportament del sistema normatiu mai exempts de contradiccions.¹⁶ Es tracta, doncs, de constituir, en l'estudi biogràfic, un observatori per analitzar, a través de les contradiccions, les múltiples formes de discontinuïtat del temps històric, individual i col·lectiu, i d'impugnar les nocions de linealitat, ordre i coherència total.

Fet i fet, metodològicament, el nostre projecte de tesi doctoral es basa en un mètode biogràfic que rebutja les dicotomies clàssiques i rígides, així com les relacions causals i necessàries. D'aquesta manera, s'analitzaria el subjecte històric *José Melcior Gomis* com una vida individual de pròpia i aclaparadora complexitat sumada a la seua producció musical, lluny de la noció de subjecte unitari, reduït i coherent. No aspirem a crear un relat exemplificador, sinó, més aviat, a donar compte de les relacions

¹⁶ LEVI, G., “Sobre microhistoria”, en BURKE, P., (ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 1994

ambivalents i contradictòries, amb la recuperació de la contingència radical dels agents socials i de com el desconeixement presideix la seua noció de si mateix, les seues actuacions i el seu anhel biogràfic. És evident que aquesta anàlisi requereix l'estudi de "la recerca de coherència vital", la seua funció com a mite personal i col·lectiu, amb l'observació dels canvis de significat i la intermitència d'aquests al llarg d'una biografia individual que és sempre diverses biografies alhora. Finalment, reconeixem amb sinceritat la biografia com un gènere que pot mostrar les possibilitats socials i individuals que pugnen per donar sentit al poder transgressor de l'acció individual front a la sufocant dictadura del sentit comú col·lectiu.

És per això que en el treball de camp, hem realitzat una recerca hemerogràfica i arxivística que ens ha aportat informació sobre el subjecte històric, el context i l'entorn. A més, destaquem la lectura d'una bibliografia selectiva com a part fonamental per a la nostra investigació.

Els arxius on hem treballat fons documentals, partitures manuscrites o referències ens han estat essencials i ens han suposat una segona casa al llarg d'aquests anys. Hem consultat *l'Arxiu de l'Opéra de Paris*, *La secció de música de la Bibliothèque Nationale de França*, *la British Library*, *els fons DK Holandesos*, *La biblioteca nacional Finesa*, o *Bayerische Staatsbibliothek*. També hem accedit a consultar *La Biblioteca nacional d'Espanya*, *La Biblioteca Nacional de Catalunya*, *Biblioteca Valenciana*, *l'Arxiu municipal de València*, *l'Arxiu de la Reial Societat Econòmica d'Amics del País*, *l'Arxiu del Ateneu Mercantil*, *l'Arxiu del Conservatori*, *l'Arxiu de la Diputació de València*, *l'Arxiu Municipal d'Ontinyent*. L'arxiu de "Lo Rat-Penat" estava d'obres i ens ha estat impossible accedir-hi. A més, hem d'esmentar la gran utilitat dels fons de la *Biblioteca Històrica de la Universitat de València*.

Hem fet també un buidatge complet de revistes i publicacions del període per recercar no sols aspectes biogràfics de Josep Melcior Gomis, sinó també l'empremta de la seua música al llarg del segle XIX. Les publicacions periòdiques que hem treballat han estat, entre altres: *Le Ménestrel*, *Le Temps*, *L'Artiste*, *Le Figaro*, *La Phalange*, *Revue de France*, *Gazette Littéraire*, *Le Miroir de Paris*, *Le Monde Dramatique*, *Bibliographie de la France*, *Revue Musical*, *Revue de Paris*, *Le Gaulois*, *Le journal amusant*, *The Musical World and Times*, *The London Lyterary Gazette*, *La Revue des Salons*, *The Musical World*, *The New York Mirror*, *Quarterly Musical Magazine* in

London, The Atheneum, The Spectator, Zeitung für die elegant welt, Allgemeine Musikalische Zeitung, Semanario Pintoresco, The Harmonicon, Almanaque de la Ilustración, entre d'altres.¹⁷ Igualment, fons hemerogràfiques com ara *El jardín musical, El mundo artístico, Arte musical*, i la *Biblioteca Musical Valenciana*, ens han resultat molt improductives. En canvi, altres com la *Gaceta musical y de teatros, Biblioteca Sacro-musical, Ilustración Musical Hispano-Americana, Diario de Valencia* i el *Boletín musical* han aportat llum sobre els nostres objectes d'estudi.

Les noves biografies, hereves de l'edat hermenèutica de la biografia, prenen en consideració que la tasca del biògraf no es limita a una seqüència temporal d'una trajectòria que condueix de la vida a la mort; també s'hi dona importància al caràcter plural, a la construcció d'una narració de la identitat personal. Fet i fet, cal evidenciar que l'interés no radica en reconstruir el personatge en la seua veritat fàctica, allò que Paul Ricoeur anomena el nivell documental de la operació historiogràfica, o ara bé el plànol infrasignificatiu de l'esdeveniment a estudiar.¹⁸ En aquesta etapa de documentació, hem ordenat cronològicament els materials, hem transcrit originals, hem traduït –no sense dificultat– les múltiples referències, hem classificat el material en fonts primàries, secundàries, directes o indirectes i hem tractat de no desaprofitar cap dada per insignificant que ens pareguera. A més, s'ha elaborat un arxiu informàtic. Ha estat una tasca complexa, però és el procediment més competent que permet recopilar volum de informació i permet estructurar-la.

A continuació, ha arribat la segona fase del nostre treball, en la qual hem fet intel·ligibles els elements de la investigació causal, hem reconstruït fragmentàriament el coneixement sobre l'anhel biogràfic de Gomis, hem transcrit partitures i les hem analitzades. Després d'aquest segon nivell, afirmem que queda obert un nou camp, un tercer nivell en paraules de F. Dosse, com a conseqüència de l'innovador gir biogràfic que la historiografia ha realitzat, i que consisteix a plantejar la qüestió del desplegament de sentits plurals que arrastra el personatge biografat en la història fins el moment present.¹⁹

¹⁷ Al capítol corresponent als arxius, hemeroteca i fons emprades inclourem totes les referències utilitzades.

¹⁸ RICOEUR, P., "Événement et sens" en *Raisons pratiques*, n° 2, Paris, 1991.

¹⁹ DOSSE, F., *La apuesta biográfico. Escribir una vida*, València, PUV, 2007, pàg.348-390.

De fet, amb la informació proporcionada per les fonts, ens permetem desglossar una proposta que metodològicament disposaria dels següents problemes historiogràfics:

1. Qui, què i com fou J.M.Gomis? Aquest és el principal objectiu del treball biogràfic: estudiar, gràcies a les noves perspectives historiogràfiques i metodològiques sobre la disciplina biogràfica, i qüestionar-nos qui fou l'ésser humà Josep Melcior Gomis i què va fer de la seua experiència plural vital, quins esdeveniments el van configurar com la persona que va ser, etc. Això sí, sense tractar de crear un relat exemplificador, sinó donant compte de les relacions ambivalents i contradictòries, recuperant la contingència radical dels agents socials i com el desconeixement presideix la seua noció de si mateix, les nocions sobre ell dels altres, les seues actuacions i el seu anhel biogràfic.

2. En segon lloc, d'altra banda, l'adiant estudi biogràfic ens permetrà indagar metodològicament sobre les possibles nocions de "subjecte" i "societat", en l'estudi sobre les connexions entre el individu i la societat, les relacions establertes entre la llibertat dels individus i la seua constitució com a tal, i les constriccions o possibilitats identitàries, la distinció entre la vida pública i la vida privada, els canvis interpretatius procedents del biografiat i els significats variants i intermitents realitzats des de fora de l'individu. És a dir, com Josep Melcior Gomis construeix la seua individualitat front a les tensions de la societat i el context del segle XIX en un moment de revolucions, canvi i formació dels estat-nació.

3. En tercer lloc, quina fou la seua producció musical? Quin és el seu catàleg fins ara desconegut? Ens plantegem abordar la catalogació i anàlisi de la seua obra creativa, inserint les partitures i referències inèdites descobertes. Hem fet una mostra de transcripcions atés que transcriure tota la producció gomisiana ha estat un repte inabordable per les dimensions i els temps d'escriptura, l'estudi i l'anàlisi que una tesi requereix. Esperem que l'interés d'aquest compositor provoque l'edició crítica de tota la seua producció. No obstant això, hem citat les obres, enumerades, amb una anàlisi de la melodia, del ritme, harmonia, estructura, veus i instruments i text.

4. No volem obviar quines són les implicacions socioculturals de relació entre la música militar composta per Gomis com a director de la Milícia Nacional de caire "folkloric" i la utilització que el període de Liberalisme Radical del Trienni Constitucional en va fer. Voldríem, doncs, no deixar de costat la importància de les

partitures i obres liberals de Gomis en la construcció identitària del Liberalisme espanyol.

5. Serà primordial la relació entre la imatge (anhel biogràfic) que vol projectar l'ésser humà front a la imatge reconfigurada o la metamorfosi de significat de la resta que va canviant i modificant-se segons l'interés del context.

1.3. ESTRUCTURA DEL PRESENT ESTUDI

El present estudi ha estat vertebrat atenent a les necessitats de comprensió i intel·ligibilitat que requerien els distints punts de la nostra tasca per a poder transmetre les principals línies de pensament i investigació que ha aportat la nostra experiència predoctoral i doctoral. Així doncs, l'estructura d'aquesta tesi s'organitza amb una introducció, el cos de la investigació, que roman dividida en nou capítols, i uns annexos. Fet i fet, el primer capítol s'aborda la necessitat de definició del problema metodològic –essencial per a qualsevol investigació– i els objectius a tractar. En el segon capítol, s'exposa l'estat de la qüestió al voltant de la producció historiogràfica, musicològica i d'altres produccions culturals que versen sobre el compositor valencià Josep Melcior Gomis i Colomer. Tanmateix, també hi hem sintetitzat –mínimament és clar– l'estat de la qüestió relatiu a les noves perspectives biogràfiques i les noves perspectives de recuperació musical operística. Comptat i debatut, hem tractat de situar aquest estudi dins dels corrents de treball actuals.

D'aquesta manera, el nostre estudi incorpora una part d'estudi biogràfic estrictament. D'altra banda, en el capítol tres, s'hi realitza un estudi introductori sobre el context històric en el qual se situa el nostre treball i al voltant de les grans qüestions historiogràfiques i musicològiques que defineixen el període d'anàlisi. Igualment, en el capítol quatre, s'hi aporta la nostra tasca exhaustiva de recuperació biogràfica sobre l'existència vital i parcial del músic Gomis. En el següent capítol, s'hi estudia exhaustivament la metamorfosi de significat del subjecte Gomis des de la seua mort fins el tombant del segle XX, fent una exposició de les mostres més interessants que les produccions literàries, culturals i artístiques van oferir del perfil biogràfic del músic valencià. És, doncs, en aquest capítol, on hem versat sobre el tractament de la figura de

Gomis, la seua interpretació ulterior i l'apropiació de significat en relació amb distints àmbits culturals i diferents poders polítics.

Seguint amb el treball, el capítol sisé de la nostra investigació inclou l'estudi musical de la producció de cançons líriques de Gomis i la seua prèvia transcripció per a l'ulterior comentari analític. Així doncs, també inclou la transcripció íntegra del quartet vocal líric i l'estudi de *La Primavera* de Gomis i finalitza amb el rescat i transcripció d'una òpera *comique* inèdita –fins ara– del compositor valencià, *Le Portefaix* amb la consegüent transcripció i comentari analític.

L'estudi, en el capítol seté, recull i ordena totes les representacions iconogràfiques del músic que s'hi conserven. El capítol huité conté la transcripció de totes les cartes autògrafes inèdites del compositor, catalogació, ordenació cronològica, etc. El treball finalitza amb un capítol dedicat a les conclusions, annexos de documentació i transcripcions i, finalment, la bibliografia emprada per a desenvolupar la nostra tasca.

Cal remarcar que, al nostre parer, aquesta organització era la millor manera de presentar i facilitar la comprensió dels distints àmbits que aquest estudi aborda. No oblidem que el que realitzem és una biografia parcial i que aquest estudi està obert a posteriors camins d'investigació que deparen –n'estem convençuts– un futur vigorós per a l'obra creativa de Josep Melcior Gomis.

| CAPÍTOL 2 |
L'ESTAT DE LA QÜESTIÓ



| **CAPÍTOL 2** || **L'ESTAT DE LA QÜESTIÓ** |

Primerament, voldríem assenyalar la importància d'un capítol com el tractament de l'estat de la qüestió. Ens agradaria remarcar que l'estat de la qüestió gomisiana per a nosaltres no sols és un apartat obligatori per a reflectir el coneixement i les idees sobre la determinada qüestió; també és una prioritat identificar, recollir i sintetitzar les distintes línies d'investigació o els autors que han publicat sobre la matèria, ja que fins ara no existeix cap que pugua servir a l'audiència interessada.

Abordarem l'estat de la qüestió des de dues aproximacions. En primer lloc, realitzarem una reflexió al voltant del coneixement i les idees de la producció gomisiana, la seua obra creativa i el seu perfil biogràfic. A continuació, delimitarem breument l'estat de la qüestió respecte a altres línies de investigació col·laterals al nostre treball per a proporcionar evidències i aproximacions útils al nostre propòsit de treball.

2.1. L'ESTAT DE LA QÜESTIÓ: JOSEP MELCIOR GOMIS

L'any 1987 es publicava un article d'opinió d'Andrés Ruiz Tarazona al periòdic *El País* titulat *José Melchor Gomis, un compositor romántico olvidado*.²⁰ Més enllà de defugir l'anècdota, l'article d'opinió d'un periòdic de tirada estatal es preguntava què passava amb el compositor valencià Gomis, a qui el silenci i la desídia deixaven arruïnar fins l'estat de la seua tomba al cementiri de Montmartre. L'autor realitzava, sense entrar a analitzar la producció científica, el que creiem una encertada pregunta que hui en dia encara disposa de vigència: què ocorre amb Gomis? Quines han estat les variables perquè la historiografia o la musicologia espanyola –ja no només valenciana– hagen fet mínimes aportacions? Sembla que Josep Melcior Gomis va tenir una mort tràgica, una vida vulgar, una obra sorprenent i una empremta esborrada.²¹ Però no és l'objectiu principal d'aquesta investigació ponderar l'interés suscitat.

²⁰ RUIZ TARAZONA, A., "José Melchor Gomis, un compositor romántico olvidado" a *El País*, 12/08/1978, Madrid, Prisa, 1978.

²¹ Fem aquest comentari en referència a l'article de J. L. García del Busto, "Una muerte absurda, una vida vulgar, una obra asombrosa, una huella decisiva" *Preludio del III Milenio. Ciclo integral de la Obra de*

Hom sap que el coneixement de tota la realitat és epistemològicament impossible, encara que l'esforç d'un coneixement transversal, humanístic, de totes les parts de la història, és exigible a qui verdaderament vulga tenir una visió adient del passat.²² No obstant això, imaginem per una estona l'escena pintada per l'artista Vermeer, "Dona escrivint", i pensem per un moment en la historiografia com l'*art* d'escriure la Història. Tanmateix, a més, la historiografia també és la ciència, els mètodes de treball de la història. L'assumpte més cabdal no pot ser, i per allò m'agradaria fer-hi unes línies de crítica de l'estat de la qüestió historiogràfica al voltant de la biografia de Gomis.

El primer treball monogràfic sobre el compositor Josep Melchior Gomis és l'obra de l'hispanista John Dowling, *José Melchor Gomis. Un músico Romántico*, publicada l'any 1973.²³ El treball de l'hispanista consta de 79 pàgines i realitza una breu recerca sobre Gomis. Gràcies a aquest treball, s'hi aporten per primera vegada uns indicis de fonts documentals i s'hi realitza una breu descripció del catàleg. L'obra tracta sobre l'educació a València, les cançons patriòtiques, el mètode de cant i un breu comentari a les òperes. L'estudi de John Dowling, malgrat les seues carències metodològiques i de fons, suposen el primer intent modern de reivindicació de l'autor.

La segona i darrera publicació monogràfica sobre J. M. Gomis correspon al treball de Rafael Gisbert, professor d'espanyol resident a París, el qual publicava l'any 1988 un extens treball titulat *Gomis. Un músico romántico y su tiempo*²⁴. Són tres-cents seixanta fulls en què l'estudiós Gisbert, des d'una metodologia positivista, realitza l'aportació més important a l'estudi del compositor. Fet i fet, en aquesta monografia s'aporten cites importants i documentació primària per a l'estudi de Gomis, la qual cosa suposa el primer incipient treball de compilació hemerogràfica de Gomis. Ara bé, l'estudi de R. Gisbert realitza una construcció biogràfica model-tipus del seu context i del període que Gomis representa. Així, aquesta informació obvia les contradiccions de la construcció individual de la personalitat i abusa de la cita a altres personatges, autors o vivències per a assimilar a Gomis un comportament similar que difícilment podem

Anton Webern. Edición Festival de Otoño de Madrid, 1995. CAM. pàg. 29-30, com a irònica comparació entre els esdeveniments dels dos creadors.

²² ORTEGA I GASSET, J., "La Filosofía de la Historia de Hegel i la Historiología", a *Obras Completas*. Vol. IV, Madrid: Taurus, 2005

²³ DOWLING, J., *José Melchor Gomis. Un músico Romántico*, Madrid, Ed. Castalia, 1973.

²⁴ GISBERT, R., *Gomis. Un músico romántico y su tiempo*. Ontinyent, Servei Publicacions de l'Ajuntament d'Ontinyent, 1988.

contrastar més enllà de l'àmbit de la història-ficció. L'estudi *Gomis. Un músico romántico y su tiempo*, de R. Gisbert, és contundent a les èpoques parisines, ja que retrata les relacions personals i humanes, però realitza un tractament quasi testimonial de la infantesa, les revolucions liberals espanyoles, la vida del compositor a Londres o l'aspecte creatiu musical. Malgrat això, aquesta monografia representa una important fita en la recuperació de l'anhel biogràfic gomisià.

Les entrades més recents sobre el compositor romàntic les obtenim des dels Estats Units d'Amèrica on Na Suzanne R. Draayer ha estat investigant al voltant de les cançons noucentistes espanyoles, publicant diverses col·leccions de partitures i realitzant producció assagística especialitzada sobre l'art de la cançó noucentista espanyola.²⁵ És necessari afirmar que aquesta col·lecció de publicacions sobre la producció creativa del romanticisme i realisme espanyol està pendent per la historiografia i musicologia espanyola. La publicació d'una col·lecció editada de cançons romàntiques espanyoles inclouen *El corazón en venta*, de J. M. Gomis, a més d'afegir una breu notícia biogràfica.²⁶ Aquests treballs situen a Gomis en l'òrbita d'altres autors importants per a l'estudi i la representació escènica.²⁷ A les notes biogràfiques de la Dra. Draayer no trobem moltes referències innovadores de la biografia Gomis més enllà de l'aportació biogràfica de Rafael Gisbert, però realitza una anàlisi acurada sobre l'art de la cançó romàntica i posa en valor l'aportació d'un músic com Gomis. L'any 2009 es publica *Art song composers of Spain: an encyclopedia* un extens treball on la Dra. Draayer realitza la primera anàlisi integral de les cançons del romanticisme espanyol, de la seua tipologia, dels majors i menors compositors de cada època.²⁸ Draayer aporta biografies dels compositors i una discussió sobre les cançons, i demostra la varietat de tècniques composicionals, varietat textual i influències del *lied* alemany, la *mélodie* francesa, l'orientalisme i el *cante jondo*.

Si l'estudi en profunditat de Gomis es redueix a aquests dos treballs monogràfics, ben cert és que en l'actualitat alguna de les obres de referència de consulta sobre la història escènica i compositiva inclou breus entrades sobre el compositor

²⁵ Vull agrair expressament a la doctora Suzanne Rhodes Draayer, professora de la Winona State University la seua accessibilitat possibilitant-me'n els articles i estudis que difícilment hauria trobat a l'Estat espanyol. La meua admiració i gratitud per això.

²⁶ DRAAYER, S. D., (eds) *Canciones de España: Songs of Nineteenth-Century Spain*, v 2, Lanham, Scarecrow Press, 2005, pàg. 133-138.

²⁷ DRAAYER, S. D., "Spanish songs for studio and stage" a *Classical Singer* 18, núm.2, Desembre, 2005, pàg. 28-31, 52-54.

²⁸ DRAAYER, S. D., *Art song composers of Spain: an encyclopedia*, Lanham, Scarecrow Press, 2009.

valencià. Un dels darrers treballs que realitza una breu menció és l'obra de Manuel Gómez García amb el seu *Diccionario Akal de Teatro*.²⁹ Fet i fet, també trobem entrades a l'estudi de Celsa Alonso al voltant de *La canción lírica española en el siglo XIX*, o, ara bé, l'entrada que R. Gisbert escriu a l'imprescindible *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigit per Emilio Casares.³⁰ També hi ha una entrada molt breu sobre el compositor J. M. Gomis al treball de Tomás Marco, *Historia Cultural de la Música*, publicat el 2008.³¹

L'estat de la qüestió sobre el compositor Gomis ens deixa un panorama clar: existeixen dues monografies publicades els anys 1973 i 1988, realitzades per hispanistes que conformen el corpus més extens. Igualment, trobem un interès creixent en els estudis nord-americans sobre la música espanyola romàntica –i per extensió les obres de J. M. Gomis–, però les notícies biogràfiques prenen com a referència les dues monografies citades. Comptat i debatut, també observem referències al compositor a obres de consulta publicades a Espanya o Europa en els darrers temps, però sense cap aportació ni innovació.³²

No obstant això, les referències a Gomis en notes biogràfiques puntuals es dispersen al llarg del segle XIX fins al final.³³ La seua naturalesa és variada, ja que aporta des de discretes i oblidades entrades en treballs de compilació musicològica o periodística a reculls necrològics; uns treballs sota la sospita de la recuperació *patriotera* i d'altres, sota la lamentació llagrimosa. La primera d'aquestes és una inèdita

²⁹ GÓMEZ GARCÍA, M., *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Akal, 1998, p. 538;

³⁰ ALONSO, C., *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, Ediciones ICCMU, 1998, pàg. 101, 116-123; i GISBERT, R., "José Melchor Gomis" a CASARES RODICIO, E., (dir.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, V5, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pàg. 729-733.

³¹ MARCO, T., *Historia Cultural de la Música*, Madrid, Ed. Autor, 2008, p. 465.

³² SADIE, S., (dir.) *The new Grove dictionary of music and musicians*, London, Papermac, 2001, pàg. 160-161.

³³ Vegeu també: MÚRCIA i CAMBRA, M.À., "Una mort tràgica, una vida vulgar, una obra sorprenent, una empremta esborrada. Josep Melcior Gomis i la segona part inèdita del seu mètode de Cant i Solgeig" a *ALBA: revista d'Estudis Comarcals de la Vall d'Albaida*, ISSN 0213-4896, n° 21 2006, pàg. 38-7 i MÚRCIA i CAMBRA, M.À., "Gomis: l'altre, el mateix" (pp. 16-27) " *ALMAIG, ESTUDIS I DOCUMENTS*, N° XXVII, 2011, pàg. 16-27.

notícia biogràfica sobre Josep Melcior Gomis escrita per A. M. P. i publicada el divendres dotze de novembre al suplement del *Diario de Valencia* de l'any 1830.³⁴

La gran part d'aquestes notícies biogràfiques repeteixen una estructura i un relat que té l'origen a l'article necrològic que Santiago de Masarnau publicà l'any 1836 al *Semanario Pintoresco Español*.³⁵ Un exemple d'aquest fet, el trobem al butlletí quinzenal de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València, titulat *Las Bellas Artes. Revista Quincenal de arquitectura, escultura, grabado*, on hi ha un altre perfil biogràfic de Gomis.³⁶ En el tom I, en el número corresponent a l'1 maig de 1858, pàg. 65-66, apareix un perfil biogràfic de Gomis ponderat i crític, escrit per Joaquim Velázquez.³⁷ Un altre dels perfils biogràfics destacables és el que publica José Esperanza y Solá a l'*Almanaque de la Ilustración española e iberoamericana*, l'any 1888.³⁸ També podem trobar el perfil biogràfic a l'obra de Ruiz de Lihory, *La música en Valencia*, que va gaudir de gran difusió.³⁹

No és la nostra pretensió realitzar ara un estudi exhaustiu d'aquestes entrades biogràfiques, donat que són poc profitoses per a l'estat de la qüestió gomisiana, però ens mostren com la precarietat de l'assumpte ha estat una constant. Tanmateix, tractarem més endavant l'estudi d'aquests articles necrològics i les notícies biogràfiques que es van publicar al llarg del segle XIX, i que conformaven i construïen un determinat relat biogràfic de la figura del compositor.

Existeix una miscel·lània diversa d'una desena d'articles de divulgació amb una aparent absència d'aparell crític historiogràfic i musicològic, però malgrat això, és de justícia advertir que han recercat meritòriament rescatar de l'oblit el compositor valencià. La gran part d'aquests articles són com *Los pequeños conciertos del hotel Favart*, on s'utilitza el pretext del núm. 5 de la Rue Marivaux (París) per donar unes pinzellades a l'exili de personalitats hispàniques, entre les quals nomena a Gomis i hi

³⁴ BIVAL, FONS MODERN /B.N.PRIMITIU, *Suplemento al diario de Valencia del viernes 12 de Noviembre de 1830*, Valencia, Francisco Brusola, 1830.

³⁵ MASARNAU, S., *Semanario pintoresco español*, núm. 23 1836/09/04, pàg. 186-188.

³⁶ Agraïsc al Dr. Vicent Terol i Reig la seua notícia d'aquesta troballa i la seua difusió al Periòdic d'Ontinyent del 07/02/2004.

³⁷ VELAZQUEZ, J., "Biografía. Gomis" a *Las Bellas Artes. Revista quincenal de arquitectura, escultura, grabado...* 1858/05/01, València, Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, 1858, pàg. 65-66.

³⁸ ESPERANZA Y SOLÁ, J., "Gomis" a *Almanaque de la Ilustración española e iberoamericana*, cap. LXXXIX, 1888, pàg. 350-375.

³⁹ LIHORY, R., *La Música en Valencia*, València, Establecimiento Tipográfico Domenech, 1903, pàg. 288.

aporta alguna dada de documentació inèdita. Un altre exemple d'aquesta producció és l'article d'Amparo Ranch, *Algo más sobre el Musico José Melchor Gomis Colomer (1791-1836)*, d'un discurs panegíric que se centra a mencionar la probable autoria de l'himne de Riego sense abordar la problemàtica que l'envolta ni les fonts autoritzades, o un altre assaig de Ranch titulat *José Melchor Gomis y Colomer (1791-1836) Músico, romántico y exiliado liberal y el himno de Riego* (sic), publicat a l'anuari d'estudis sobre exilis culturals espanyols l'any 2003 i amb cap aportació documental o interpretativa.

Altres articles, com ara bé el d'Alfredo Bernabeu Gomis, *Cartas desde el exilio*, realitzen una primera aproximació pintoresca a les quatre cartes manuscrites que a finals del segle XX es coneixien i que formaven part del CDJMG; o la ressenya "*Sobre la tumba de Gomis*", publicada per R. Gisbert, dedicada a la tomba del compositor, la qual està situada al cementiri de Montmartre, i a fonamentar la visió fatalista i desafortunada gomisiana⁴⁰. En aquest sentit de profunditzar en la visió fatalista i predestinada del compositor, també ha treballat Tomás Garrido, qui publicava *José Melchor Gomis (1791-1836) Le Revenant*, l'any 2003. Fet i fet, trobem a faltar en aquesta darrera publicació alguna aportació innovadora i una anàlisi musicològica, a causa de l'experiència de Tomás Garrido en les edicions crítiques de *Le Revenant* i *Le Diable à Séville*⁴¹. A les edicions crítiques d'aquestes òperes, que posteriorment citarem, es troben uns articles introductoris de perfil biogràfic del compositor Gomis⁴². Aquests treballs són, en la major part dels casos, una barreja entre el treball de R. Gisbert i referències exactes dels històrics perfils biogràfics sobre Gomis que van escriure al segle XIX autors com Esperanza y Solá, Saldoni i Subirà, entre d'altres.⁴³

⁴⁰ GISBERT, R., "Los pequeños conciertos del hotel Favart" a *Revista Almaig*, Ontinyent, La Nostra Terra, 1985. pp.14-15.; també vegeu BERNABEU, A., "Cartas desde el exilio", a *Llibre de Festes d'Ontinyent*, Societat de Festers, 1987; RANCH, A., "Algo más sobre el Musico José Melchor Gomis Colomer (1791-1836)" *Revista Almaig*, Ontinyent, La Nostra Terra, 1991, pp.6-8; FERRERO, R., "Colección de Canciones Patrióticas de Gomis: el Himno de Riego, a la Constitución, Canción Fúnebre, y otras." *Revista Almaig*, Ontinyent, La Nostra Terra, 1991, pp.10-12; PÉREZ JORGE, V., "Semblanza humana de José Melchor Gomis" a *Moros y Cristianos 1988*, Ontinyent, Societat de Festers, 1988; RANCH, A., titolat "José Melchor Gomis y Colomer (1791-1836) Músico, romántico y exiliado liberal y el himno de Riego" a AZNAR, M., (dir.) *Laberintos. Anuario de estudios sobre los exilios culturales españoles*, València, GVA, 2004, pp. 62-73.

⁴¹ Veure GOMIS, J.M., *Le Revenant*...

⁴² GARRIDO, T., (eds) GOMIS, J.M., *Le Revenant*, Madrid, ICCMU, 2000, pàg.XI-XVI; GARRIDO, T., (eds) GOMIS J.M., *Le diable à Séville*, Madrid, ICCMU, 2009, pàg. XI-XXI.

⁴³ Destaca per sobre de tots l'article GISBERT, R., "Gomis, una tragedia en "soto voce"" a *Revista Alba n° 1*, Ajuntament Ontinyent, 1985, pp.69-79; per aportar indicis del que posteriorment seria el seu treball monogràfic sobre el compositor Gomis.

La música d'un compositor i la seua obra creativa no pot completar-se si no abordem l'estudi crític de les seues partitures. L'estat de la qüestió gomisiana finalitza amb algunes edicions crítiques de recuperació de la seua música escrita. El patrimoni musical valencià que roman transterrat necessita de treballs com les edicions de Tomás Garrido de *Le Revenant* o *Le Diable à Séville*, publicades per l'Institut Complutense de las Ciencias Musicales.⁴⁴ A aquestes òperes rescatades els anys 2000 i 2009 respectivament, se suma la discreta edició crítica que nosaltres hem realitzar del quartet vocal *La Primavera* per a aquesta investigació i que ja ha estat editada sota el segell *La mà de guido*.⁴⁵

Finalment, en l'àmbit de la discografia i l'edició fonogràfica de Josep Melcior Gomis hem d'afirmar que en els últims anys s'ha produït un dèbil inici. L'any 1994 es publicava el primer recull en format disc compacte titulat *Gomis. Cançons romàntiques*, format per una desena de les seues cançons per a veu i acompanyament i els seus dos quartets vocals més importants, *La Primavera* i *El Inverno*.⁴⁶ L'any 1999, aprofitant les celebracions corresponents al cinqué centenari de la Universitat de València, i sota el títol *Cinc segles de música valenciana*, es publicava un disc compacte que incloïa l'obertura de *Le Diable à Séville*.⁴⁷ Inserir en el procés d'interès que han mostrat des dels Estats Units d'Amèrica per la música noucentista europea, l'any 2000 es publicava la peça gomisiana *El curro marinero* dins d'un disc compacte anomenat *The Charm of Spain* i que publicava el Metropolitan Museum of Modern Art.⁴⁸ L'obra gomisiana *El dolor de los zelos* fou inclòs l'any 2003 al disc de la cantant Montserrat Caballé *Música Española para voz y piano*.⁴⁹ Finalment, *Madre mi madre*, *El ayre dañino* i *Un navío, dos navíos* han estat inclosos a *Perlas españolas del XIX*, publicat l'any 2014.⁵⁰

⁴⁴ Emprem el concepte *transterrat* d'un mateix transterrat que va definir el terme. José Gaos, deixeble d'Ortega y Gasset. Front el desterrat que deixa la seua pàtria i passa a una terra que li és aliena, el transterrat és aquell que havent de sortir de la seua terra, s'estableix en altra que li és propera i en la que es sent "empatriat".

⁴⁵ GARRIDO, T., (eds.) GOMIS, J.M., *Le Revenant*, Madrid, ICCMU, 2000; GARRIDO, T., (eds) GOMIS J.M., *Le diable à Séville*, Madrid, ICCMU, 2009; MÚRCIA I CAMBRA, M.À., (eds) *La Primavera*, Sabadell, La mà de guido, 2011.

⁴⁶ CD. *Gomis. Cançons Romàntiques*, València, E.G.T, 1994.

⁴⁷ CD. "Obertura. Le Diable à Séville" en *Cinc segles de música valenciana*, València, UV, 1999.

⁴⁸ CD. "El curro marinero" en *The Charm of Spain*, New York, MOMA, 2000.

⁴⁹ CD. "El dolor de los zelos" en CABALLÉ, M., *Canción española para voz y piano*, Madrid, Mondopolitan, 2003.

⁵⁰ CD. "Un navío, dos navíos", "El ayre dañino", "Madre mi madre" a GONZALEZ, D., *Perlas españolas del XIX*, Madrid, 2014.

No voldria acabar aquest estat de la qüestió sobre Josep Melcior Gomis sense comentar breument la programació de la seua música en concerts i en representacions.

El Patronat d'Activitats Musicals de la Fundació Universitària de València va produir *Le Revenant* l'any 2003. La producció fou estrenada al Teatre Echegarai d'Ontinyent i al Palau de la Música de València per huit solistes valencians, l'Orfeo Universitari i l'Orquestra Filarmònica de la Universitat de València, sota la direcció musical de Cristóbal Soler i la direcció escènica de Tono Berti. A més, es va realitzar un enregistrament que mai va veure la llum. Posteriorment, aquesta producció *Le Revenant* es representà al *Théâtre du Capitole* a *Toulouse* l'any 2003. El díhuit de febrer de l'any 2008 s'interpretava *L'Inverno*, *La Carême*, *La Nuit de Noël* i *La Primavera* a la Residència d'estudiants de Madrid. Fou interpretat pel quartet vocal *Cavatina* i el pianista *Aurelio Viribay*, i retransmés en directe per Ràdio Nacional d'Espanya. Finalment, es representà *Le Diable à Séville* òpera còmica adaptada a versió concert i estrenada a València el 8 de octubre de 2012 en commemoració del dia de la Comunitat Valenciana.

2.2. L'ESTAT DE LA QÜESTIÓ: NOVES PERSPECTIVES BIOGRÀFIQUES, CULTURA I IDENTITAT

No podem avançar sense incidir breument en l'estat de la qüestió historiogràfica sobre biografies i en l'estat de la qüestió al voltant de les identitats i la cultura.⁵¹ Des de fa un parell d'anys, la historiografia que tracta la biografia s'ha plantejat defugir el model de *Biografia Definitiva*. Fet i fet, no es tracta d'oferir un mètode ideal per a verificar el caràcter important de llibertat de què disposen els agents socials i per observar el comportament del sistemes normatius no exempts de contradiccions.

Considerem fonamental per a entendre les noves perspectives metodològiques a l'estudi biogràfic, citar els articles i assaigs publicats a *The Journal of Interdisciplinary History* a l'hivern del 2010, i dedicats en la seua totalitat a la nova pràctica de la biografia. Així doncs, es constitueix un observatori que canalitza les contradiccions, les múltiples formes de discontinuïtat del temps històric, individual i col·lectiu, impugnant les nocions de linealitat, ordre i coherència total.

⁵¹ VVAA, *The Journal of Interdisciplinary History*, Vol. Issue 40-Winter 2010, Cambridge, Mit Press Journals, 2010.

Les aportacions innovadores de F. Dosse *Le Pari Biographique, Écrive una vie*, van revolucionar les maneres d'entendre la pràctica de la biografia.⁵² Un altre monogràfic imprescindible és el coordinat per J. Davis i I. Burdiel, titulat *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa. (siglos XVII-XX)*.⁵³ S'estableix, per tant, un mètode biogràfic que rebutja les dicotomies clàssiques i rígides, així com les relacions causals i necessàries, sense aspirar a crear un relat exemplificador, sinó més aviat donar compte de les relacions ambivalents i contradictòries, recuperant la contingència radical dels agents socials i com el desconeixement presideix la seua noció de si mateix, les seues actuacions i el seu anhel biogràfic.

Arran de la publicació de Benedict Anderson de *Comunitats imaginades*, es va entendre la nació, la nacionalitat i el nacionalisme com “artefactes” i “productes culturals” que la historiografia pretenia estudiar des d'una perspectiva històrica.⁵⁴ No obstant això, és evident que les qüestions culturals han suscitat un interès renovat a la historiografia a l'hora d'analitzar i investigar la construcció de les identitats, on la cultura esdevé un paràmetre principal.⁵⁵

La bibliografia que ha dinamitzat la història sociocultural al llarg d'aquests últims anys ha posat l'accent en el paper del cinema, la literatura, el teatre i la regió entre moltes variables per a “crear la nació”.⁵⁶ No obstant això, la música necessita d'un llenguatge especial front a altres disciplines artístiques. Així doncs, la música ha estat gairebé una “assignatura pendent”. En paraules d'Antony Smith, la música és un potent

⁵² DOSSE, F., *La apuesta biográfica: escribir una vida*, València, PUV, 2008, traducció de DOSSE, F., *Le Pari biographique, Écrive une vie*, La Découverte, 2005, Paris;

⁵³ DAVIS, J. C., i BURDIEL, I., *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa. (siglos XVII-XX)*, València, PUV, 2005.

⁵⁴ ANDERSON, B., *Comunitats imaginades: reflexions sobre l'origen i la propagació del nacionalisme*, Catarroja, Afers, 2005.

⁵⁵ CRUZ, R., i PÉREZ LEDESMA, M., (eds.), *Cultura y movilización en la España contemporánea*, Madrid, 1997, pp. 13-34, i “Conflictividad social y acción colectiva: una lectura cultural” en FRÍAS, C., i RUIZ, M.A., (coord.), *Nuevas tendencias historiográficas en la historia local en España*, Huesca, 2001, i HERNÁNDEZ SANDOICA, E i LANGA, A., (eds.), *Sobre la Historia actual. Entre política y cultura*, Madrid, Abada, 2005.

⁵⁶ GARCÍA CARRIÓN, M., “Cine, género e imaginarios nacionales...i ANDREU MIRALLES, X., “Retrats de família (nacional): discursos de gènere i de nació.. i ARCHILÉS, F. y MARTÍ, M., “La construcción de la Nación española durante...i ARCHILES, F., i MARTÍ, M., “La construcción de la regió com a mecanisme nacionalitzador...i MAGNIEN, B. (ed.), *Hacia una literatura del pueblo...*

element de conformació de les identitats col·lectives de caràcter nacional, regional i inclús local.⁵⁷

La visió sobre el paper de la música a l'Europa contemporània ha canviat bastant. La disciplina musicològica ha estudiat la música en qüestió d'estils identificant unes "escoles nacionals" de complex encaix a la realitat musical. En oposició a aquesta via d'anàlisi, els estudis innovadors de Pamela Potter, Carl Dalhaus, Josep Lluís Marfany o Cèlia Applegate han emprat la seua metodologia per estudiar els esdeveniments musicals dintre d'un context de nacionalisme polític. D'aquesta manera, la cultura musical ha estat posada en valor dins d'un procés polític i cultural de construcció significativa i identitària. Els estudis d'aquests autors ens aporten una visió de com el nacionalisme polític va determinar les diferents manifestacions musicals del moment.⁵⁸

La producció historiogràfica i els recents estudis al voltant de la música i l'òpera han inserit el cas espanyol dins de la dinàmica europea, recercant les identitats, els intents de crear una genuïna òpera nacional inscrita dintre dels hàbits de sociabilitat i cultura de grups molt diversos o, fins i tot, enfrontats a la burgesia. A Espanya, la música i l'òpera fou un fenomen cultural que va tindre molta repercussió a l'estat-nació consolidat i amb un fort paper de sociabilitat que va desenvolupar el Liceu a finals del segle XIX.⁵⁹

L'òpera esdevingué a Espanya, com a Europa, un material cultural simbòlic on es difonien metàfores de significats múltiples i projeccions culturals dirigides a l'elit dominant. Per exemple, l'estudi de P. Ortiz de Urbina, *Richard Wagner en España*, suposa una innovadora aportació a l'estudi d'aquest fenomen. El treball de Ortiz de Urbina demostra com la composició social del wagnerianisme estava formada en la major part per burgesos i professions liberals. D'aquesta manera, podem associar el fenomen sociològic de l'òpera i del wagnerianisme amb l'ascens d'un grup dominant, la

⁵⁷ SMITH, A., "Gastronomia o geologia? 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*, Buneos Aires, Manantial, 2000, p. 188.

⁵⁸ APPLGATE, C., I POTTER, P., (eds.), *Music and german national identity...* DAHLHAUS, C., *Nineteenth-Century music*, Berkeley, Univ. Press California, 1989, i 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, I MARFANY, J. L., "Al damunt dels nostres cants... Nacionalisme, modernisme i cant coral a la Barcelona de final de segle", en *Recerques*, nº 19, Barcelona, Curail, 1987.

⁵⁹ MCDONOGH, G. W., *Las buenas familias de Barcelona. Historia social de poder en la era industrial*, Barcelona, Omega, 1989, pp. 244-253

burguesia, en l'escena del sincretisme de la Restauració.⁶⁰ O, d'altra banda, una referència sobre el triomf tardà del wagnerianisme a Barcelona és l'obra de X. Aviñoa. L'hegemonia de Verdi i de l'òpera italiana fou absoluta a Barcelona al voltant de l'any 1870. Tanmateix, s'havia encetat un moderat ascens del wagnerianisme i de l'òpera alemanya que era desconegut fins aquell moment. De tota manera, segons Aviñoa el triomf del wagnerianisme a Barcelona no es produí fins 1899-1900.⁶¹

En primer lloc, convé clarificar amb total rotunditat que els estudis a casa nostra han avançat en la incipient recuperació historiogràfica de creadors valencians i en l'estudi de les manifestacions bandístiques i operístiques. En rigor, és necessari parlar de l'estudi de Martínez Molés, *Francisco Andreví Castellá: genio musical de España*, fruit d'una tesi dirigida pel Dr. Francisco Carlos Bueno Camejo i que suposa una innovació en l'estat de la qüestió; no sols és una anàlisi exhaustiva de la creació musical, sinó un exemple de tractament i recuperació d'un creador oblidat per la historiografia.⁶² Una altra de les fites historiogràfiques al voltant de la música i el territori valencià és la *Historia de la Ópera en Valencia*, obra d'En Francisco Carlos Bueno Camejo, que realitza no sols l'estudi de tots els paràmetres que envolten la producció operística, sinó la seua representació des de la crítica d'art.⁶³

Pel que fa al País Valencià, en parlar de la inclinació burgesa per l'òpera podem esmentar el treball d'Anacleto Pons i Justo Serna, *Diario de un burgués*. S'estudia el diari d'un gran burgès valencià, Francisco Llano Trénor, i la predilecció d'aquell món pel gust refinat on destacava el consum de l'òpera.⁶⁴ Malgrat algunes poques excepcions, la qualitat de les darreres aportacions a l'estudi històric i musical valencià albiren un futur de produccions variades i excepcionals, com per exemple la tesi doctoral presentada per Salvador Astruells, *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*, la tesi presentada per María Elvira Juan Llovet *Música religiosa en los pueblos del Valle de Albaida*, o la tesi presentada

⁶⁰ ORTIZ DE URBINA, P., *Richard Wagner en España. La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*, Alcalá, UAH, 2007.

⁶¹ AVIÑO A, X., "El wagnerianisme" dins *Historia, Societat i cultura dels Països Catalans*. Vol. 7, La consolidació del món burgès, 1860-1900, Barcelona, Ed. Enciclopedia Catalana, 1996, pp. 362-363.

⁶² MARTÍNEZ MOLÉS, V., *Francisco Andreví Castellá... Íbidem*

⁶³ BUENO CAMEJO, F. C., *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte: De la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil Española*, València, Doménech, 1997.

⁶⁴ PONS, A., SERNA, J., *Diario de un burgués. La Europa del siglo XIX vista por un valenciano distinguido*, València, Los libros de la memoria, 2006, pp. 53-61.

per Rafael Polanco Olmos, *La crítica musical en la prensa diaria valenciana 1912-1923*.⁶⁵

En segon lloc, la producció al voltant de l'estudi de la cultura i les conformacions culturals ha estat bastant fructífera al País Valencià; els treballs d'E. Asensi Silvestre han demostrat que la història de l'òpera nacional espanyola fou un fracàs. El debat que va suscitar aquest problema és, en conclusió per a E. Asensi Silvestre, l'exemple de la forta relació entre els programes nacionalitzadors desenvolupats al segle XIX i la música.⁶⁶ A més, hem de ressenyar mínimament que la música coral tingué una dimensió enorme, sobretot en el cas dels treballadors industrials, com es veu en la figura d'Anselm Clavé. Igualment, E. Asensi Silvestre ha estudiat el paper de la música i la identitat a la població de Lliria.⁶⁷ Inserida en aquest corrent d'estudi, la relació de la música escènica de Mariano Capdepón i la conformació de la identitat fou assumpte d'estudi al nostre treball del Diploma d'Estudis Avançats.⁶⁸

El paper de la música a la formació del món i la mentalitat contemporània ha estat destacada pels treballs que anteriorment hem esmentat. A més, el seu paper ha esdevingut decisiu per a la formació de les identitats nacionals, com ha demostrat Cèlia Applegate per al cas alemany amb el "drama" de Wagner i l'establiment dels canons de les "tres B": Bach, Beethoven, Brahms.

L'anàlisi del romanticisme i la seua empremta a València en forma de música instrumental ha estat realitzat per Manuel Sancho García.⁶⁹ Aquest estudi omple el buit que la historiografia musical mantenia lluny de la renovació historiogràfica des de fa anys. Aquest treball ha posat l'accent en la gran quantitat de manifestacions de música instrumental desenvolupades al llarg del Romanticisme, des de la inauguració del Teatre

⁶⁵ POLANCO, R., *La crítica musical en la prensa diaria valenciana 1912-1923*, València, SPUV 2009; JUAN LLOVET, M. E., *Música religiosa en los pueblos del Valle de Albaida: XVII-XX*, València, SPUV, 2009; ASTRUELLS, S., *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana* València, SPUV, 2003.

⁶⁶ ASENSI, E., *En busca de una "ópera nacional". La música en la construcción de identidades en la España contemporánea*, UV, 2008.

⁶⁷ ASENSI, E., "Sociabilidad e identidad en Lliria: El fenómeno musical en un municipio valenciano", en *Comunicaciones de I encuentro de Jóvenes investigadores en Historia Contemporánea*, 2006.

⁶⁸ MÚRCIA i CAMBRA, M.À., "Mariano Capdepón i l'òpera Roger de Flor. Els materials culturals perifèrics en la construcció de l'òpera nacional espanyola " *LA REL·LA*, N° 23, IEGBV 2010, pàg.155-175,

⁶⁹ SANCHO GARCIA, M., *Romanticismo y música instrumental en Valencia (1832-1916)*, València, Inst. Alfons el Magnànim, 2007.

Principal fins l'establiment de l'Orquestra Simfònica de València. S'ha demostrat com el panorama de la música instrumental de València disposava de gèneres dispars com la música de saló, la de cambra, el concert simfònic o el fenomen bandístic.

En efecte, no podem obviar el gran paper sociabilitzador que la música va tindre, destacat també per l'aportació d'Anna Fontestad.⁷⁰ El paper de la música a la València del segle XIX destaca per l'aparició de distintes orquestres i societats musicals, ateneus i cicles de concerts. En aquest sentit, l'obra *Música, mestre!* d'Elvira Asensi assenyala la importància de la democratització de la cultura musical al País Valencià. A València, com a la resta d'Europa, la burgesia va capitalitzar aquest moviment que esdevenia intel·lectual. A més, l'adveniment del Conservatori de Música de València va establir una fita històrica. Aquestes entitats van desenvolupar un paper clau en la denominada "societat de concerts". Fou en aquest ambient d'emergent interès musical quan s'esdevé la recerca de la tradició musical: amb l'establiment, de manera voluntària o no, de la identitat musical valenciana.

Els recents estudis sobre València i la música hab inserit l'ambient musical valencià en el context europeu de sociabilitat de la música per a les "bones famílies".⁷¹ Així doncs, la música és una de les expressions amb major poder significatiu i el seu paper a la societat és altament valorat.⁷² Comptat i debatut, les anàlisis ens assenyalen que la música és un material cultural a tindre en compte al estudi de la construcció del subjecte com a la construcció de les identitats. La música va formar part de l'entramat social i intel·lectual d'un grup dominant a la societat del segle XIX: la burgesia. Fet i fet, posat l'accent en el seu paper, ens pareix una tasca quasi obligatòria.

⁷⁰ FONTESTAD PILES, A., *El Conservatorio de música de València. Antecedentes, Fundación y Primera Etapa. (1879-1910)*. Tesis doctoral presentada al 2006. Departament de Història de l'Art de la Universitat de València. PUV, 2006

⁷¹ McDONOGH, G. W., *Las buenas familias de Barcelona...* (op.cit.)

⁷² ASENSI, E., *Música, mestre! Les bandes valencianes en el tombant del segle XIX*, València, PUV, 2013.

| CAPÍTOL 3 |

CONTEXT



| CAPÍTOL 3 |

| CONTEXT |



3.1. L'ESTAT-NACIÓ ESPANYOL EN EL TOMBANT DEL SEGLE XVIII A DEBAT: LES BASES ECONÒMIQUES DE LA TESI DOMINANT DE L'ENDARRERIMENT

La Guerra del Francès, la revolució liberal espanyola, o la revolució de juliol francesa no foren sols uns moviments convulsos d'àmbit social i estamental, interclassistes i de fort significat polític que va portar l'entrada del liberalisme contra l'*Ancien Régime*, és un fet més de la dinàmica modernitzadora que va transformar l'antiga monarquia en el modern estat-nació. Més enllà dels murs de les ciutats i viles europees, els conflictes a l'inici de l'època liberal mostren una síntesi de l'anomenada crisi de l'antic règim i el final del poder absolut.⁷³ La historiografia decimonònica va definir aquest període com una etapa desconnectada de la dinàmica europea amb un estat que patia desastres nacionals, pèrdues d'imperis, caiguda de la seua potència marítima, sense revolució industrial amb una forta repressió i dura censura dels tribunals inquisitorial. Un panorama desolador, dibuixat de retràs econòmic, cultural i drama humà que es va produir sota el traspàs de poders de Carles IV a Ferran VII.

En els seus inicis, la investigació de la problemàtica nacional es confrontava amb la típica forma de caracteritzar l'Espanya del segle XIX sota la perspectiva d'un "endarreriment" relativament indiferenciat. La trajectòria econòmica de l'agricultura en comparativa amb altres països europeus, il·lustrava aquella il·lusió d'un estat endarrerit que amb freqüència es prenia com a "punt de partida" evident i inqüestionable. Aquesta perspectiva és conseqüència de l'anàlisi de la història contemporània espanyola i el que s'ha denominat les bases socioeconòmiques de la tesi dominant. D'una societat agrària endarrerida es feia derivar pautes de conducta que explicaven els trets característics de la societat. Així doncs, la societat espanyola es mostrava com una societat agrària endarrerida, tradicional i plena de supervivències feudals d'antic règim. D'aquesta

⁷³ GARCIA MONERRIS, E., i SERNA, J., *La crisis del antiguo régimen y los absolutismos*, Madrid, Síntesis, 1994.

manera, es justificava el prestigi de la propietat rústica, del rendisme, la freqüent indiferència cap la política de àmplies capes de la població i el prolongat localisme.

Aquesta perspectiva de l'endarreriment esmentava que el model de desenvolupament havia de ser amb una burgesia innovadora i promotora d'avanços econòmics i amb un paper d'avantguarda de l'Estat. L'absència i les limitacions d'aquestes bases econòmiques pareixien arguments suficients per a considerar l'Estat espanyol com la font des d'on en procediria el doble fracàs, econòmic i polític, que acabaria per enfonsar la democràcia republicana i l'adveniment posterior de la dictadura franquista.

Aquesta formulació establida des del regeneracionisme ha estat discutida en la vessant econòmica gràcies a diversos estudis de la dècada de 1980. Així, els estudis sociopolítics i de història econòmica han servit per a discutir aspectes parcials però importants de la imatge establerta. S'ha demostrat que la senda del creixement i el desenvolupament econòmic no va deixar d'existir. En efecte, va estar marcada per diversos punts de fractura i per processos de desacceleració.

Una de les idees més importants que es van definir en aquesta revisió econòmica fou que els avanços de l'agricultura espanyola no podien analitzar-se mitjançant els criteris i models de l'agricultura atlàntica. Els models de la gran explotació, l'associació de la ramaderia amb la maquinària i la protoindustrialització pertanyien a aquell context. Qualsevol anàlisi que s'aplicara a una conjuntura distinta hauria de prendre noves variables per a l'estudi del cas en concret.

Aquest canvi de perspectiva fou especialment important per al País Valencià i va servir per relativitzar la suposada neutralitat dels indicadors convencionals i recercar vies específiques de desenvolupament i avantatges comparatius. Fins aquell moment, les vies específiques de desenvolupament havien passat desapercbudes i classificades per als tòpics de l'endarreriment. Des d'aquesta perspectiva, s'han revisat els plantejaments sobre els esdeveniments de l'any 1898, el pessimisme nacional o la persistència oligàrquica sota la Restauració. L'argument principal de la nova visió destaca que aquesta situació oligàrquica no era continuació directa de l'immobilisme des de la fi de l'Antic Règim i que la revolució liberal havia donat lloc a experiències de caràcter molt diferent. El que s'ha denominat les bases socioeconòmiques de la tesi dominant ha tingut dos autors principals: Tuñón i Fontana.

La discussió és va centrar al voltant de la influent tesi de la “dèbil nacionalització espanyola” al llarg del segle XIX i les conseqüències al segle XX. Aquesta tesi, que fou iniciada per Tuñón de Lara i J. Fontana, va marcar tota la producció posterior de la dècada següent.⁷⁴ Aquests treballs esmentaven la frustració del procés modernitzador a Espanya i presentaven el sgle XIX espanyol com una trajectòria històrica peculiar respecte a Europa. Aquesta interpretació ben difosa ha fet del fracàs, i en la seva versió més matisada de les limitacions, de la revolució liberal, l’element central de l’explicació d’una suposada especificitat en la història contemporània d’Espanya. Aquesta teoria es formulava en comparació a una via europea cap a la modernitat.

La falta d’una convulsió política i social que aportara al poder una nova classe burgesa explicarien que la societat espanyola s’hi va mantenir dirigida per un bloc oligàrquic, més o menys inalterat en gran mesura per les estructures de l’Antic Règim. No obstant això, aquest debat, que és impossible de minimitzar, té dos punts destacables: la manca d’investigacions específiques i, sense aquestes, el llast problemàtic, la tesi de la dèbil nacionalització es va traslladar a l’àmbit de l’estudi de la construcció de la identitat nacional d’un conjunt de debats clàssics sobre la història política social i econòmica contemporània.

Uns debats clàssics presentaven a l’Estat espanyol com incapaç de fer creïble i consolidar una identitat comuna i un estat liberal no discutible. Hem d’afirmar que la majoria dels historiadors i investigadors socials espanyols durant el segle XX han partit del pressupòsit que la història contemporània espanyola era marcada per la frustració del procés modernitzador. Però convindria recordar que aquesta tradició interpretativa no acostuma a definir d’una manera concreta i inequívoca què és “la modernització” i amb què s’hauria de comparar en el cas espanyol.

Així doncs, ha esdevingut de la mateixa manera amb la historiografia estrangera, especialment l’anglosaxona.⁷⁵ Dues són les excepcions més notables, el treball de A. Shubert i de D. R. Ringrose.⁷⁶ En aquest sentit la major part de la bibliografia estrangera que s’ha ocupat de la construcció de la identitat nacional i l’adopció del liberalisme a

⁷⁴ M.TUÑÓN DE LARA; Estudios sobre el siglo XIX español, Madrid, 1971, i FONTANA, J., Cambio económico y actitudes políticas en la España del siglo XIX, Barcelona 1973.

⁷⁵ SHUBERT, A., A Social History of Modern Spain, Londres, Unwin, 1990.

⁷⁶ RINGROSE, D. R., *Spain, Europe and the “Spanish Miracle”, 1700-1900*, Cambridge, Uni. Press, 1996,

l'Espanya contemporània continua mantenint els mateixos plantejaments que ha heretat d'aquella interpretació. En aquest sentit, podem esmentar els treballs de Mar-Molinero, A. Smith, Boyd, Holguin i Guereña.⁷⁷

La majoria dels historiadors espanyols han partit, durant el segle XIX, del pressupòsit que la història contemporània d'Espanya era marcada per la frustració del procés modernitzador. Sobre aquest corrent historiogràfic s'ha fet la denominada "interpretació majoritària" sobre el procés de construcció de la identitat nacional espanyola. L'argumentació es basa en la "crisi de penetració" de l'Estat al segle XIX i la consegüent crisi d'identitat al segle XX. Val la pena assenyalar que la majoria dels que aposten per la consideració d'un segle XIX espanyol plenament ajustat a les coordenades europees generals han guardat aquell silenci interpretatiu sobre aquella debilitat de difusió social de la identitat espanyola.

La interpretació més difosa arranca de la formulació anterior, i ressenya que una de les conseqüències majoritàries de la debilitat és un encadenament de la crisi d'Estat del segle XIX i una suma a la posterior crisi del segle XX. La crisi econòmica precediria a la crisi identitària. A més, una indústria regionalitzada va permetre unes propostes alternatives nacionals. Exposat de manera simplista, es parlaria de les burgesies catalanes i basques.⁷⁸ Aquesta interpretació és emprada per J. J. Linz fins l'actualitat amb Borja de Riquer.⁷⁹ La revisió de l'aspecte anterior ha portat a historiadors com B. de Riquer a formular una queixa sobre el que consideren una oscil·lació excessiva del pèndol interpretatiu. És evident que B. de Riquer no s'allunya massa de l'antiga i clàssica explicació de l'Espanya contemporània.⁸⁰ Remarquem que aquesta interpretació "majoritària" i silenciosa front la difusió és la que més xoca de cara als resultats de la renovació historiogràfica dels últims anys.

⁷⁷ MAR-MOLINERO, C., i SMITH, A., eds., *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula. Competing and Conflicting Identities*, Oxford-Washington D.C., 1996, pp. 1-32, BOYD, C.P., *Historia Patria, History, Politics and National identity in Spain, 1875-1975*, Princeton, Univ. Press, 1997, HOLGUIN, S., *Creating Spaniards. Culture and National Identity in Republican Spain*, Madison, Wisconsin Univ. Press, 2003; i GUEREÑA, J. L., "État et nation en Espagne au XIX siècle", a CAMPUZANO, F., coord., *Les nationalismes en Espagne. De l'État liberal à l'Etat des autonomies, 1876-1978*, Montpellier, Université de Montpellier, 2003, pp. 17-38.

⁷⁸ LINZ, J. J., "Early State-Building and Late peripheral Nationalisms against the State" en S.N. EISENSTADT, S.N., i ROKKAN, S., eds., *Building States and Nations*, Londres, 1973, pp. 32-112.

⁷⁹ DE RIQUER, B., "Reflexions entorn de la dèbil nacionalització espanyola del segle XIX", *L'avenç*, núm. 170 i també en *Història Social*, núm 20, pp. 97-114.

⁸⁰ DE RIQUER, B., "La historia de un país normal, pero no tanto", *El País*, 17-03-1998, i DE RIQUER, B., "Reflexions entorn de la dèbil nacionalització espanyola del segle XIX", *L'avenç*, núm.170, 1993, i DE RIQUER, B., *Història social*, número 20, 1994.

No és res sorprenent que la historiografia espanyola no abordara de manera vigorosa l'estudi del seu propi nacionalisme. Com hem afirmat abans, el retorn dels conflictes nacionalistes a l'escena política europea va renovar un interès de l'estudi dels fenòmens de construcció identitària. El tema sobre la incògnita nacional espanyola i la conformació del modern estat liberal, la seua resolució, i sistemàtic interrogatori al voltant d'aquesta incògnita han estat tractats per una quantitat excessiva de bibliografia, estudis, recerques. Lluny de visions substancialistes sobre l'assumpte de la realitat espanyola, o de visions positivistes, és ben bé cert que aquestes posicions clàssiques no ens parlen de la realitat d'estudi [la realitat espanyola nacional] i sí sobre l'actitud del pensador.

A banda dels treballs de J. J. Linz i de Borja de Riquer, trobem la revisió bibliogràfica d'aquests debats feta per X. M. Núñez Seixas.⁸¹ L'autor, amb matisos, es mostra partidari de la tesi de la feble nacionalització, però ens recorda la necessitat de comprovar empíricament els seus supòsits. Es tracta del millor balanç i més recent sobre les perspectives historiogràfiques del nacionalisme espanyol. Per tant, una perspectiva mínimament comparada ens obliga a reconsiderar el balanç dels èxits i límits del procés de nacionalització en la identitat espanyola. El procés de revisió del cas espanyol dintre del nou marc d'interès europeu sobre les construccions nacionals s'obre l'any 1997 amb un estudi sobre la invenció de Espanya.⁸² No obstant això, la producció sobre el nacionalisme espanyol i la construcció de la identitat no passava per ser, com han definit molts autors, un "oasi" al desert fins no fa poc.⁸³ Les matisacions dels treballs de Núñez Seixas han significat un punt de revisió historiogràfica sobre les visions tradicionals i clàssiques del procés nacionalitzador espanyol.

Els treballs d'Álvarez Junco han estat un altra fita en la revisió dels paradigmes clàssics de la construcció identitària espanyola. El que és evident és que l'argument sobre el procés de creació de la identitat espanyola té un recorregut, représ per la Il·lustració, on el liberalisme revolucionari va emprendre la tasca de fonamentar una identitat nacional en diversos camps. D'altra banda, hem d'esmentar que el treball

⁸¹ NÚÑEZ SEIXAS, X. M., "Los oasis en el desierto. Perspectivas Historiográficas sobre el nacionalismo español." *Bulletin d'Historie Contemporaine de l'Espagne*, 26, 1997, pp. 483-533.

⁸² I. FOX; *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*, Cátedra, Madrid 1997.

⁸³ X.M. NÚÑEZ SEIXAS: "Los oasis del desierto. Perspectivas historiográficas sobre el nacionalismo español"; *Bulletin d'Historie Contemporaine de l'Espagne*, 26 (1997), p.500

d'Álvarez Junco suposa una matisació del paradigma clàssic però no una revisió de la idea generalitzada de la construcció identitària espanyola.

Segons A. Junco, fins meitat dels anys 60 ja s'havia completat la tasca inicial del procés nacionalitzador. A partir de 1880 es va obrir una nova etapa de la construcció nacional moderna exemplificada pels "Episodis nacionals de Galdós", la difusió de la Sarsuela i les manifestacions patriòtiques per la guerra d'Àfrica. En paraules de J. A. Junco, en finalitzar el segle, doncs, el repertori estereotipat de la identitat nacional i els valors "castizos" estaven dissenyats de manera prou completa i pareixia suficient per abastir les funcions socials i polítiques a la que estava destinada.⁸⁴

Segons aquests projectes interpretatius, després de 1898 s'estableix un nacionalisme basat en l'existència d'un estat unit, amb pretensions de potència europea i d'una identitat nacional no discutida; on el fantasma "castizo" de la deficient nacionalització resorgeix amb la crisi finisecular i crea, a partir dels esdeveniments de 1898, una explosió de nacionalisme espanyol que recorre tot l'arc polític des de la dreta fins a l'esquerra. El destinatari d'aquest missatge foren classes urbanes que havien estat les úniques receptores d'aquell nacionalisme decimonònic i, els seus promotors, les elits centralistes intel·lectuals; mentrestant, les classes urbanes perifèriques abandonaven el projecte identitàri nacional espanyol.⁸⁵

No obstant això, en els últims anys hem assistit a una renovació historiogràfica a l'Estat espanyol de dimensions considerables i els conceptes sobre l'adveniment del liberalisme polític en l'edat de les revolucions s'han transformat. S'ha produït a l'àmbit del estudi de les identitats i les construccions nacionals una profunda reconsideració i un balanç d'èxits del procés de nacionalització en la identitat espanyola. Aquests nous

⁸⁴ ALVAREZ JUNCO, J., *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001, pp. 533 i ss., ALVAREZ JUNCO, J., "Redes locales, lealtades tradicionales y nuevas identidades colectivas en la España del siglo XX" en ROBLES EGEA, A., *Política en penumbra. Patronazgo y clientelismo políticos en la España contemporánea*. Madrid, 1996, pp. 71-94; ALVAREZ JUNCO, J., "The nation-building process in nineteenth-century Spain" en MAR-MOLINERO, C., i SMITH, A., eds., *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula. Competing and Conflicting Identities*, Oxford-Washington D.C., 1996, pp. 89-106., ALVAREZ JUNCO, J., "El nacionalismo español como mito movilizador. Cuatro Guerras", en CRUZ, R., i PEREZ LEDESMA, M., eds., *Cultura y Movilización en la España contemporánea*, Madrid, 1997, pp. 35-67., ALVAREZ JUNCO, J., "La nación en duda" en PAN-MONTOJO, J., coord., *Más se perdió en Cuba, España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Madrid, 1998, pp. 405-476.

⁸⁵ J.A. JUNCO, "El nacionalismo español como mito movilizador. Cuatro Guerras"...pp. 35-67. i J.A. JUNCO; "La nación en duda" en J. PAN-MONTOJO (coord.), *Más se perdió en Cuba, España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Madrid, 1998, pp. 450.

estudis implementen una nova interpretació que intenta esborrar molts dels paradigmes encotillats en les explicacions anteriorment i posa de manifest unes qüestions bàsiques que fonamenten els conceptes d'aquella anunciada renovació.

En primer lloc, afirma i destaca la magnitud de la ruptura política i social que va suposar el procés revolucionari liberal. En segon lloc, la renovació historiogràfica ha demostrat la llarga influència de la politització de l'esmentat procés i el virulent debat posterior sobre la naturalesa de l'Estat que va sorgir de la revolució, sobre la participació política en les seues decisions.

En tercer lloc, s'ha posat de manifest l'estabilitat política que va donar el marc oligàrquic de la Restauració. A més, s'ha destacat el creixement i l'establiment dels moviments d'oposició. Finalment, aquesta renovació historiogràfica deixa de costat la teoria que afirma que no va haver-hi qüestionament de la identitat nacional espanyola fins a l'últim quart de segle: fins a l'aparició dels nacionalismes lingüístics català, basc i gallec.

Sobre la identitat històrica valenciana cal esmentar que existeix el treball de Pedro Ruiz.⁸⁶ Es tracta d'una reflexió fonamental sobre la identitat històrica del País Valencià. Com en la resta del continent europeu, el desenvolupament de la consciència nacional espanyola al segle XIX va influir en l'aparició d'un nou tipus d'historiografia: la història general d'Espanya, en què es van unir les noves exigències metodològiques del treball amb documents i demandes del nou públic burgès. Aquesta historiografia ressenyava la trajectòria del seu protagonista, el "Volkgeist", i en subratllava la continuïtat immutable al llarg del temps.

Pedro Ruiz destaca que al llarg del segle XIX el caràcter nacionalista de la historiografia liberal espanyola va seguir molt de prop la formulació francesa de la *Historie Genèral de la Civilisation en France* (1830).⁸⁷ Aquesta concepció nacionalista es va consolidar quan es va professionalitzar la disciplina a Espanya. Així doncs, el procés identitari espanyol i la posició de les perifèries quedaven inserides en la nova "ciència històrica", en aquell concepte de "civilització" assimilada al paper històric de Castella. A principis del segle XX, els territoris perifèrics interessaven poc.

⁸⁶ RUIZ, P., "Nacionalismo y ciencia histórica en la representación del pasado valenciano" en PRESTON, P., i SAZ, I.,(eds.), *De la revolución liberal a la democracia parlamentaria. Valencia. 1808-1975*, València, PUV, 2001.

⁸⁷ RUIZ, P., "Nacionalismo y ciencia histórica...p. 23.

En efecte, foren analitzats en la mesura que aportaven elements per al desenvolupament i l'ascens de l'hegemonia castellana.⁸⁸ Com afirma Pedro Ruiz: “la reacción de finales del siglo XIX contra el unitarismo planteaba sin embargo un problema nuevo y de gran trascendencia histórica para España: el de la autonomía de alguna de sus *regiones*”.⁸⁹ Aquesta és una de les aportacions més interessants en aquesta reflexió fonamental sobre la sobre la identitat històrica del País Valencià. En efecte, el text de P. Ruiz afirma que, fins la ruptura dels anys 60, la historiografia valenciana es va mantenir amb la referència establerta d'una visió nacionalista castellana.⁹⁰

D'altra banda, s'esmenta que prompte les visions particularistes van sorgir des de diverses ideologies oposades: el tradicionalisme antiliberal (X. Borrull) i el federalisme republicà (Vicent Boix). A diferència de Catalunya, llavors la historiografia valenciana es va dedicar a recuperar la història valenciana des d'enfocaments locals. Front a la visió estrictament castellana, es reivindicarà el particularisme històric valencià assumit per una plataforma regionalista valenciana.⁹¹

No obstant això, la “perifèria” valenciana trobarà un punt d'inflexió a partir de la publicació de J. Fuster de *Nosotros los Valencianos*, l'any 1962, i l'establiment del paradigma de “l'anomalia valenciana”. El nou nacionalisme polític i social valencià esdevenia una nova preocupació per la “problemàtica valenciana”.⁹² Si bé és cert que molts paradigmes de l'obra fusteriana han estat superats, també és cert que la història social del País Valencià deu molt a l'obra de Fuster. Tanmateix, autors posteriors com A. Cucó van establir “l'absència de burgesia” al País Valencià, una actitud “sucursalista”. A diferència de la trajectòria catalana, l'absència d'una burgesia autèntica hauria sigut la culpable que l'oligarquia valenciana agrària mai haguera volgut trencar amb el nacionalisme espanyol. No obstant això, l'estudi de la identitat valenciana en les últimes dècades ha abandonat la tesi del dualisme social i el que diu A. Cucó ha estat molt discutit. En l'actualitat, la “identitat valenciana” ha estat revisada com un element nacionalitzador en el procés identitari espanyol.

⁸⁸ Íbidem...pàg. 24

⁸⁹ Íbidem...pàg. 25.

⁹⁰ Íbidem...pàg.25., És un punt clau el que afirma ací Pedro Ruiz: “*Durante el siglo XIX y la mayor parte del XX, hasta la trascendental ruptura que se produjo en los años 60, la historiografía valenciana mantuvo una clara orientación acorde con el tipo de nacionalismo español que predominaba entonces. Ello no fue obstáculo para que muy pronto surgiera una visión particularista de nuestro pasado congruente con dicha óptica*”.

⁹¹ Íbidem...pp. 26-27.

⁹² Íbidem...pp.32-33.

Gran part de la renovació historiogràfica sobre els processos de nacionalització a Espanya pertany als estudis de M. Martí i F. Archilés.⁹³ Fou ja als anys 90 quan esdevingué el debat sobre la tesi de la dèbil nacionalització. Aquest debat ha estat definit per M. Martí i F. Archilés com la “perduració dels efectes de la discussió purista sobre l’essència d’Espanya. Es tracta d’una discussió oberta a principis del segle i prolongada a l’obra d’Ortega i Gasset”.⁹⁴ Per tant, els estudis de M. Martí, i F. Archilés han aportat una visió reconsiderada del procés de construcció identitària espanyola des del prisma valencià. Aquestes aportacions han posat l’accent en la construcció “de la regió” com a mecanisme nacionalitzador.⁹⁵ Aquest corrent interpretatiu entronca amb els estudis europeus de C. Applegate, els quals han posat en valor el concepte de “regió local” dintre del procés de construcció identitària nacional: el denominat “Heimat”.

Al llarg del seu treball, M. Martí i F. Archilés intenten mostrar com poden construir-se identitats regionals fins i tot en casos d’accentuades diferències de partida entre el grup cultural no dominant i els requisits associats a la nova identitat nacional.⁹⁶ En el cas valencià, la construcció simbòlica de la regió va tenir com a finalitat la redefinició de la identitat del nou estat-nació. A més, aquest procés va ser un instrument eficaç com a mecanisme de nacionalització, de difusió i d’interiorització de la identitat nacional espanyola. Aquesta redefinició és possible per la plasticitat de les identitats etnoculturals.

En aquesta anàlisi per la necessitat d’analitzar la cultura, o cultura nacional, com un terreny inherentment conflictiu, trobem les aportacions noves de M. C. Romeo, en què estudia els discursos de nació i els discursos de ciutadania. El seu treball afig elements d’anàlisi per entendre com, amb aquests discursos, es feia realitat “la nació” en els espais locals.⁹⁷ Igualment, hem d’afegir que aquest valor polític de l’espai local anava unit, segons argumenta l’estudiosa, al paper d’un liberalisme progressista que ha estat massa ràpidament assimilat amb el conjunt de l’oligarquia antipopular.

⁹³ MARTÍ, M; i ARCHILÉS, F; “La construcción de la Nación española durante el siglo XIX: logros y límites de la asimilación del caso valenciano” en *AYER*, 35. *España, ¿Nación de Naciones?*, Madrid, Marcial Pons, 1999.

⁹⁴ MARTÍ, M., i ARCHILÉS, F., “La regió com a mecanisme nacionalitzador” a ROMEO, M.C., i SAZ, I., coord., *Construir Espanya al segle XIX*, Afers, nº 48, Catarroja, Afers, 2004, pp. 266-267.

⁹⁵ MARTÍ, M., i ARCHILÉS, F., “La regió com a mecanisme...pàg. 271.

⁹⁶ Íbidem...pàg. 306.

⁹⁷ ROMEO MATEO, M.C., “Discursos de nació i discursos de ciutadania al liberalismo del segle XIX”, en ROMEO, M.C., i SAZ, I., coord., *Construir Espanya al segle XIX*, Afers, nº 48, Catarroja, Afers, 2004, pp. 266-267, pp.310-326.

Un altre treball a destacar que esdevé en la mateixa via és el de X. Andreu Miralles. Aquest estudi ha analitzat la construcció del mite d'allò "oriental" amb l'obra *Carmen* i la seua implicació en la identitat nacional.⁹⁸ La visió diferenciada valenciana i interpretada des de la perifèria historiogràfica sobre la construcció identitària nacional no finalitza ací; més encara, els processos identitàris han posat l'accent en el concepte de "provincialisme involuntari" gràcies als estudis de J. R. Segarra.⁹⁹ No obstant això, al nostre parer, no queda clar la visió que el provincialisme no fóra voluntari. En el mateix sentit hem de citar el treball de J. R. Segarra *El reverso de la nación*.¹⁰⁰

Comptat i debatut, la renovació historiogràfica esdevinguda ha posat l'accent en el paper fonamental dels territoris en la construcció identitària. En efecte, en revisar antics paradigmes, el procés identitàri espanyol ha estat inserit en la conjuntura europea. La regió ha estat revaloritzada com una peça més no subordinada en relació amb la visió modernitzadora "d'allò perifèric". A més, la regió esdevé un mecanisme nacionalitzador al mateix nivell que l'Estat.

És bastant significatiu que la renovació historiogràfica sobre la identitat espanyola s'haja esdevingut des de "la pejorativa perifèria" valenciana, i n'haja qüestionat els paradigmes clàssics de l'endarriment. En l'actualitat, autors com Álvarez Junco no han abandonat les seues tesis a pesar de la profunda renovació historiogràfica sobre el tema.

Una revisió d'aquests paradigmes clàssics sobre la construcció identitària espanyola, la trobem en el nou treball *Estado y Periferias*.¹⁰¹ Es tracta d'un compendi de noves aportacions que realitzen una valoració de la trajectòria de l'Estat espanyol al segle XIX. Lluny de les visions clàssiques, les perifèries són analitzades en relació amb el centre de l'Estat. D'aquesta manera, s'estudia el desenvolupament econòmic, l'aparició d'identitats alternatives, el paper del filocatalanisme de l'entorn del general Prim o el camí cap a la democràcia, posant l'accent en noves perspectives comparatives

⁹⁸ ANDREU MIRALLES, X., "La mirada de Carmen. El mite oriental d'Espanya i la identitat nacional", ROMEO, M.C., i SAZ, I., coord., *Construir Espanya al segle XIX*, Afers, n° 48, Catarroja, Afers, 2004, pp. 346-367.

⁹⁹ SEGARRA ESTARELLES, J. R., "El provincialisme involuntari. Els territoris en el projecte liberal de la nació espanyola 1808-1868" en ROMEO, M.C., i SAZ, I., coord., *Construir Espanya al segle XIX*, Afers, n° 48, Catarroja, Afers, 2004, pp. 328-345.

¹⁰⁰ SEGARRA ESTARELLES, J. R., "El reverso de la nación", en MORENO LUZÓN, *Construir España. Nacionalismo español y procesos de nacionalización*, Madrid, Ed. CEPC, 1998.

¹⁰¹ CALATAYUD, S., MILLAN, J., ROMEO, M.C., (eds.), *Estados y Periferias en la España del siglo XIX. Nuevos enfoques*, València, PUV, 2009.

que situen les perifèries en el paper d'actor històric que el paradigma clàssic nacionalitzador li havia negat.

Una de les novetats historiogràfiques que s'han produït en la revalorització dels materials culturals a l'Estat Espanyol ha estat l'anàlisi de la "cultura de l'oci" en la Restauració.¹⁰² Els treballs de J. Uría analitzen la consolidació de l'esfera pública plenament nacionalitzada, tant en l'àmbit públic com en el àmbit cultural, amb diverses manifestacions i amb significat popular com la Sarsuela. Aquesta cultura de masses es vincula a la sociabilitat i a l'oci modern que reforçaran els imaginaris nacionals. El treball d'Uría analitza l'època en la qual s'esdevé l'aparició de col·lectius, fins ara, invisibles a l'espai públic. Començava a sorgir una societat de masses que per primera vegada podia accedir a tot un cúmul d'activitats culturals reservades, les quals, fins a 1890, eren reservades a un pocs: els burgesos.¹⁰³

Més enllà del debat sobre l'explicació de la feblesa de la construcció nacional espanyola, certament l'entorn social que envolta la música del segle XIX és un paràmetre crucial per a l'enteniment de l'activitat musical, ja que les tres primeres dècades del segle estan farcides de tensions polítiques i col·lectives que van engreixar la llista d'artistes que van traspasar els Pirineus. Uns per afrancesats, com ara Manuel García, que recercava un ambient més propici per a la vida artística; uns altres per la seua filiació política, com és el cas de Gomis, Masarnau o Andreví. I d'altres que recercaven una formació artística que les arcaïques i febles estructures estatals no podien oferir-los, com ara, el valencià Blai Maria Colomer.

Així doncs, el compositor Josep Melcior Gomis haurà de patir, com la resta, uns decennis políticament complicats per als artistes: guerres napoleòniques, guerres civils, revolucions, contrarevolucions, la tornada de Ferran VII (1814), el trienni liberal (1821-1823), i l'arribada de la dècada ominosa. D'aquesta manera, cal clarificar que amb la tornada de Ferran VII es produeix una reacció clerical cap al progrés intel·lectual davant del temor que l'ideari revolucionari francès haguera arrelat a la Península Ibèrica. Per

¹⁰² URÍA, J., *Una historia social del ocio. Asturias, 1898-1914*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, UGT, 1996.

¹⁰³ URÍA, J., "Cultura popular y actividades recreativas: La Restauración" en URÍA, J., (ed.), *La cultura popular en la España contemporánea. Doces estudios*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

això, el liberalisme i el romanticisme són dos conceptes que, en paraules de Emilio Casares, són intercanviables als anys trenta.¹⁰⁴

Fet i fet, Josep Melcior Dídac Gomis i Colomer va viure en un món en efervescent transformació que deixava les estructures anquilosades del passat per una transformació industrial i política: el que la historiografia clàssica anomenava la doble revolució. També s'encetava un món de guerres i pau, de revolucions i emergents nacionalismes en una carrera oberta al talent, a l'energia, al treball i a la capacitat. D'altra banda, no s'hi va produir paradoxalment l'aparició d'una societat oberta de lliure competència, sinó una societat tancada de la burocràcia, característica de l'edat burgesa i liberal, en una reconstrucció jeràrquica de la societat sota la igualtat política del règim.¹⁰⁵

3.2. L'EXILI EN LA IDENTITAT HISPÀNICA. ELS MÚSICS ESPANYOLS A PARÍS I ELS DOMINIS DE LA MÚSICA

L'acció d'investigar en els dominis de la música és una tasca àrdua.¹⁰⁶ L'estudi del fenomen musical i la recreació del context musical en el canvi de segle entre el XVIII i el XIX també ha estat revestit del paradigma del desacoblament de la producció musical espanyola.¹⁰⁷ No obstant això, els segles XVIII i XIX resisteixen, com en qualsevol realitat històrica, a una etiquetació única que obvie la complexitat d'una societat canviant, inserida en un procés de modernització que barreja els successos històrics i les manifestacions culturals consegüents.

La vida musical durant la monarquia ferranina emmarca unes manifestacions culturals que s'han definit com no essencialment romàntiques, en una etapa caracteritzada pel desenvolupament potencial d'un romanticisme que aspirava a ser revolucionari en l'aspecte estètic i també en el polític. Tanmateix, ens interessa subratllar la manca de dades i estudis al voltant de l'actitud de la Il·lustració espanyola i del seu pes com a moviment de renovació cultural respecte a la música. Ara bé, en la

¹⁰⁴ CASARES RODICIO, E., (dir.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, V5, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pàg. 730.

¹⁰⁵ HOBSBAWM, E., *La era de las revoluciones. 1789-1848*, Barcelona, Crítica, 1997, pp.195-197.

¹⁰⁶ Títol a propòsit del volum DE LA CALLE, R., i MARTÍNEZ, M.L., *Investigar en los dominios de la música*, València, RABBAASC, 2011, pp.7-19.

¹⁰⁷ CARRERAS, J. J., *La música en las catedrales durante el siglo XVIII*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1983.

mateixa línia que hem afirmat en l'anterior punt d'aquest capítol que tractava de les tesis del subdesenvolupament liberal espanyol, les catalogacions estàtiques que s'han realitzat del primer terç cultural espanyol no poden subordinar-se a un model tipus reduccionista, a una perspectiva d'un romanticisme subsidiari i consubstancial, o com el realisme burgès entés com a negació dels valors romàntics.¹⁰⁸

El canvi de segle aporta una novetat musical que canviarà el context musical noucentista per a sempre. Així doncs, el naixement de la simfonia i les conseqüències metamusicals fou un esdeveniment que va impactar en l'imaginari col·lectiu dels espectadors i dels oients europeu, així com també per als compositors i instrumentistes.¹⁰⁹ Fins a finals del segle XVIII, la música instrumental havia estat subordinada a la vocal. Kant afirmava que la música sense text era *més plaer que cultura* i Rousseau la despreciava ja que no permetia expressar idees. El triomf de la simfonia instrumental és una revolució en la percepció i en l'estètica de l'oïda, l'apreciació de la música abstracta en un nou concepte de sublimitat que emparentava l'art amb la filosofia. Un refugi de la música abstracta que té en la simfonia un instrument de fort paper nacionalitzador.¹¹⁰

Una altra de les característiques definitòries del regnat de Ferran VII, i per extensió de la primera part del segle XIX, és l'aparició de les primeres col·leccions impreses musicals. Fet i fet, la tasca de la moderna impressió musical es produí el 1815 amb l'arribada a Madrid de Wirbms, provinent de França, que va instal·lar a la ciutat madrilenya un taller d'edició, venda de partitures i copisteria per encàrrec i que incorporava les novetats tipogràfiques, modalitats de venda i d'altres innovacions europees desconegudes als territoris hispànics.¹¹¹ Així, la música en el primer terç del segle XIX fou un mecanisme de construcció identitària que ajudà a difondre les idees del trienni constitucional; les cançons i els cants que produïen els liberals desencadenaven, en paraules de l'editor Mariano de Cabrerizo, "anhelan la salud de la

¹⁰⁸ DAHLHAUS, C., *Realism in nineteenth century music*, Cambridge, University Press, 1982, p.45.

¹⁰⁹ EVAN BONDS, M., *Music as Thought. Listening to the symphony in the age of Beethoven*, Princeton, Oxford, 2006; EVAN BONDS, M., *La música como pensamiento: el público y la música instrumental en la época de Beethoven*, Barcelona, Crema, 2014.

¹¹⁰ Íbidem... pp. 88-92.

¹¹¹ GOSÁLVEZ C.J., *La edición musical española hasta 1936*; Madrid, AEDOM, 1995.

Patria y el exterminio de los enemigos de la libertad”, són músiques en temps de guerra que acompleixen un fort paper nacionalitzador.¹¹²

Fet i fet, la transcendència d’aquestes col·leccions impreses són de gran relevància ja que suposen l’aparició de las primeres antologies en territori hispànic amb importants beneficis econòmics que demostren la importància i l’acceptació social de la música de saló. A més, en paraules de Celsa Alonso, els documents impresos sancionaven el *populisme* com a producció nacional, la continuïtat del rococó i la penetració de l’exotisme americà en la cançó de saló, així com una creixent influència italiana.¹¹³ S’hi desenvolupa un procés de transformació de la música espanyola que muta les produccions de seguidilles i boleros del tombant del segle XVIII en cançó lírica de saló, i la tonadilla escènica en òpera espanyola, des de 1775 a 1832.¹¹⁴

La nostra investigació al voltant de la capacitat de transgressió i l’obra creativa del compositor valencià Josep Melcior Gomis s’insereix en un moment de transcendental importància per a la música hispànica anterior a 1833, previ a l’inici de la regència de la reina Maria Cristina i la liberalització de la vida. Així doncs, no és un període plenament romàntic, si més no el context musical hispànic segueix dominat per les catedrals de música poc permeables a les grans formes i preocupacions del pensament romàntic europeu. Segons Emilio Casares, la música religiosa en el principi del segle XIX és de clara factura religiosa, sotmesa a l’esperit clàssic i amb modismes com els fragments on cor i orquestra van a l’uníson entre línies descendents, amb un ús del baix “alberti”, sistemes cadencials mozartian, contrapunt decoratiu d’una textura profundament homofònica i una riquesa melòdica deduïda de la intervàlica de la triada menor i major, amb el qual s’hi defineix la claritat de la tonalitat.¹¹⁵

No obstant això, és necessari destacar la importància dels esdeveniments polítics i de l’exili cultural hispànic cap a terres europees. Més enllà d’acotar i de identificar els paràmetres de l’exili artístic, és convenient incidir en la importància del fet com a factor primordial en la creació de la cultura hispànica. Segons els innovadors estudis de Henry Kamen, l’exili és l’eix vertebrador més important de la cultura hispànica i de la seua

¹¹² CORTÉS, F., ESTEVE, J.J., *Músicas en tiempos de guerra. Cancionero (1503-1939) El espejo y la lámpara*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.

¹¹³ ALONSO, C., *La canción lírica...* (op.cit), pp.92-99.

¹¹⁴ ALONSO, C., *Manuel García; de la tonadilla escènica a la òpera espanyola*, Cadiz, Universidad de Cadiz, 2006, pp. 112, 177.

¹¹⁵ CASARES, E., (dir.) *La música espanyola en el siglo XIX*, Oviedo, Universitat d’Oviedo, 1995, pàg.31.

identitat estatal-cultural.¹¹⁶ Certament, la llista d'exilis massius de pobles europeus al llarg de la història contemporània europea mostra a comunitats senceres forçades a abandonar la pròpia casa i obligades a agafar les seues famílies i les seues possessions per viure, normalment de forma perpètua, en una solitud forçada a l'estranger. El context sobre el qual s'insereix la nostra investigació al voltant de Josep Melcior Gomis està farcit d'un moviment de gent privilegiada i de persones amb una bagatge intel·lectual que s'hi transforma, per esdeveniments polítics i socials, en exiliats. Aquests creadors, tanmateix, empen les seues privacions per reclamar o construir la seua identitat i la seua distintiva cultura.

Al nostre parer, ens sembla interessant ressenyar, en paraules de Henry Kamen, la importància de la realitat de l'exili en la formació de la significació cultural de la moderna cultura espanyola, evidenciant el seu pes en la civilització europea.¹¹⁷ Certament, el fenomen de la transgressió cultural, l'afectació i expulsió centrípeta de les aristes culturals i la transmissió creativa entre els pobles europeus està en la clau significativa per entendre el primer terç de la història política hispànica. Fet i fet, s'esbrina al remat de la definició del període que realitza Kamen, la tant denostada imatge del rebuig a la l'elit cultural i a la reforma. Així doncs, la cultura i l'exili són part fonamental del primer i segon terç del segle XIX, però al mateix temps forma part de l'única possibilitat d'imbricació dels creadors i pensadors hispànics a la lògica continental. Comptat i debatut, la major quantitat dels aspectes desenvolupats pels exiliats i expatriats representen, paradoxalment, la major fita cultural dels territoris hispànics que fou creada a l'exterior i ignorada a casa pròpia.

Així doncs, els moviments de transterrats, exiliats i expatriats que defineixen el context sociocultural entre l'exili gomisià (1791 i 1836), són un assumpte significant d'enormes conseqüències per a la vida cultural hispànica i, al mateix temps, europea. Al nostre parer, estem d'acord en la importància de l'exportació de la cultura hispànica i la influència mútua respecte a altres cultures alienes, per definició essencialista, contràries a l'essència nacional hispànica. No és aquesta una parca qüestió ni un debat estèril. Creiem que el debat és cabdal quan s'hi parla de la construcció identitària i s'hi argüeix sobre el que hi roman i el que s'extingueix.

¹¹⁶ KAMEN, H., *The Disinherited. The exiles who created Spanish culture*, London, Penguin Books, 2008.

¹¹⁷ *Ibidem...* pàg.17.

La presència d'il·lustres músics a la ciutat parisina estableix una xarxa de relacions cooperatives artístiques, com és el cas del tenor Manuel Garcia que abans de triomfar fou generós amb alumnes, Trinidad Huerta, la ballarina Breton, el compositor Miró o Josep M. Gomis.¹¹⁸ Amb el viatge de Manuel García i la resta d'exiliats o transterrats, la cultura hispànica era una moda a Europa, com un tòpic fascinant amb una gran capacitat de sugestió, d'estímul literari, pictòric i musical. Així doncs, segons Emilio Casares, la moda hispànica va tenir diverses vies d'entrada a França: les guerres napoleòniques o l'exili dels primers fills del liberalisme.¹¹⁹ De la mateixa manera, s'ha demostrat com les relacions a Londres s'establiren al voltant de la *Philharmonic Society* que aglutinava els exiliats liberals de procedència hispànica.¹²⁰

Les relacions musicals entre França i Espanya representen, per tant, un període de col·laboració en la transmissió romàntica de les idees estètiques i difusió dels colors musicals locals. És un deute de la historiografia, i en gran part el treball de Montserrat Bergadà n'ha solventat el buit, l'estudi de les relacions dels músics espanyols a París en el primer i segon romanticisme.¹²¹ Cal remarcar la importància de les transferències culturals al període i com aquestes esdevenen en un mecanisme altament creatiu en el primer romanticisme. Fet i fet, París fou centre d'arribada de l'èxode polític d'uns músics hispànics que recercaven l'estabilitat per poder desenvolupar la seua professió amb dignitat. Fou a les sales de ball del París romàntic on s'esdevingueren els espectacles romàntics que els autors francesos i espanyols van compartir.¹²²

Comptat i debatut, el viatge cap a París que realitza el transterrat Gomis s'insereix dins d'una dinàmica general ben estudiada. Al nostre parer, és de cabdal importància entendre com les onades de migració que arranquen amb la sortida dels afrancesats o cooperants francesos entre 1813-14, les dues onades liberals entre 1814 i 1823 i els exilis carlistes entre 1840 i 1849, esdevenen l'eina de transmissió d'aquella col·laboració i transferència cultural. D'aquesta manera, la Guerra del Francès estableix

¹¹⁸ RADOMSKI, J., *Chronicle of the life of a Bel Canto tenor at the dawn of romanisticm*, Oxford, Press, 2000, p.302.

¹¹⁹ CASARES, E., (dir.) *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, PUO, 1995, pàg.16.

¹²⁰ MADRID, R., "Entre el estilo galante y el humanismo. Una visión masónica de la música" en CRUZ, J.I., (ed.) *Masonería e Ilustración. Del siglo de las luces a la actualidad*, València, PUV, 2011, p.195.

¹²¹ BERGADÀ, M., "Musiciens espagnols à Paris entre 1820 et 1868: État de la question et perspectives d'études" a JAMBOU, L., (dir.) *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques*, Paris, Presses Université Sorbonne, 2003, pp. 17-38.

¹²² GASNAULT, F., "Les salles de bal du Paris romantique: décors et jeux des corps" a VV. AA., *Romantisme*, núm. 38, Paris, s.d., 1982, pp.7-18.

a París músics com Fernando Sor i Miguel Torramorell, que esdevenen professionals a França.¹²³

Certament, en finalitzar la Guerra del Francès, Manuel García, músic excepcional i generador de l'espanyolisme pintoresc, és desplaçat a França amb les seues filles, la Malibrán i Pauline Viardot. La mateixa sort té el valencià F. Andreví, que ha recuperat l'investigador Martínez Molés.¹²⁴ Però en aquesta exportació de cultura hispànica també contribueix Fernando Sor i l'exportació de la guitarra com a instrument típic espanyol. A més, caldria afegir a Andreví, Albéniz, Carnicer, Aguado, Juan Cristósono Arriaga, i Josep Melcior Gomis. Fet i fet, és indubtable la importància de l'exili en la conformació del caràcter cultural hispànic. Amb aquestes aportacions, la cultura hispànica realitzava la major contribució a l'esperit del romanticisme que estarà reflectida en la presència de la cultura hispànica en importants referents de la cultura europea com Víctor Hugo, Gautier, Bizet o Glinka. Certeses, d'altra banda, que contradiuen el lloc en el qual s'han situat sempre les aportacions hispàniques al romanticisme europeu, ja que, malgrat existir un ambient musical reduït a la península, aquesta no és condició suficient per a negar l'existència del romanticisme als territoris hispànics, la seua creació específica i l'aportació a la cultura europea d'una consciència determinada d'allò espanyol a Europa. Aquesta fou combinada amb l'eclosió teatral dels balls i de les músiques andaluses, boleros, fandangos i seguidilles.¹²⁵

La restauració monàrquica espanyola de 1814 esdevé punt de partida per a la marxa d'intel·lectuals i artistes. La creixent i dinàmica política repressiva de Ferran VII contra les idees liberals des de 1814 fins a passat 1823 genera una nova partida de músics i artistes per manifestes raons polítiques, com és el cas de Gomis, autor per excel·lència del trienni liberal i autor de la majoria d'himnes. Altres, com ara Carnicer, abandonaran els territoris hispànics per la manca d'una via musical. Fet i fet, les relacions entre la música i la societat del segle XIX espanyol han estat sempre en estat de crisi amb una administració que era incapaç de donar respostes a la necessitat

¹²³ JEFFERY, B., *Ferran Sors. Compositor i Guitarrista*, Barcelona, Curial, 1982, pp.52-54.

¹²⁴ MARTÍNEZ MOLES, V., *Francisco Andreví Castellá, gemio musical de España*, La laguna, Sociedad Latina de Documentación, 2003.

¹²⁵ ROMERO, A., "España y su historia en las leyendas de Mora" a VV.AA., *Aún aprendo*, Zaragoza, Prensa Universitaria, 2012, p. 201.

musical, una deficient educació musical i certa recepció de l'art musical com una subart prescindible.¹²⁶

Els músics exiliats hispànics es refugiaren a París i Londres, i si la ciutat anglesa serà la preferida per a polítics i estadistes, els artistes i els músics s'hi refugiaren a la ciutat del Sena.¹²⁷ Nombrosos estudis han ressenyat la importància de la migració espanyola a França com una de les fites definitòries del context històric entre 1791 i 1868.¹²⁸ Així, els dos primers terços del segle XIX són una relació complexa de transferències culturals que s'hi completen amb les intervencions polítiques de caire francès dins de la vida política espanyola. Tenim els exemples de l'exili de la regent Maria Cristina o d'Isabel II, que establiran la seua residència al París del segle XIX. Tanmateix, a més de ser un destí de l'emigració política per als espanyols, París és també el centre de peregrinatge artístic, la metròpoli on aconseguir un salt professional. Al nostre parer, un context d'emigració artística hispànica es barrejarà als cercles culturals parisins i als salons freqüentats pels espanyols, els quals van contribuir a la difusió de les cançons espanyoles i a la producció d'un tel·lúric romanticisme musical amb un eclecticisme apassionant. D'aquesta manera, s'hi construirà una imatge i empremta hispànica en França, però també una transferència cultural en la imatge de França a Espanya.¹²⁹

La presència de les cantants hispàniques, com la Colbran, Cepeda, García; la difusió dels boleros; la presència de la guitarra o els instrumentistes a les orquestres parisines; la presència dels compositors espanyols a la vida escènica parisina i londineca; els espectacles parisins, o els cercles filarmònics anglesos, representen una influència difícil de precisar i de baremar, però que resta als ulls dels especialistes com innegable. La influència de la música hispànica al món musical europeu es desenvolupa en l'àmbit comercial i l'humà. En l'àmbit comercial, la música hispànica que ha estat transterrada contribueix a vivificar certs aspectes econòmics de la vida musical francesa participant en salons i concerts públics, en estrenes a teatres i amb les publicacions de les seues obres. En l'àmbit humà i cultural, els músics espanyols participen de la vida parisina i

¹²⁶ CASARES, E., (dir.) *La música..* op.cit, pàg. 20.

¹²⁷ BERGADÀ, M., "Musiens espagnols à..." (op.cit), pàg. 21

¹²⁸ BONAFÀUX, L., *Los españoles en París*, Madrid, 1912; RUBIO, J., *La emigración española a Francia*, Barcelona, Ariel, 1971, SÁNCHEZ MANTERO, R., *La emigración política en Francia en la crisis del Antiguo Régimen*, Madrid, Rialp, 1975, o l'afamat estudi sobre l'emigració a Londres de LLORENS, V., *Liberales y Románticos, Una emigración española en Inglaterra*, Madrid, Castalia, 2006.

¹²⁹ AYMES, J., R., i FERNÁNDEZ, J., *L'image de la France en Espagne (1808-1850)*, París, Sorbonne, 1997.

londinenca, i estableixen xarxes humanes afectives amb un gran nom de compositors, com ara Rossini, Meyerbeer o Berlioz, que van afavorir l'evolució del gust francès i londinenc cap a una eclosió hispànica. Es tracta, doncs, de la poderosa influència hispànica davant l'Europa il·lustrada amb la difusió del mite pintoresc hispànic.¹³⁰ En paraules de François Hoffmann, els exiliats hispànics van contribuir en l'avançament de la moda hispànica en els gustos musicals francesos.¹³¹

El món cultural francès en el primer terç del segle XIX viu en un context de forta efervescència cultural que aplegarà al seu zenit, sota l'incomparable marc de la monarquia de juliol. En aquest període, les cròniques periodístiques, els articles i les correspondències entre compositors als setmanaris culturals parisins conferirà un ampli espectre d'opinions en una cultura que serveix a la construcció del ciutadà-burgès. Hui en dia, són una font fonamental per a l'estudi de les concepcions estètiques i compositives de la música.¹³² L'establiment de l'impressor Wirmbs a Madrid va suposar una forta competència a la comercialització de cançons i músiques manuscrites amb la seua sèrie *La Lira de Apolo* en un repertori basat en música de cant amb acompanyament de guitarra i piano, incloent cançons líriques i reduccions operístiques.

La música, qualsevol organització de sons, és una eina fonamental per a la creació i la consolidació de les comunitats en la seua totalitat. És per això que diversos estudis recents han fixat l'accent en els poderosos significats i significants que la música, com a constructe cultural amb significació concernent, implica. Així doncs, la música desenvolupa en aquest primer terç del segle XIX un fort paper sociabilitzador vinculat a l'ordre social i al consum en l'àmbit domèstic.¹³³ Els treballs de Richard Leppert han posat l'accent en la importància de la música com un artefacte amb significat musical que genera rols de sociabilitat de poder a l'àmbit públic i, al mateix temps, serveix per a establir l'ordre social en el consum de la música domèstica.¹³⁴ Amb la música de saló, les representacions socials escèniques, les reunions filarmòniques i el consum domèstic de col·leccionables de música noucentista, s'hi construeix la identitat sexual, el significat i la vivència de la mort, la domesticitat, l'imperialisme cultural, la misogínia, i

¹³⁰ ALONSO, C., *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1996, pp.157-192.

¹³¹ HOFFMANN, F., *Romantique Espagne: L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Paris, Robson Books, 1988, pp.80-85.

¹³² ADAM, A., *Lettres sur la musique française (1836-1850)* Paris, Minkoff, 1996.

¹³³ LEPPERT, R., *The Sight of Sound. Music, Representation and the History of the body*, Los Angeles, California Press, 1995.

¹³⁴ *Íbidem*, ... pp. 15, 39, 63-70.

d'altres representacions fonamentals per a entendre la relació entre música i el context social del primer terç del segle XIX.

Fet i fet, la ciutat de París és l'arquetip més treballat al voltant del significat cultural del consum musical. Així doncs, és necessari assenyalar en aquest capítol referent al context de la nostra investigació, que la ciutat de París s'havia transformat en un món cultural que oblidava els concerts de l'Antic Règim per a passar a una ciutat on es destacava l'exaltació de les masses, amb l'entreteniment vinculat a la revolució política, l'experiència musical del terror i de la ideologia jacobina per a transformar-se progressivament cap a finals del primer terç del segle XIX en un consum cultural vinculat a la respectabilitat i la burgesia --destacable per la consolidació dels concerts públics--, la vinculació del *Théâtre Italien* i les elits parisines, per a arribar als anys 30 a una revolució de l'òpera que renaixia cap a la *Grandeur*. En aqueix reviscolament del consum d'òpera als anys 30 a París, s'ha de remarcar la importància de la presència de la música de Beethoven i el que s'ha denominat com l'experiència musical del romanticisme.

Tanmateix, al voltant d'aquests anys assistim a una nova manera d'oïda musical basada en l'alliberament de la música del llenguatge, des de la dècada de 1820 dominada pel llenguatge de Rossini, per a passar, a la dècada de 1830, fonamentada en una nova perspectiva d'experimentació de les implicacions i vies de captació del significat musical.¹³⁵ Així doncs, amb la nova oïda projectada per Meyerbeer o Beethoven, els espectadors experimenten una comprensió que no dependrà de la identificació familiar d'un so o una imatge.¹³⁶ D'aquesta manera, al context en el qual s'insereix la nostra investigació, s'hi desenvolupa l'extensió del canvi de l'oïda musical per a sons i idees per una nova oïda basada en el significat abstracte com una nova natura de l'expressió que crearà una forta reacció contra eixa manera d'expressar la música en un debat al voltant de la natura diferent entre llenguatge i música com a dos diferents sistemes d'expressió.

És per això que la música en el primer terç del segle XIX es debatrà entre els itineraris programàtics i les produccions abstractes, de manera que se certifiquen les marques i tòpics fonamentals del romanticisme: subjectivisme, intuïció i l'experiència

¹³⁵JOHNSON, J. H., *Listening in Paris. A cultural history*, Chicago, University Press, 1995.

¹³⁶Íbidem, ...pàg.270.

sensitiva.¹³⁷ En aquesta revolució burgesa del gust, s'hi establiren etiquetes i regles de la reputada qualitat de l'experiència col·lectiva de l'oïda en una experiència operística de gran tradició a París que recercava nous repertoris, nous espais i formació artística, però que s'hi emprava per a la transmissió i recepció de models.¹³⁸

Fet i fet, és un període d'una commoció generalitzada en els dominis de la música amb la generació de les idees d'estil, la noció dels models auditius, l'ensenyança i l'aprenentatge musical, els encàrrecs, el gust oficialitzat de la burgesia, la crítica i tota la resta d'altres paràmetres consegüents de la gran transformació que produïa sorpresa i alarma entre els coetanis. Comptat i debatut, el context que enmarca la nostra investigació és un període de profunda transformació sociopolítica i de forta transferència cultural provocada per la difusió de la música de teatres, a l'àmbit domèstic i una revolució de significants en la música del segle XIX que tindrà com a epicentre les ciutats de París i Londres, però que es nutrirà de l'experiència de l'exili polític, i aprofundirà en la transmissió i transferència cultural entre diverses tradicions europees.¹³⁹

¹³⁷ POLO, M., *Música pura y música programática*, Barcelona, l'Auditori, 2011.

¹³⁸ ARREGUI, J., i VELA DEL CAMPO, J. À., *La ópera trascendiendo sus propios límites*, Valladolid, Universitat de Valladolid, 2003.

¹³⁹ FAUSER, A., (ed.) *Music, theater and Cultural Transfer: Paris 1830-1914*; Chicago, University Press, 2009, p. 35, 298.

| CAPÍTOL 4 |

J. M. GOMIS: UNA BIOGRAFIA INACABADA



| **CAPÍTOL 4** || **J.M.GOMIS: UNA BIOGRAFIA INACABADA** |**4.1. GOMIS, L'IL·LUSTRE ORFE**

Els ulls de Melcior Gomis es tancaren definitivament aquella nit del vint-i-set de Juliol de l'any 1836 per no tornar a despertar. Amb una lectura de les antibiografies de Rafael Gisbert, John Dowling i d'altres autors s'hi dedueix que després d'una vida breu i dramàtica, Gomis moria a París, víctima de la tisis, malaltia romàntica per excel·lència, i deixava una gran quantitat de projectes inacabats. La freda mort esdevingué a Josep Melcior Gomis en un moment de la seva vida on pareixia que tots els esforços i lluites anaven a ser recompensades, però com un acte de patetisme seguint el tràgic camí que el destí li havia preparat, es va trobar amb un obstacle més, la malaltia tísica al coll i al pulmó, que no va poder superar, i de manera dramàtica, Gomis va morir, tot sol, enfonsant-se a l'oblit de la història de la música occidental. Fet i fet, aquest model de biografia-tipus d'artista romàntic i també exemple d'un exercici d'antibiografia i de subjecte unitari, ha estat una constant en treballs, articles i ressenyes que reconstrueixen el perfil biogràfic del músic Gomis.

Fet i fet, tota història és biografia.¹⁴⁰ En primer lloc, vull remarcar que malgrat tot l'avanç innegable realitzat per diversos autors i institucions, Gomis segueix sent un objecte d'estudi mal valorat, oblidat amb la connivència de les autoritats polítiques, dels músics i la major part de la societat musical valenciana, que influïts per un provincianisme cabdal en les seues actuacions, l'han arraconat i l'arraconen a l'oblit.¹⁴¹

El mètode biogràfic ha de permetre rebujar les dicotomies rígides entre les nostres múltiples identitats així com les relacions necessàries entre elles. Les causalitats fixes no es sostenen quan s'analitza una vida individual que obliga, per la complexitat de la vida, a questionar la noció de subjecte unitari i coherent que preten reduir la vida a una simplicitat argumentativa. D'aquesta manera, la biografia i la resta de la historiografia comparteixen mútues consideracions interdisciplinars. La història ha fixat el focus en comprendre completament nacions, cultures i civilitzacions, cadascuna més

¹⁴⁰ ROTBERG, R. I., "Biography and Historiography: mutual evidentiary and interdisciplinary considerations" a *Journal of interdisciplinary History*, XL, 3, Winter, Cambridge, MIT Press Journal, 2010, pàg. 305.

¹⁴¹ MÚRCIA CAMBRA, M.À., "Una mort tràgica, una vida vulgar, un obra sorprenent, una empremta esborrada. Josep Melcior Gomis i la segona part inèdita del seu mètode de Cant i Solfeig" en *Alba. Revista d'estudis comarcals de la Vall d'Albaida*, nº 20/21, Ontinyent, Servei de publicacions, 2006.

difícil i allunyada de la vida individual. No obstant, la biografia és la més afinada forma d'història, l'antidot contra les construccions falsejades de la realitat o els erronis judicis de significats.¹⁴² Així doncs, cal reclamar la recuperació de la contingència radical dels agents socials i com el desconeixement del futur presideix la seua noció de sí mateix, les seues actuacions i el seu anhel biogràfic. Al nostre treball biogràfic de Josep Melcior Gomis no hem recercat l'objectiu de dotar-li de sentit a la vida en una recerca de la coherència i de la unitat, que sols és un acte d'engany. L'objectiu de la biografia, en paraules de Isabel Burdiel, no se consumeix descobrint l'engany sino que requereix de l'anàlisi de la seua funció com a mite individual i col·lectiu.¹⁴³ Fet i fet, requereix d'una anàlisi que incorpore el canvi de significats i la intermitència dels significats al llarg d'una biografia individual, que és sempre, i casi per definició, diverses biografies.

No oblidem que al llarg dels últims decenis, la interpretació històrica de la música ha estat en constant creixement. Així doncs, existeixen teories i pràctiques per a que la presa de decisions interpretatives siguin tractades amb el major rigor possible.¹⁴⁴

La decidida intenció, la il·lusió, l'anhel biogràfic i el joc biogràfic es creuen així en la més radical i humana, fràgil i endemoniada de les arts. Com ha escrit William H. Epstein, malgrat que encara no tenim la fórmula per a curar a la biografia de les múltiples afeccions potencials que l'ataquen, podem creure en el seu antic i incurable valor terapèutic. Es a dir, en la capacitat d'interpelar al profund i alliberador desig humà d'ordre i desordre, de unitat en la fragmentació, de propòsit i de sentit en l'atzar i el sense-sentit.

Hom sap, que el coneixement de tota la realitat és epistemològicament impossible, encara que l'esforç d'un coneixement transversal, humanístic, de totes les parts de la història, és exigible a qui verdaderament vulgui tenir una visió adient del passat.¹⁴⁵ No obstant, imaginem per una estona l'escena pintada per l'artista Vermeer titolat "Dona escrivint" i reflexionem per un moment en la historiografia com el "art" d'escriure la Història, però a més a més la historiografia també és la ciència, els mètodes de treball de la història. Un concepte bàsic en la producció històrica és el treball amb el concepte d'intersubjectivitat, que obliga a considerar la tasca de

¹⁴² WOLPERT, S., "Biography as History. A personal reflection" a *Journal of interdisciplinary History*, XL, 3, Winter, Cambridge, MIT Press Journal, 2010, pàg. 339

¹⁴³ BURDIEL, I., "La dama de blanco" (op. cit), pàg. 44.

¹⁴⁴ LAWNSON, C., i STOWELL, R., *The Historical Performance of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

¹⁴⁵ ORTEGA I GASSET, J., "La Filosofia de la Història de Hegel i la Historiologia", a *Obres Completes*. Vol. IV, Madrid: Taurus, 2005

l'historiador, com la de qualsevol científic, com un producte social, inseparable de la resta de la cultura humana, en diàleg amb els altres historiadors i amb la societat sencera. Fet i fet, aquest concepte deixa en desús els antics plantejaments dicotòmics entre allò objectiu i allò subjectiu. No obstant, els treballs que breument comentarem, obvien aquest plantejament i demostren les seues obres com a treballs absoluts que degraden en quelcom terme la tasca d'altres autors.

A més a més, és fonamental, com ja he apuntat en algunes publicacions i revistes, l'estudi de la biografia des d'una perspectiva plural amb una metodologia clara¹⁴⁶. Fet i fet, el treball de François Dosse i l'obra de J. C. Davis i Isabel Burdiel al voltant de la nova metodologia biogràfica, han de ser pilars fonamentals metodològics per a aquells que volen o intenten realitzar un treball d'apropament historiogràfic de biografia i autobiografia actual.¹⁴⁷

Volem incidir en que hem realitzat la biografia de Josep Melcior Gomis malgrat els seus silencis, les seues contradiccions i amb la transformació de significats narratius presents a la contingència radical del seu present. Tanmateix, hem defugit de la creació de imatges a partir d'altres autors o d'altres experiències per completar els buïts o les contradiccions que la biografia Gomisiana s'ens presenta com a una perspectiva única de la història.¹⁴⁸ Creiem que la metodologia biogràfica i la biografia pot servir, precisament, per convocar les forces i les possibilitats socials i individuals que pugnen per donar sentit al poder transgressor de l'acció individual front a la autoritat sofocant del sentit comú, resistir front a l'anomia i la desintegració de les histories de soroll. El cas de Josep Melcior Gomis no és un cas únic entre els músics exiliats del segle XIX, però és la unitat com a subjecte i el seu anhel biogràfic el que s'enfronta a la transgressió vital.

Les noves dades i elements que podem aportar a la biografia del que fou un compositor i músic valencià d'aquella època de transició musical entre el final del Classicisme i els inicis del Romanticisme s'han extret d'una profunda tasca de revisió arxivística i lluny dels treballs que jutjaven i relataven la vida de Gomis des del desconeixement més profund de la seua obra. I ho podem fer gràcies a la localització de

¹⁴⁶ MÚRCIA I CAMBRA, M.A., "Mariano Capdepón i l'opera Roger de Flor. Els materials perifèrics en la construcció de l'òpera nacional espanyola" a *La Rella*, nº 21, Elx, IECBV, 2010, pp. 150-175.

¹⁴⁷ Els llibres de DOSSE, F., *Le Pari biographique, Écrive une vie*, La Découverte, 2005, París; i DAVIS, J. C., i BURDIEL, I., *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa. (siglos XVII-XX)*, Valencia, 2005, PUV; són llibres de capçalera per quelcom que desitje introduir-se en el món de la historiografia biogràfica.

¹⁴⁸ WARE, S., "Writing women's lives: One historian's perspective." a *Journal of interdisciplinary History*, XL, 3, Winter, Cambridge, MIT Press Journal, 2010

documents inèdits a la Biblioteca Nacional de França, cartes manuscrites, així com la troballa de la segona part del Mètode (inèdit i desconegut per a tothom) de Cant i Solfeig de Josep Melcior Gomis, que ens ha arribat gràcies a una còpia manuscrita de l'organista de primera meitat del XIX, Rafael Úbeda i Tormo; i salvada in extremis de l'esporgue al que volia sotmetre'l l'antic responsable de l'arxiu.¹⁴⁹ Certament, és de justícia agrair la tel·lúrica tasca que tant John Dowling i Rafael Gisbert van realitzar d'apropar-nos localitzacions de documents fonamentals per a l'estudi del compositor romàntic.

El panorama musicològic ontinyentí i valencià disposa d'una quantitat de "Il·lustres músics" desconeguts per als estudiosos, com han posat en evidència estudis i iniciatives recents sobre Onofre Penalba i l'organista Julià, ambdós del segle XVIIIé; o el mateix Rafael Úbeda i Tormo, un organista desconegut coetani i company de Josep Melcior Gomis; Martí i Soler, necessitats d'una valoració ponderada i crítica, molt poc acostada a l'elogi gratuït. Moltes són les qüestions que actualment es troben sense resposta en l'experiència vital del compositor Gomis.¹⁵⁰

4.2. UNA INFANTESA A UN PAÍS DE MUNTANYES (1791-1811)

Josep Melcior Dídac Gomis i Colomer va nèixer el 6 de gener de 1791, a les sis de la vesprada, a la vila reial d'Ontinyent:

En el día 7 de 1791: Yo el infrascrito, Rector de la Real Parroquia Yglesia, bauticé según el rito de la Santa Iglesia Católica Romana, un hijo legítimo y natural de Josef Gomiz y Antonia Colomer; abuelos paternos Josef Gomis y Catalina Moragón. Maternos Josef Colomer y Gracia Parra, vecinos de esta villa, a quienes advertí el parentesco y obligación de enseñar doctrina cristiana. Tuvo por nombre José Melchor Diego. Nació el 6 del referido mes y año a las seis de la tarde.

*Mosén Vicente Úbeda, Real de San Carlos.*¹⁵¹

¹⁴⁹ Hui en dia, aquest volum forma part del Fons Gomis a l'Arxiu Municipal d'Ontinyent, creat en el 2003 per la Regidoria de Cultura de l'Ajuntament d'Ontinyent.

¹⁵⁰ Les transcripcions realitzades a aquest article han estat fetes de manera fidel, conservant els errors gramaticals i ortogràfics originaris de l'època.

¹⁵¹ RUIZ DE LIHORY, J.M., *La música en Valencia*, València, París-Valencia, 1987, pp. 368-379. En aquest cas Rafael GISBERT obvia citar la fons documental d'on extrau estes dades (no oblidem que és el mateix Rafael Gisbert el que indica la impossibilitat de consultar els arxius parroquials de Sant Carles Borromeu d'Ontinyent, destruïts en els incendis de l'estiu de 1936, en els primers mesos de l'alçament fascista contra la legalitat republicana.) i s'apropia de les cites que el propi Ruiz de Lihory realitza al seu treball. Per el que és just i convenient, en aquest cas, fer justícia al veritable volum on es troba la font.

Josep Melcior Dídac Gomis i Colomer naix a Ontinyent, a un país de muntanyes amb una agricultura protoindustrial i una incipient protoindústria de molins d'oli, molins fariners i els telars tèxtils.¹⁵² La història dels Gomis és una història emblanquinada pels errors, segons Louis Viardot a *Le Constitutionnel* pocs referents musicals hi han a la vida del xicotet Gomis:

*Son père n'était ni violoniste, ni faiseur de sonates, de concerts, de duos ou d'ouvertures, ni chef d'orchestre, ni maître de chapelle, mais seulement un bon et honnête habitant du royaume de Valence, ne sachant d'harmonie et de mélodies que les refrains campagnards qu'il fredonnait d'une voix rude, en conduisant aux champs sa herse et sa charrue.*¹⁵³

Fins ara, les imatges sobre els orígens familiars del compositor, que en cap cas havien estat estudiats; ens mostraven una imatge fixa; amb uns personatges tipus-models d'allò que es suposava que seria el perfil social típic (agrari) de la immensa majoria dels habitants de la Vila Reial d'Ontinyent al segle XVIII. Però la realitat ontinyentina en el transcurs del segle XVIII-XIX es més complexa, rica i polièdrica que les teories que defensen una ciutat no industrialitzada atrapades per les teories de l'endarriment econòmic espanyol.¹⁵⁴

Una de les primeres aportacions que les anotacions de Rafael Úbeda i Tormo realitza al manuscrit de les 71 lliçons de cant del inèdit segon volum de mètode de Cant de Josep Melcior Gomis, clarifiquen la procedència dels seus progenitors; i ens obre les portes per a qüestionar i seguir investigant aquesta etapa del compositor desconeguda fins a hui per aquells que s'han encarregat de l'estudi del afamat músic.¹⁵⁵

Tant els treballs de John Dowling com els treballs de Rafael Gisbert apunten a l'origen camperol dels Gomis-Colomer, que no sols respon a la continuació d'un tòpic, sinó també a la manca d'una seriosa investigació de les fonts documentals a Ontinyent. El magnífic volum que va escriure Ruiz de Lihory, el Baró de Alcahalí i que va ser

¹⁵² CAVANILLES, J. A., "Observaciones sobre la historia natural. Geografía, agricultura, población y frutos del Reino de Valencia" a *Valencia 1795-1794*, Volum II, s.d., 1796, pp.117-120; i MADDOZ, P., *Diccionario Geográfico-estadístico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, s.d., 1843-1850, pág. 284.

¹⁵³ BNF., VIARDOT, L., "Gomis" a *Le Constitutionnel*, 1836/08/04.

¹⁵⁴ YANINI, A; *La industria textil en Onteniente*, València, Universitat de València. 1977.

¹⁵⁵ AMO., CDJMG, Pròleg de les Lliçons de Cant de Josep Melcior Gomis. Còpia manuscrita Rafael Úbeda i Tormo. "Fons Josep Melcior Gomis".

premiada als jocs florals de 1900 de *Lo Rat Penat*, comenten que Gomis era *hijo de honrados y pobres labriegos*, una fórmula bàsicament idèntica a la que utilitza John Dowling al seu llibre.¹⁵⁶ Reprenguem l'anàlisi dels orígens de Gomis.¹⁵⁷ La afirmació fins ara estesa era la que realitza Rafael Gisbert de manera clara al seu magnífic treball :

“Inútil sería buscar en la familia del pequeño José Melchor antecedentes que expliquen una vocación musical temprana...Inútil será también tratar de hallar en el pueblo un ambiente musical propicio, algún círculo filarmónico que despierte su sensibilidad. La vida, en este país de media montaña, es laboriosa, pero seguramente tosca y sin amenidad”

No obstant, el que ens aporta les anotacions de les lliçons inèdites de Gomis i l'anàlisi documental de les fonts conservades a Ontinyent estem en disposició de demostrar un vincle musical i artístic a la família i entorn de Gomis, per el que és necessari remetre'ns en un primer moment a les anotacions del organista Úbeda, que diu així en la transcripció número 2:

Estas 163 lecciones son del celebre Gomis Hijo de Onteniente. Murió en París en 4 de Agosto de 1836 de edad de 45 años. Su Padre José Gomis hijo de la Villa de Ellche fue pintor. Su Madre Antonia Colomer hija de Onteniente. Nacio en Onteniente en la calle de S[an] Franc[isco] casa n[....] Fue Bautizado en su Parroquia de S[an] Carlos de N[uestra] Villa.¹⁵⁸

I confirma més avant, en la transcripció número 4:

Hijo de la Villa de Onteniente-Calle de Sn[an] Franco[cisco] n° 26 sus padres José Gomis de Ellche, y Antonia Colomer de Ontente[niente] Su Pº[adre] y Abuelo Pintores....][... y su Pº[adre] fue Pintor y Musico.¹⁵⁹

¹⁵⁶ LIHORY, J., *La Música en Valencia*, Valencia, Tipográfico Domenech, 1903. Pàg. 288.

¹⁵⁷ Dues obres son les referents per al coneixement de la figura d'este compositor. L'obra de DOWLING, J., *Jose Melchor Gomis. Un Músico Romántico*, Madrid, Castalia, 1973. I l'obra de GISBERT, R., *Gomis. Un músico romántico y su tiempo*. Ontinyent. Servei Publicacions de l'Ajuntament d'Ontinyent. 1988.

¹⁵⁸ Veure ANEX TRANSCRIPCIONS. Número 2. AMO. Lliçons de Cant de Josep Melcior Gomis. Còpia manuscrita Rafael Úbeda i Tormo. "Fons Josep Melcior Gomis".

¹⁵⁹ Ibid., Número 4.

Les dades que ens aporten les anotacions del mestre Úbeda i Tormo ens confirmen que l'avi i el pare de Gomis provenien de la Vila Reial d'Elx, del sud del País Valencià, i ambdues persones són, segons ens afirma el manuscrit; pintors i músics. Hi ha, per tant, un nexa cultural evident a casa dels Gomis. En altres ocasions, l'organista Úbeda a les notes manuscrites de les lliçons inèdites de cant escriu noves aportacions sobre l'origen de la família Gomis; en aquest cas la transcripció 5, per demostrar eixe context cultural en el que Gomis creix: *Su P^o[adre] fue Pintor y Musico y su edad de 45. Hijo de José Gomis, y Antonia Colomer. Bautisado en la Parroquia de Sn[an] Carlos. Nació en su casa propia de sus Padres en la calle de Sn[an Fr.]*.¹⁶⁰

Que el pare de Gomis fou pintor es una evidència irrefutable, al menys així apareix en els diversos documents conservats al arxiu històric de la ciutat ontinyentina.¹⁶¹ Al llibre de l'Equivalent de 1802 Josef Gomis apareix descrit per la administració de la manera següent *Casas Nuevas. N^o 1765, Josef Gomis, Pintor*, i una evidència més clara es la escriptura del testament del pare de Gomis, que comença amb una clara afirmació que a continuació reproduïm: *esta Publica escriptura de testamento: Como yo Josef Gomis de ejercicio Pintor y viudo de Antonia Colomer y Montoro*. Aquestes fonts ens confirmen la veracitat de les afirmacions de l'organista.¹⁶²

Antònia Colomer i Montoro, la mare de Gomis, nascuda a Ontinyent, provenia d'una branca dels Colomer que no va ennoblir; en contra la branca familiar que posteriorment serien els marquesos de Colomer. La possible confusió sobre la procedència nobiliària de la mare del compositor por estar justificada per l'ascendència del desconegut músic bocairentí Blai María Colomer i Pérez, figura desconeguda a l'estat Espanyol, enllaçat amb el Marquesat dels Colomer, compositor també afamat a l'exterior. Per altra part, els Montoro eren una família que al segle XVII estaven a la localitat d'Agres; i a Albaida, que foren notaris i que posteriorment ennobliren; dins del

¹⁶⁰ Respecte a la professió de Josef Gomis, no obstant, hi ha d'altres interpretacions que apunten cap una lectura més simple de la realitat i de les quals discrepem públicament. I és que Alfredo Bernabeu indica que el pare de Gomis seria un pintor de brotxa «grossa», un emblanquinador de parets. Un músic emblanquinador de parets? Una tesi prou absurda, a més de poc documentada amb fons, que més avant demostrarem equivocada amb contractes i dades històriques.

¹⁶¹ AMO., Padró de Hisendes 1804, 1827-31 i 1836.

¹⁶² AMO., Llibre de l'Equivalent. 1802. Volum 1.

marc de costum d'aquella època, on la notaria era utilitzada com a un mitjà per a la promoció social, cap a la noblesa.¹⁶³

El que ens aporta, en primer lloc, les anotacions de Rafael Úbeda i Tormo, i confirmen posteriorment el treball d'arxiu; és que Gomis va viure en un àmbit familiar que li condicionà de manera possiblement radical, en la formació del seu esperit feble cap a les arts. Els Gomis eren pintors coneguts a les comarques centrals del País Valencià, i així ho demostren els murals i contractes localitzats. L'activitat musical i pictòrica dels Gomis influí en l'esdevenir intel·lectual i artístic del jove Gomis.

Fet i fet, quins eren els sectors amb els que el pintor i músic il·licità es relacionava? La primera notícia que tenim el relaciona amb Fèlix Joaquim de La Enzina, Cavaller Maestran i veí de la Ciutat de València. Altres notícies el relacionen a 1787 amb Domingo Osca, personatge de gran importància socioeconòmica, peça fonamental del posterior grup de poder dels Osca, a més de Baró de Santa Bàrbara a Ontinyent. Corre l'any 1793 i esta gran personalitat confereix poders a Josef Gomis per a els distints assumptes i plets que devia tindre a sovint el mencionat Baró. Amb total seguretat, esta relació contractual esdevé més tard o més prompte en l'oportunitat per al mencionat pintor, de realitzar diverses pintures a dit palau.

La figura de Josef Campello en la vida de Gomis obre una porta de misteri, un capítol de la vida del pintor novel·lable. Dit personatge en qüestió, ben posicionat socialment ja que era un administrador de la primigènia Loteria, contacta amb Gomis a 1807 per a atorgar-li poders per gestionar els seus bens i a 1808 per uns assumptes de fiança.¹⁶⁴ Però la qüestió és torna més misteriosa e inquietant, sinó més be irreverent, quan Lluís Micó, un llaurador sense fills ni esposa, impedit per a treballar les seues terres, realitza una donació a Josep Gomis i Moragón dels seus bens a canvi del seu sosteniment a la vellesa.¹⁶⁵ La donació no obstant està dirigida a Josep Gomis, a la seva muller Antònia Colomer i al dit Josef Campello, *que forman un cuerpo en casa del dicho Gomiz viviendo de común*.¹⁶⁶

Quina relació es dona amb els Gomis per a que una persona aliena al nucli familiar, amb arrels no ontinyentines i amb un nivell econòmic important com a administrador de Loteria, visquera amb els Gomis de manera que formaven una mateixa

¹⁶³ Blai Maria Colomer i Pérez . Compositor. (Bocairent 1833- París 1917). La informació d'aquest compositor està extreta de: Ruiz de Lihory, *La Música en Valencia*, Valencia, Establecimiento Tipográfico Doménech, 1903.

¹⁶⁴ AMO., Fons Notarial. Antoni Mompó i Matoses. 1807/09/04.

¹⁶⁵ AMO., Fons Notarial. Miquel Herrero i Conejero. 1808.

¹⁶⁶ AMO., Íbid. 1810.

unitat computable? La relació devia de ésser molt important, ja que entre les donacions que Lluís Micó realitza es troba unes hortes al la zona del Llombo, i una casa a la partida de l'Alba.¹⁶⁷ Dita casa, quan posteriorment siga venuda la casa natalícia per el germà Antoni Gomis a un professor seu de farmàcia Lluís Gallart, serà anomenada en la relació de possessions com la casa *Campello*.¹⁶⁸ Tanta importància té al nucli familiar dit personatge que inclòs acaba transferint la toponímia, mantesa fins a hui en dia, a una part de l'herència que prompte recau a mans dels Gomis? Podem buscar altre tipus de vincle basat en altres sistemes de solidaritat?¹⁶⁹

La resta de assumptes que circumscriuen l'activitat vital de Josep Gomis són per una banda a 1820 amb Mariano Llidó, teixidor de lli, per una fiança; per altra a 1821 amb tres procuradors de l'Audiència territorial de València.¹⁷⁰ L'assumpte tracta una qüestió de poders a plets, per altra menys important a 1813 amb un mestre d'Obres per la venda d'una part de l'herència del dit Lluís Micó; i per altra a 1827 per un plet amb les Monges d'Hellín i el seu procurador amb les quals estava lligat per l'herència de Lluís Micó i unes hortes al Llombo.¹⁷¹ Amb total probabilitat, les pintures que existeixen a dit convent a Hellín sobre els miracles de la Puríssima d'Ontinyent, estiguen relacionats amb dita relació entre Josep Gomis i les Monges de Hellín.¹⁷²

El pintor il·licità sempre va estar rodejat de persones influents, amb unes posicions econòmiques envejables, el que ens dona a entendre les relacions i els cercles socials del pare de Gomis.

No obstant, no oblidem un altre punt d'importància magna referent a l'educació artística del compositor valencià es dona a l'església. Ens referim a el seu mestre Antonio Soriano. Amb total seguretat, serà Antonio Soriano qui el proposarà a la Catedral de València.

Quan el xicotet Josep Melcior Gomis arriba a la vetusta Santa Maria a rebre classes de música, es troba davant d'ell amb un músic madur, molt exigent: el mestre de Capella de l'Assumpció de Santa Maria. Els indicis per a apropar-nos a la figura de Mossèn Antonio Soriano son molt escassos. La presa de possessió com a Mestre de

¹⁶⁷ AMO., Fons Notarial. Francesc García i Pons. 1845/09/05.

¹⁶⁸ AMO., Fons Notarial. "Convenio y Obligación entre Antonio Gomis y su hermana Josefa" Francesc García i Pons. 1837/08/16.

¹⁶⁹ A l'any 1813 ja havia mort Campello i Lluís Micó.

¹⁷⁰ AMO., Antonia Ximieno, Pasqual Cuquerella, Josef Gomez Vita. Fons Notarial. Antoni Mompó Matoses, 1821/10/10.

¹⁷¹ AMO., Fons Notarial. Josep Francesc Bodí. 1813/01/12.

¹⁷² AMO., Fons Notarial. Francesc Garcia i Pons. 1827/08/27.

Capella es produeix el 27 de setembre de 1789.¹⁷³ Els mestres de Capella eren els veritables organitzadors de la vida musical local; i a més, estaven obligats a donar ensenyament sobre música a tot aquells xiquets del lloc que ho desitjaren.

No podem deixar de costat la rellevància que el càrrec de Mestre de Capella a Ontinyent pressuposava. La importància demogràfica de la Vila Reial d'Ontinyent al conjunt del País Valencià i el règim especial econòmic de l'església de Santa Maria, única plebania junt a Oliva de tot el País Valencià, feien del benifet de Mestre de Capella un càrrec molt ben pagat.¹⁷⁴ Este fet explica l'alt nivell musical de molts músics, que atrets pels alts ingressos, varen treballar a l'Assumpció de Santa Maria d'Ontinyent. El debat sobre els benifets de Santa Maria d'Ontinyent està necessitat d'un anàlisi profund i rigorós que determine amb exactitud la situació dels benifets a dita plebania al segle XVII-XIX. Santa Maria d'Ontinyent a l'any 1540 tenia 48 benifets eclesiàstics. Segons afirma posteriorment Joan Lluís Reig, aquests 48 benifets quedaren reduïts a 5 l'any 1577. Cosa que es totalment falsa. El que ens pot aportar una afirmació relativa sobre els beneficis a Santa Maria és el testament del pare de Gomis al notari Josep Tomàs Belda i Belda, on podem llegir: *y a dicho entierro y demas actos funerales, solamente concurriran seis Beneficiados de los residentes en la mencionada parroquia.*¹⁷⁵

A l'any 1807 trobem als protocols notariais un altra clàusula semblant que ens aporta noves dades. Es tracta del testament de Raymunda Revert, que dicta el cinc de setembre de 1807 a la notaria de Antoni Mompó i Matoses, on diu *y a dicho entierro y demas actos funerales, solamente concurriran doce Beneficiados de los residentes en la mencionada parroquia.*¹⁷⁶ Si la quantitat de benifets de l'Assumpció de Santa Maria d'Ontinyent era superior a 12 a l'any 1801 i 1827, no és possible que durant els anys en que Ontinyent era una de les 4 ciutats demogràficament més important i amb un règim econòmic, com anteriorment hem dit, especial per a Santa Maria; que l'any 1577 els benifets es reduïren, ni molt menys cinc benifets com afirma Vicente Pérez-Jorge. Joan

¹⁷³ AMO., Manual de Consell 18/3 1786-1790.

¹⁷⁴ CLIMENT, J., *El cançoner musical d'Ontinyent*, Servei Publicacions Ajuntament d'Ontinyent /Generalitat Valenciana. 1996.

¹⁷⁵ AMO., Fons Notarial. Josep Tomàs Belda i Belda, 1827.

¹⁷⁶ AMO., Fons Notarial. Antoni Mompó i Matoses 1807.

Lluís Reig realitza una anàlisi erroni de la situació que tan sols ajuda a confondre encara més el borrós panorama de les capelles musicals valencianes.¹⁷⁷

La procedència i vida del Mestre de Gomis i d'altres músics, posseïa una posició social econòmicament preeminent a la societat ontinyentina. No sols pels seus ingressos com a posseïdor del Primer Benefici de la plebania de l'Assumpció; sinó també per les nombroses transaccions de compra i venda de possessions territorials registrades als protocols notariais, situació no obstant, gens estranya per a les cèl·lules eclesiàstiques valencianes de l'època.¹⁷⁸

Antoni Soriano, un músic brillant, ocupava el 25 de setembre de 1789 el benifet de Mestre de la Capella musical de Santa Maria, que l'obligava a donar classes de cant i orgue a els dos: *diputados de la Iglesia y a los vesinos de esta villa, así chicos como grandes que quieran aprender, de cualesquiera genero de Musica, y que les aya de tomar la lección y practica*. A més a més, el càrrec obligava a compondre música: *tanto en latín como en romanse para cantar en la Iglesia, enseñarla a todos los vesinos de la propia villa querran aprender, llevar el compás; componer todos los años de nuevo al compás un villancico, a Semana Santa una Lamentación o miserere, á San Pedro Apóstol algunos salmos y misas, que es la práctica asta oy observada*.¹⁷⁹

Antoni Soriano va ser l'examinador a oposicions al benefici de organista a desembre de 1789, quan la plaça va quedar vacant per renúncia del propi Soriano, que ara ocuparia el càrrec de Mestre de Capella.¹⁸⁰ Nomenat examinador de l'oposició, Antonio Soriano estableix l'examen a realitzar per ocupar el primer benefici de Santa Maria. Amb el relat de l'examen podem fer-se una breu idea del caràcter exigent d'este músic, que acabarà convertint-se en el professor d'un dels compositors del romanticisme espanyol.

Haviendose presentado solamente Jph Úbeda Natural de esta villa, le pregunté de teórica, le mandé que subiera al órgano, y que tañese una sonata y linonas, á su arbitrio y que tocasse versos trasportados de 1º y 4º tono y luego acompañase un Magníficat; y una obra obligada al órgano. Inmediatamente le entregué un paso, para que le trabaxase dentro de las 24. Y el dia 2 à la hora acostumbrada le entregó; y se subió al Órgano a tañer el paso, le pregunté de

¹⁷⁷ PÉREZ JORGE, V., *La Música en Ontinyent*, Ontinyent, Ed. Diputació de València, 1979.

¹⁷⁸ AMO. Fons Notarial. Antoni Mompó i Matoses. 1786-1830.

¹⁷⁹ AMO., Fons Notarial. Vicent Bertomeu Presència. 1789

¹⁸⁰ AMO., Manual de Consell 18/3 1786-1790.

teórica, le entregué un paso a tres voces, y una Bagete a 4 para que la trabajase, y en punto de las 3 de la tarde me entregase hechas las obras según se lo pedía, las que me entregó; y según yo consibo le doi por abil, y capaz tanto para tocar el órgano, como para acompañar pues el Josef Úbeda, cumplió los actos de composición, que es cuanto puedo decir según mi conciencia.

Mosén Antonio Soriano. Maestro de Capilla.

La afirmació de Rafael Ubeda cap als estudis de Gomis es troben difosos a les transcripcions. A la transcripció 2, el pròleg, l'autor ens indica que: *sus principios del estudio de Musica fueron con el Maestro de N[uestra] Villa D[on] Antonio Soriano.*¹⁸¹

La desconeguda figura del Mossen Antonio Soriano fou el mestre de capella que descobrí les qualitats musicals del jove.¹⁸² Les anotacions de l'organista ens donen un altra informació clarificadora a la mateixa transcripció. Quan Gomis desenvolupa les seues qualitats musicals, empren un viatge espentat per son pare, recomanat amb total certesa pel mestre de capella d'Ontinyent cap al Cap i Casal del Regne, on la seva vida donaria un altre pas endavant baix les ensenyances del lleidatà Josep Pons :

*Cuando estuvo para poder servir de Infantillo su Padre lo llevó a València y le colocó en la Catredal, quedando al cuydado del Maestro D.[on] Jose Pons, el tenia su confianza para dar lecciones a los demas discipulos, en el estuvo asta la muerte del Ilus^o[trísimo] M[aestro] rto Pons.*¹⁸³

Certament, la Capella de Santa Maria dista molt dels cercles filarmònics europeus que Gomis freqüentarà. Fet i fet, els esdeveniments que varen ocórrer a l'Agost de 1831, amb la no presentació dels músics als actes de lloa el dia de l'assumpció en l'altaret que hi havia prop de la casa dels Gomis, van acabar amb una

¹⁸¹ Com hem afirmat abans, este seria el nexa d'unió entre els músics Gomis i Úbeda; cosa que demostraria la possessió del segon volum inèdit en mans de Rafael Úbeda i Tormo. Veure ANEX TRANSCRIPCIONS. Número 2. AMO., Lliçons de Cant de Josep Melcior Gomis. Còpia manuscrita Rafael Úbeda i Tormo. "Fons Josep Melcior Gomis".

¹⁸² No hi ha cap dubte en afirmar que Antonio Soriano, seria la frontissa musicològica que enllaçaria la tradició musical de arranca amb Onofre Guinovart Escrivà, Rodríguez Monllor, Onofre Penalba Donat, Mateu Penalba, i Josep Casanova amb un Josep Melcior Gomis, compositor que seria hereu d'eixa ignorada i encara necessitada d'un profund estudi musical; tradició musical ontinyentina.

¹⁸³ Ibid., Número 2.

multa als músics i amb la separació de la Música de Capella de la Vila; dirigida pel mestre Josep Mir.¹⁸⁴

Este esdeveniment ens serveix per reconstruir l'agrupació de la capella musical en aquell moment; formada per tres violins, un clarinet principal, una flauta, tres clarinets, tres trompes, un ficle, un corn basc, un bugle, un clarí, un fagot i un baix. Aquesta plantilla, no molt extensa, no obstant reflexa la possibilitat d'un vertader ambient musical.

Un dels altres moments importants per a constatar l'ambient musical, és la formació de la banda de la milícia nacional a Ontinyent a l'any 38, on trobem a distints personatges de la vida musical ontinyentina; que formen una banda completa. Entre dits personatges trobem a Francesc de Paula Bonastre; marit de la germana de Gomis; i persona dipositària de diverses informacions i partitures; entre elles, l'original de l'himne de Riego; cedides a Ruiz de Lihory per al seu llibre i posteriorment desapareguda en unes entranyes condicions. Dita banda a 1838 estava ja formada per «un requinto, seis clarinetes, un flautín, una corneta, dos trompas, un clarín, un ficle, un buxne, un bombo, unos platillos, y un redoblante», el que demostra el caràcter militar de la música, que exigia una banda canviada respecte l'anterior.

Josep Melcior Gomis, va rebre un impuls artístic des de ben menut, va créixer rodejat de música i pintura, i el que és més sorprenent, des d'Ontinyent. La característica socio-cultural de la família paterna i els estudis amb una figura com la del Mestre Antonio Soriano, li proporcionaren no sols unes aptituds sensibles cap a la música adquirides des de la seua infantesa, sinó a més el bagatge hereu d'una tradició musical rica que en aqueixa contingència radical del seu present, poc importava per a Gomis però que entroncava amb una de les capelles musicals més importants del País Valencià, la de l'Assumpció de Santa Maria d'Ontinyent i la Capella de la Catedral de València.¹⁸⁵ Gomis ingressa com a *depurat* de la Catedral de València el 15 de gener de 1800.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Trobem gràcies al treball de Antonio Llorca una relació referent al 30 de desembre de 1831 dels músics formants de la Capella de Música de la Vila Reial d'Ontinyent.

¹⁸⁵ Antoni Soriano va morir a meitat de l'any 1828 com consta als protocols notariaus de Joseph Francesc Bodí. (AMO)

¹⁸⁶ El terme *depurat* era el modisme valencià per anomenar els infantets de la càmera de música. CLIMENT, J., *Juan Bautista Comes y su tiempo*, València, s.d., 1977, pàg. 62.

En el cabildo del 15 de Enero de 1800 se nombró por infantilillo de esta Santa Iglesia a Joseph Gomis, natural de la villa de Onteniente, de edad de nueve años.¹⁸⁷

En dita capella musical, Josep Melcior Gomis es troba amb el compositor lleidatà Josep Pons, mestre que cuidava dels infantets o depurats i havia d'ocupar-se d'ells com si foren fills.¹⁸⁸ El mestre de capella disposava del dret de sis reals de velló per depurat i dia. Segons Rafael Gisbert, l'any 1813, el Cabilde de la Catedral de València liquida al compositor Josep Pons el dèficit dels aliments dels infantets.¹⁸⁹ Gomis estarà a la Catedral de València fins el dia 1 de juny de 1805 quan, després de perdre la veu de tiple, se li despedeix proporcionant-li una llimosna. Així doncs, el Cabilde de la Catedral de València:

...acuerda conceder 30 libras para que se entreguen a Joseph Gomis, infantilillo, por haber cantado por más de cuatro años en el primer Coro de esta Santa Iglesia; y a más que de la administración de la Fabrica se le den a dicho Mosén Gomis las 4 libras que se acostumbra a dar en gratificación y por los buenos servicios hechos a esta Santa Iglesia, a los infantilillos que se les acaba la voz y se despiden.¹⁹⁰

Així doncs, Gomis reb una gratificació que li permet seguir estudiant i preparant-se per a ocupar llocs d'organistes o mestres de capella, a més a més de participar en la composició d'alguns fragments. Segons Louis Viardot:

Il écrivit, encore enfant, des pièces religieuses que son maître fut exécuter comme siennes et qui lui valurent des félicitations, qu'il rendait fidelement à son élève.¹⁹¹

No disposem de més informació al voltant de la vida eclesiàstica de Josep Melcior Dídac Gomis i Colomer, més enllà d'alguna escassa referència gràcies a les seues cartes

¹⁸⁷ ACV., Llibre Capitular, Volum 327, fol. 5.

¹⁸⁸ BOYD, Malcom; CARRERAS LÓPEZ, Juan José. *Music in Spain During the Eighteenth Century*. 2006. Cambridge University Press. Pàg. 159

¹⁸⁹ GISBERT, R., *Gomis*, (op.cit) pàg. 27. No obstant, Rafael Gisbert no menciona la font documental.

¹⁹⁰ ACV., Actes capitulars, 1805, volum 332, fol. 86.

¹⁹¹ VIARDOT, L., *Le Siècle*, 1836/07/31, s.d., 1836.

manuscrites. En aquesta carta, Josep Melcior Gomis escribia al seu amic Miquel Osca i Guerau:

*Mi querido Amigo: que se ha hecho el tiempo? En donde esta 18 años que han estavamos en casa la tia María junto al Miguelete con Don Tomàs Belda..Apenas puede uno creerlo: hay ciertas cosas que pasaron allí que yo pudiera créer fué ayer tales existen en mi memoria. Y Vd. que se ha hecho todo este tiempo?.*¹⁹²

Més enllà del record melangiós sobre la vida a València, conservem referències del treball musical de Gomis a la ciutat de València, molt vinculat a la música sacra com per exemple l'antifona *In caena domini* que està datada en 1810 o d'altres incomplets com ara *Himnos at utrasque Vesperes in festo Joanis de Ribera Patriarchae et Archipiescopi Valentini* per a cinc veus o ara bé, *Hunc diem leti celebremus* per a quatre veus i acompanyament d'orgue i baix continu, *laus tibi celi pater*, o d'altres obres que mostren l'ànim de Gomis cap a la música militar com és *obra traducida a musica militar por su discípulo J. M. Gomis y Colomer*. Són obres eclesiàstiques que actualment són als fons de la Biblioteca nacional de París i que demostra que, més enllà dels avatars i mudances vitals, Josep Melcior Gomis va voler conservar aquests documents que van estar inclosos en el llegat postum de l'herència.¹⁹³ Josep Melcior Gomis no fou l'únic Gomis que va entrar a la catedral de València, l'any 1812 ingressa a la catedral com a depurat Antonio Gomis, germà del músic valencià.¹⁹⁴

4.3. EL LIBERALISME QUE CORRE PER LA SANG O LA CONTINGÈNCIA D'UN CANVI (1812-1818)

L'arribada del liberalisme i la seua pugna contra les estructures del *Ancien* règim als esdeveniments de la guerra del francès – 1812 – i amb l'adveniment del Trienni liberal agafa a Josep Gomis en la seua adolescència. Fet i fet, no disposem de nombroses referències sobre els successos polítics liberals i la seua participació de Josep Melcior Gomis. En la majoria dels treballs al voltant de la biografia del compositor valencià a l'hora d'abordar aquest període convuls, farceixen la reconstrucció del músic de referències del context històric sense acceptar la contingència del silenci gomisià en

¹⁹² AMO., CDJMG, Carta manuscrita 12/1834.

¹⁹³ BNF., MS 18091-18097

¹⁹⁴ ACV., Actes capitulars, 1812, volum 339, fol. 31.

els anys del liberalisme espanyol. Paradoxalment, quan menys referències documentals disposem, és en aquest període on s'hi produirà uns fet creatius que canviaran radicalment la vida del compositor.

A la ciutat de València, en un context de les reunions populars a la Placeta de les Panses en temps de l'ocupació napoleònica i la creació de la Junta de resistència pels germans Beltrán de Lis ens dibuixen un panorama convuls i inestable a la ciutat del Túria.¹⁹⁵ N'és probable que Gomis fos enrolat en l'allistament de tots els homes disponibles de 16 a 46 anys per a la defensa de la ciutat, però no obstant no disposem de dades per a corroborar aquesta hipòtesi.

Sembla que la pau i la derogació de l'obra legislativa de Càdis de 1812 i el restabliment de la vida baix el govern de Ferran VIIé no s'hi tradueix en la conservació d'indicis documentals que ens ajuden a reconformar la vida del compositor valencià. La única referència que disposem de la vida de Gomis és en l'article de Louis Viardot a *Le Siècle* on s'avisava de l'arribada d'un regiment d'artilleria a la ciutat de València amb qui Gomis estableix una relació personal on Gomis reb l'encàrrec de ser el director d'aqueixa banda.¹⁹⁶ Fet i fet, en aquesta època de permanència en la casa de la Catedral de València i la seua marxa hem documentat un creixent interès de J.M.Gomis per la música profana malgrat estar sotmés a l'ambient eclesiàstic. Fet i fet, és l'article de Viardot qui ens informa que Gomis va haver de renunciar a la seua cançó *A unos ojos verdes*, posteriorment publicada a París l'any 1830-31 i a la ciutat de Londres, conforma una peça musical d'una difusió considerable, i atribuir-la voluntàriament per Gomis al guitarrista Sor.

Fet i fet, el compositor Josep Pons mor el 2 d'agost de 1818 i la plaça de mestre de Capella que ocupava el mossén queda deserta. Les capacitats de resistència i transgressió individual són més potents del que la historiografia clàssica ha valorat. Josep Melcior Gomis decideix en un acte de contingència radical – no sabem motivat per què – no optar a l'estable vida musical de la catedral i enrolar-se a un regiment militar liberal. Així doncs, segons les referències de Burat de Gurgy després d'enrolar-se a València amb el regiment camí de Madrid, compona el seu primer himne patriòtic.¹⁹⁷ No obstant, una notícia inèdita del Diario de València, publicada a l'any

¹⁹⁵ BOIX, V., *Historia de Valencia*, València, s.d., 1845.

¹⁹⁶ VIARDOT, L., *Le Siècle*, (art.cit.)

¹⁹⁷ BNF., DE GURGY, B., "Gomis" en *Le Monde Dramatique*, 1836, pp-137-141.

1830 i supervisada per Gomis, com indiquen les lletres manuscrites, ens aporta informació més precisa sobre aquest període:

Aprovechando con las lecciones predilectas de tan sabio maestro, se pudo llamar á Gomis con justicia el vehiculo del buen gusto y afición a la música en esta capital, á tiempo que apenas havia salvado los límites de Barcelona, ciudad en que se dieron a conocer por la vez primera las encantadoras producciones de los líricos modernos; pues habiendo sido nombrado directod de la música del 2º regimiento de artilleria, desplegó en este destino su mucho talento y buen gusto en varias composiciones llenas de novedad y gracia, que produjo su ardiente y fecunda imaginación, y en las muchas y difíciles obras para orquesta, que acomodó de una manera original y feliz a la música militar. En 1820 fijó su residencia en Madrid, donde desempeñó la dirección de la de la guardia de S.M, contribuyendo á formar el talento de la Sr. Loreto, cantractiz española, de un mérito distinguido que reconoció con el público los felices resultados del esmero de su maestro.¹⁹⁸

Així doncs, a la nostra recerca presentem una inèdita notícia biogràfica de Josep Melcior Gomis publicada el divendres dotze de novembre al Suplement del “Diario de Valencia” de l’any 1830. On radica la seua importància més enllà de l’anècdota? Al meu parer, en dues qüestions vitals:

Primerament, aquesta notícia biogràfica és supervisada directament per Gomis com es demostra a la seua correspondència conservada.¹⁹⁹ D’aquesta manera i sens saber-ho, el text soterra i dinamita moltes de les tesis defensades interessadament per alguns musicolegs. Malgrat tot, no podem oblidar la càrrega subjectiva de l’autoescriptura, de les fons documentals i la capacitat d’inventar els anhels biogràfics propis.

En darrer lloc, al meu parer la notícia inèdita biogràfica que presentem demostra que Gomis despertava interès als cercles culturals valencians molt abans de la seua mort. Aquesta evidència, encara que és contingent i petita però que pròximament serà

¹⁹⁸ BVA., FONS MODERN /B. NICOLAU PRIMITIU, *Suplemento al diario de Valencia del viernes 12 de Noviembre de 1830*, Valencia, Francisco Brusola, 1830.

¹⁹⁹ BNE., Colecció Sanjurjo. Leg.8. Secció: Diversos, Cartes de Gomis a Santiago de Masarnau. Carta, Gener de 1831.

ampliada amb noves aportacions, s'oposa a tota la historiografia que fins l'actualitat deixava a Gomis orfe, poc mediàtic i sens una referència més enrere de l'any 1835.

Certament, podem documentar la relació entre Josep Melcior Gomis i la cantant *Loreto García*, alumna del compositor ontinyentí a qui li dedica dos de les seues cançons líriques: *El chacho moreno* i *El curro marinero*, amb qui treballarà posteriorment.

4.4. UNA REVOLUCIÓ FILARMÒNICA: L'AUTORIA DE L'HIMNE DE RIEGO (1819-1823)

Malgrat la poca informació, parcial i fragmentària, que disposem de l'autor valencià a Madrid, en el context de la revolució de 1820 i l'establiment del Trienni liberal, trobem una referència documental fascinant per a Gomis. La revolució liberal necessitava d'una música que ajudara a difondre el seu missatge revelador, revolucionari i creatiu. Així doncs, l'any 1822 s'hi publica el volum de cançons patriòtiques per *Mariano de Cabrerizo*.²⁰⁰ En aqueix context de revolució, l'himne de Riego i l'himne a la Constitució són signades per Josep Melcior Gomis. La edició de cançons patriòtiques de Mariano del Cabrerizo editades a 1822 a València demostren l'autoria de Gomis d'aquests himnes a més dels que compona posteriorment a 1821 *Himno a las víctimas del General Elío*, en 1823 altre himne patriòtic; *Al viento tremola*.

Fet i fet, hi ha debat generalitzat sobre l'autoria de l'himne de Riego des dels treballs de Rafael Mitjana, José Subirà, Mesoneros, Barbieri i d'altres autors que s'han anat pronunciant al voltant de l'autoria de l'himne. Al nostre parer, al aplegar a aquest punt de la nostra investigació, cal realitzar una parada a la nostra biografia parcial de Gomis per tal de tractar l'assumpte de l'autoria de l'himne i aportar la nostra perspectiva historiogràfica per si afegim un poc de llum a l'assumpte.

En el cas que ens pertoca, Tomàs Marco analitza al compositor Gomis en menys de quatre línies i afirma que la composició de l'òpera gomisiana "Le Diable a Séville" és l'únic motiu d'on es desprén la tesi històrica de l'autoria gomisiana de l'Himne de Riego sens més evidències al respecte.²⁰¹ Aquesta aportació, lluny d'esser cap aportació mínimament útil, no sols demostra que Marco no controla de cap bibliografia al respecte, sino que a més a més, el seu fil conductor assatjistic és un plantejament de la història "ad hoc". Ni pretén recercar novetats ni aportar llum allí on el debat

²⁰⁰ 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*, València, Venancio-Olivares, 1822.

²⁰¹ MARCO, T., *Historia Cultural de la Música*, Ed. Autor, Madrid, 2008, p. 465.

historiogràfic és més dur i complex. Ens preguntem com es pot resoldre un tema tant controvertit, complex i difícil d'acotar con és la música patriòtica al període del Trienni Liberal amb una idea preconcebuda, sens notes a peu de pàgina i sens més marc que la “paraula de fé”.²⁰² Com es pot abordar un tema tant complex sense la mínima base bibliogràfica?²⁰³

En aquest sentit, la ressenya que signen conjuntament en Tomàs Garrido i en Rafael Gisbert a l'edició crítica de “Le Diable a Séville” són altra mostra de la complexitat investigadora sobre l'autoria de l'Himne de Riego.²⁰⁴ Segons aquest treball, Gomis no fou l'autor de l'himne sino més bé un adaptador i orquestrador. Una resposta que ja coneixem al voltant de l'himne però que es presenta novament sens cap aportació documental. Tal argumentació, al voltant de l'autoria de l'Himne de Riego no pot obviar les publicacions coetànies de l'europa continental i les evidències documentals existents al voltant de l'autoria de l'himne. El que realitzen aquestos autors a la seua obra sols és la repetició de la fallida interpretativa que Ramón de Mesonero Romanos realitza a la seva obra i perduren l'error al llarg del temps.²⁰⁵

Duen al seu text, “Desde el mismo 1 de enero de 1820 comenzaron los problemas para determinar quién fue el autor de la música y a día de hoy poco nuevo se puede añadir a la investigación de Pedrell y Barbieri.”²⁰⁶ T. Garrido i R. Gisbert afirmen que si és ben cert que a la “Colección de canciones patrióricas” editades a 1822 J.M. Gomis apareix com a compositor de l'Himne de Riego a més de “Canción Patriótica con motivo de haberse jurado La Constitución de la monarquía española” tal vegada “*podiera suceder*”(sic) que Gomis firmara como autor de el arreglo.

²⁰² Per a més informació al voltant de la música, el trienni i els procesos nacionalitzadors SEGARRA ESTARELLES, J.R., “El reverso de la nación”, dintre de MORENO LUZÓN, *Construir España. Nacionalismo español y procesos de nacionalización*, Madrid, Ed. CEPC, 2001; y MARTÍ, M; “Història Local, cultura política i identitat col·lectiva” en R. Monlleó, Castelló de la Plana, Ed. Castelló al segle XX, 2006.

²⁰³ APPLGATE, C., *A Nation of Provincials: The German Idea of Heimat...* i APPLGATE, C., *Music & German National Identity...* i REAGIN, N.R., *Sweeping the German nation: domesticity and national identity in Germany, 1870-1945*, Cambridge, University Press, 2007; i BOA, E., *Heimat: a german dream. Regional loyalties and national identity in german culture. 1890-1990...*, i MARTÍ, M., i ARCHILÉS, F., “La construcció de la regió com a mecanisme nacionalitzador i la tesi de la dèbil nacionalització espanyola” en *Construir Espanya al segle XIX. Afers. Fells de recerca i pensament*, nº 48, Catarroja, Ed. Afers, 2004; i SEGARRA ESTARELLES, J.R., “El provincialisme involuntari. Els territoris en el projecte liberal de nació espanyola (1808-1868)”, en *Construir Espanya al segle XIX. Afers. Fells de recerca i pensament*, nº 48, Catarroja, Ed. Afers, 2004.

²⁰⁴ GARRIDO, T., i GISBERT, R., “Gomis y el himno de Riego” a GOMIS, J. M., *Le Diable à Séville, Opéra Comique en un acte*, Madrid, Ed. ICCMU, 2011, pp. XVIII-XXI.

²⁰⁵ MESONEROS ROMANOS, R., *Memorias de un setentón*, Madrid, Ed. Giner, 1975.

²⁰⁶ GARRIDO, T., i GISBERT, R., “Gomis y el himno ...”, op.cit., p. XVIII.

Anem per parts. Fet i fet, l'autoria gomisiana de *Canción Patriótica con motivo de haberse jurado La Constitución de la monarquía española* editades al mateix volum de 1822 no és qüestionable per cap investigador seriós però l'Himne de Riego signat també per Gomis pertoca a Garrido i Gisbert dubtar que fos ell l'autor original. Aquesta tesi seria molt aclaridora al voltant del debat sobre l'autoria si realitzaren aportacions més enllà de repetir el debat noucentista.

El text de Garrido i Gisbert continua afirmant que si ara bé, Gomis arriba a Madrid a 1821, i l'himne ja es cantava a la divisió de Riego a l'alçament militar de inicis de 1820, era impossible que Gomis haguera estat l'autor de la música.²⁰⁷ Es tracta d'un contundent argument si no fos per que les dades aportades pel nostre treball situen a Josep Melcior Gomis a Madrid al tombant de 1819-1820.

Certament, l'autoria de l'himne ha estat un debat llarg i extens que no podem permetre's abodar amb tota la crítica historiogràfica, tal i com ens agradaria. No obstant ens agradaria clarificar diverses idees, abans de seguir amb la reconstrucció de la vida del músic valencià i les seues capacitats de transgressió. En primer lloc, no hi ha ni una sola referència del cant de l'Himne per part de les tropes de l'alçament liberal de 1820 en les 229 pàgines dels escrits i diaris del General Riego.²⁰⁸ En segon lloc, ens plantejem que si Gomis no fou el compositor de l'Himne – tal i com apareix en la font documental de 1822 – i sols un orquestrador, per què disposava del seu llegat testamentari d'una còpia manuscrita de l'himne per a banda militar?²⁰⁹

En tercer lloc, a més de les referències documentals manuscrites i originals de l'himne signades per Gomis, hi ha un treball europeu de compilació musical de himnes nacionals escrit als primers decennis del XIX: *Louis Messemaeckers* i la seua obra *Chants nationaux* on s'arreglen himnes musicals dels nous Estats-nació nascuts del liberalisme polític. L'himne de Riego apareix atribuït a Gomis i així ho fa saber en el primer tractat compilatiu de músiques nacionals europees.²¹⁰

²⁰⁷ GARRIDO, T., i GISBERT, R., “Gomis y el himno ...”, op.cit., p. XIX.

²⁰⁸ DEL RIEGO, R., *La revolución de 1820, día a día : cartas, escritos y discursos / prólogo, biografía sucinta, notas y recopilación de documentos* por Alberto Gil Novales, Madrid, Tecnos, 1976.

²⁰⁹ Que fou doncs Gomis, l'orquestrador per a “Veu i Piano” i a més a més, l'orquestrador “per a banda”, com l'orquestrador de totes les versions de l'himne; menys el seu autor? I en què suport, cita i document ens basem per “jutjar” l'autoria d'una partitura que apareix signada per Gomis? En cap cita. Sols és un judici de valor.

²¹⁰ MESSEMAECKERS, L., *Chants nationaux*, París : Alfred Ikclmer & Cie., [1848], Imp. Huard à Montmoreney. *Chant royale espagnole ; et Hymne de Riego*. GOMIS.- N. pl.: A.I. et Cie. 1317.

En quart lloc, la festa pels refugiats espanyols i italians que es realitza a Londres l'any 1829, amb la que Gomis col·labora amb un Himne Ària Nacional d'Espanya.²¹¹

En cinqué lloc, volem citar una referència sobre els himnes liberals que al nostre parer és clarificadora. Ho fem citant al *Diario de Madrid*, la data de 28 d'Abril de 1820; al voltant de l'himne diu que es van programar dos himnes: “*el primero conocido por el de Riego y el segundo con la música original que cantaban las tropas del citado héroe*”. Aleshores, em pregunte per què els autors incideixen en la no presència de Gomis a l'alçament al sud de l'Estat de les tropes liberals si els propis diaris coetanis els expliquen que l'himne de Riego no és la cançó que cantaven les tropes?²¹²

En sisé lloc, volem incidir en la referència dels documents conservats del passaport del músic valencià per el Ministeri de l'Interior francès a 1829 on se'l reconeix sospitós de ser l'autor de l'himne de Riego:

*Colomer a composé la musique de la plupart des chansons patriotiques, entre autres, l'hymne de Rego, de la Constitution, du Tragala, etc.*²¹³

I per finalitzar, la referència personal de Burat de Gurgy, que coneixia personalment a Gomis i que en l'article necrològic parla de Gomis explicant que el va consagrar:

*un hymne patriotique dont la popularité magique le condamna à la proscription.*²¹⁴

La difosa explicació *ad-hoc* sobre la negativa de l'autoria de Melcior Gomis, explica clarament un debat interpretatiu que enfronta les teories d'Alcalà Galiano envers Ramon de Mesonero des del segle decimonònic. Comptat i debatut, a la referència periodística coetània de 1820 es veu clar: l'himne de Riego no és l'himne que cantaven les tropes a la revolució liberal. Fet i fet, l'altra cançó patriòtica signada al volum de Mariano del Cabrerizo, *Himno a la Constitución* està dedicada a Vicente Sancho, un diputat valencià i general militar.

²¹¹ BLY., *THE ATHENAEUM*, N° 76, 08/04/1829, Wednesday, London

²¹² La cita del *Diario de Madrid* apareix a GARRIDO, T., i GISBERT, R., “Gomis y el himno ...,op.cit., p. XVIII.

²¹³ BNF., F7, 12002, doss.360.

²¹⁴ GURGY, B., “Gomis” (art.cit.).

L'himne de Riego és una composició de Josep Melcior Gomis que va ser interpretada per primera vegada, de manera oficial, al passeig d'Atotxa de Madrid, l'1 de gener de 1823.²¹⁵ Hem d'esmentar que el context polític d'inicis de 1823 és bastant diferent respecte l'any 1820. Entre altres coses, convé destacar que Riego havia esdevingut tot un símbol del radicalisme liberal, enfront de la figura del monarca: "*Riego siempre será Riego. Riego no se mudará y trabajará de continuo para asegurar la libertad de su patria*".²¹⁶

La conjuntura a inicis de l'any 1823 és molt complexa. S'estava a portes de la invasió absolutista de la Santa Aliança, i aleshores, la situació demanava un cert himne que animara la mobilització liberal; en certa mesura com en el moment d'origen de "La Marsellesa". Aquest context polític d'inicis de 1823 es caracteritza, entre altres coses, pel radicalisme inserit al procés, tant a València com a Madrid.²¹⁷ M^aCruz Romeo destaca l'existència d'un liberalisme rupturista, de caire radical que s'aproximava als ideals republicans. És el cas de Vicent Salvà i la fundació d'un organisme de govern popular com a única alternativa per a salvar la revolució, amb fòrmules jacobines que no van acabar d'establir-se. El liberalisme polític a partir de la nova conjuntura de 1823 es decantaria cap un model transaccional allunyat del radicalisme de 1820.

El radicalisme viscut dia a dia, també era de la Milícia Nacional a molts llocs i especialment a Madrid. El treball de Pérez Garzón posa en relleu l'existència de la Milícia Nacional en les conjuntures revolucionàries i el seu paper fonamental com a instrument de la revolució. No obstant, al treball de Pérez Garzón no hi ha cap referència sobre la Banda de la Milícia i els aspectes musicals de la revolució.²¹⁸

Les referències sobre l'evolució de Gomis en aquestes dates són escasses. Fet i fet, més enllà de la seua activitat descatalogada per l'estrena de les seues obres i l'escriptura de les seues cançons, no podriem aportar absolutament cap dada que referenciara la seua vida a la capital del regne. Tenim la certesa que J. M. Gomis treballava donant les classes de cant i recerca obrir-se un camí en la música profana. Certament, la capacitat de transformació i transgressió del personatge és destacable. En poc anys, Josep Melcior Gomis ha passat d'escriure obres sacres a la Seu de la catedral de València per a escriure cançons liberals patriòtiques i acabar realitzant un melodrama

²¹⁵ PÉREZ GARZÓN, J.S., *Milicia nacional y revolución burguesa: el prototipo madrileño:1808-1874*, Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, 1978.

²¹⁶ GIL NOVALES, A., *Rafael de Riego. La revolución...* Carta de 4 de gener de 1823. pp. 185-186.

²¹⁷ ROMEO MATEO, M.C., *Entre el orden y la revolución...* pp. 187-221.

²¹⁸ PÉREZ GARZÓN, J.S., *Milicia nacional...* pp. 217-225.

operístic. La radicalitat de les contingències, les contradiccions del subjecte i el devenir plural de Gomis no caben en una lectura estàtica del autor. Tots i cadascú dels creadors són alhora Gomis i l'altre.

El 21 de juliol de 1821 s'estrena al teatre madrileny de la Cruz el melodrama *Sensibilidad y prudencia, La Aldeana*, cantat per la seua alumna Loreto Garcia, que ja havia estat interpretada, de manera fortuïta l'any 1819 a Madrid.²¹⁹ Aquesta obra és una òpera unipersonal que versa sobre els perills de l'amor, es va editar i imprimir dues vegades. En paraules de José Subirà, l'obra fou impresa amb una nota del autor:

*Hoy que la nación española abre todas las puertas que conducen a su gloria [...] hoy finalmente en que la nación aprecia lo que es suyo, presento los cortos frutos de mi constante inclinación a la armonía.*²²⁰

No obstant, no hem trobat l'existència d'aquest fet ni cap referència documental més sobre aquest fet. El crític Coratelo realitza una breu crítica sobre *La Aldeana* que ens sembla útil reproduir:

*Al decir que la música de estos soliloquios o unipersonales era puramente orquestal debemos hacer excepción del titulado "Sensibilidad y prudencia o La Aldeana" melodrama unipersonal, música de José Gomis, escrito y representado en 1819, en el cual la letra es cantada por una sola persona, que en este caso es la pastora Silvia, y su canto una interminable romanza de ciento doce versos, cosa capaz de impacientar al oyente más flemático, sino que fuesen declamados los de arte mayor, que son unos sesenta, en cuyo caso el intermedio quedara reducido a nada.*²²¹

La revolució liberal era una revolució filarmònica. Fet i fet, Gomis segueix composant música i himnes patriòtics en aquest anys de silencis documentals. El mes de gener de 1821 es realitza a València l'acte d'exhumació de les víctimes del general Elío, capità general de València des de 1814 a 1820. En un acte al Monestir de la Trinitat de València, s'hi organitzà un funeral. Al finalitzar la cerimònia religiosa, s'hi va interpretar un himne: *de bastante mérito por el célebre y malogrado don Jose Gomis.*²²²

²¹⁹ BNF., *Le Menestrel*, 1835/06/28

²²⁰ SUBIRÀ, J., *El compositor Iriarte y el cultivo del melólogo*, Barcelona, s.d., 1948, pàg.438.

²²¹ COTARELO, E., *Historia de la zarzuela*, Madrid, s.d., 1934, pp.157-159.

²²² BOIX, V., *Historia del País Valenciano*, Vol. III, València. s.d., 1981, pàg. 268.

Aquest himne, *Hijos caros de la madre Edetanía*, fou publicat a les cançons patriòtiques del volum de Cabrerizo.

Fet i fet, alguns autors situen la data de 1822 com el moment en el que Gomis és nomenat director de la Banda de la Milícia nacional.²²³ Josep Melcior Gomis va formar part de *la Escuela general de música*, que fou fundada en 1822 como a precursora del Conservatori de Música, i en la seua comissió directiva figurava Gomis, com a director de la banda de la Milicia Nacional Voluntaria, que es dedicava a la docència de les classes de solfeig i cant amb un sou mensual de 80 reals.²²⁴

Eixe dia 1 de gener de 1823, després de la victòria de la Milícia nacional, s'hi realitza un acte de jura de la bandera i es va entonar un himne compost expressament per a aquell acte: *Al viento tremola, el patrio pendón, que fija el destino de nuestra nación*. Cal fer justícia, si advertim que a cap registre dels fons de l'exèrcit espanyol ni cap llistat de l'època ens situen a Gomis en aquell moment i amb aquell càrrec. Certament, n'és possible que l'himne fora de l'autoria del compositor valencià o que Gomis fora declarat director de la banda de la mateixa Milícia, però no hi ha cap referència al respecte que ens ajude a consolidar aqueix assumpte al relat biogràfic del músic.

Els fills de Sant Lluís, la contrarevolució interna i el canvi dràstic esdevindrà sobre els territoris peninsulars deixant a l'aparell liberal de l'estat-nació tocat de mort. El canvi de règim i la tornada de Ferran VIIé no ho és tot, si més no, les comissions militars que s'hi formaren encarregades de recercar i purificar als liberals espanyols. Fet i fet, Gomis ha de marxar cap a l'exili. Va marxar, en paraules de Viardot *à travers champs*, conservant poques coses en la motxilla, asaltat al viatge on li van robar les coses de valor i sols va conservar les partitures.²²⁵ Gomis arriba el 21 de Juliol de 1823 a Baiona amb altres onze bascos que arribaven amb la mateixa diligència.²²⁶

Les estructures i els sucesos històrics de caire general de vegades deixen obertes esclotxes per on els subjectes individuals poden recercar el canvi i la transgressió. En poc més de cinc anys, espentat per la radical contingència del moment, Gomis passa de residir tranquilament a la capella musical de la catedral de València per acabar entrant exiliat a Baiona degut al seu treball musical liberal.

²²³ GISBERT, R., *Gomis* (op.cit) pàg. 59.

²²⁴ BNE., *El Universal*, 1822/11/22.

²²⁵ BNF., *Le Menestrel*, 1835/06/28

²²⁶ BNF., F7 2559 *Enregistrement des passeports, 1823, 2ème semestre*.

4.5. MELCIOR GOMIS I L'OCUPACIÓ DEL SEU ART: PARÍS (1823-1826)

Els silencis i les informacions fragmentàries són fonamentals en l'escriptura de la història, i si més no, en l'escriptura de la biografia plural. Fet i fet, les dades vitals de Gomis són incompletes. És aquest fet, allò que fa interessant el seu treball biogràfic inacabat, amb les seues contradiccions i les seues resistències com a subjecte a una definició completa i tel·lúrica de la seua vida. La primera referència que trobem és gràcies a la investigació de Rafael Gisbert, que troba la llista de 196 espanyols a París, susceptibles de ser vigilats de manera sistemàtica. Aqueixa llista, datada en el 22 de Gener de 1824, parla de Gomis, la seua vivenda, la seua conducta pacífica i que es dedicava al seu art.²²⁷

Colmer Joseph Gomer: compositeur de musique, s'occupe de son art. Domicilié 9. rue Taranne. Conduite paisible.

Segons R. Gisbert, quan J. M. Gomis arriba a la golfa d'aquest edifici de l'extraradi parisenc, lluny dels centres de reunió dels exiliats, viuen a l'edifici el comte de la Poterie, la marquesa de Romance, el comte de la Rochefoucault, un pintor i un peó de la construcció.²²⁸ En la planta baixa existeix un cafè *Le Café des Colonnes*.²²⁹

Són pocs els indicis que disposem per a reconstruir la vida de Gomis als primers anys de l'exili. Fet i fet, tenim documentat que Gomis va disposar de l'ajuda de *Manuel del Populo Vicente García*, intèrpret favorit de Rossini i tenor de gran notorietat en França, amb les seues filles la *Malibrán* i la *Paulina Viardot* – casada amb Louis Viardot – amic íntim de Gomis.²³⁰ Certament, gràcies a Manuel García, Gomis accediria a Rossini per a buscar la seua protecció.²³¹ L'ajuda que Manuel García es fonamenta per a Gomis en introduir-lo a bon amics, noves relacions socials, l'accés a casa Rossini i el fet de proporcionar-li alumnes per a les seues classes de cant.²³² Altre punt de referència de la vida de Melcior Gomis a la ciutat de París als primers anys de l'exili és l'hotel

²²⁷ GISBERT, G., *Gomis* (op.cit) pàg. 72 o també BNF., F7 1194 dos.121.

²²⁸ Íbidem.

²²⁹ BURNAND, R., *La vie quotidienne de la France en 1830*, París, Hachette, 1943, pp. 41-45.

²³⁰ BNF., *Le Menestrel*, 1835/06/28

²³¹ Rossini fou un compositor excepcional interdisciplinar. BUENO CAMEJO, F. C., "The image of the Opera in the History or Painting: Delacroix and Rossini's Otello" a *Global Journal of Human-Social Sciences. Arts & Humanities – Psychology*, Global Journals Inc., EUA, 2014.

²³² Molt s'ha escrit al voltant de les classes de cant de Gomis, però les referències documentals són escasses. Fet i fet, a *Almanach général parisien* senyalava 280 professors a la ciutat, entre els que mai va aparèixer Gomis.

Favart, centre de reunió dels liberals espanyols.²³³ A l'hotel Favart o d'altres establiments como ara bé *L'Estaminet Hollandais*, lloc de reunió de liberals espanyols. És allí on trobem una referència a Santiago de Masarnau, amic de l'ànima de Gomis, gràcies a un informe de les autoritats datat el 6 de setembre de 1825:

*l'on apprend qu'il tient les propos le plus inconvenants sur l'Espagne, et même contre la famille royale de France.*²³⁴

Uns dies posteriors, el 23 de setembre de 1825, les autoritats parisines precisen que Masarnau descansa a la Rue de Marivaux, número cinc, a l'hotel Favart.²³⁵

Il ne manifeste aucune opinion politique et il ne voit guère à Paris que quelques espagnols qui se livrent comme lui à l'étude de la musique et qui logent également Rue Marivaux. Il travaille avec assiduité et paraît étranger à toute espèce de manoeuvre révolutionnaire.

No tenim dades exactes de la presència de Gomis en aquestes reunions d'espanyols que es dediquen a la música i a les tertúlies musicades en l'Hotel Favart. Un informe de la mateixa època rescatat gràcies al treball arxivístic de Rafael Gisbert situa al músic Melcior Gomis amb els músics Carnicer i Sino.²³⁶

...sa conduite à Paris prouve jusqu'à l'evidence qu'il ne s'occupe en aucune manière d'intrigues politiques. Logé rue de Marivaux n° 5, il se réunit tous les soirs avec quelques autres musiciens espagnols, au nombre desquels on cite Sr. Colomer et Sino, qui logent dans la même maison et ils passent ensemble une partie de la nuit à donner des petits concerts.

Aquesta referència ens aporta informació molt interessant per redibuixar l'itinerari vital de Gomis. Segons l'informe policial, Josep Melcior Gomis ja passa la nit en l'hotel Favart, front al teatre Italià de la Sala Favart, per tant sembla que Gomis a altures de setembre de 1825 ja havia abandonat la golfa de la rue Taranne i s'havia

²³³ GALIANO, A., *Memorias de don Antonio Alcalá Galiano publicadas por su hijo*, Madrid, Biblioteca de autores españoles, 1886, pàg. 216.

²³⁴ BNF., F7 12056 doss. 1937, nota gràcies al treball de GISBERT, R., *Gomis* (op.cit), pàg.78.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ BNF., F7 12045 doss. 1365.

mudat prop de la estratègica ubicació de l'hotel Favart, prop de les òperes parisines. A més a més, Gomis comparteix cada nit amb altres músics concerts i pensaments a un domicili que fou centre de reunió dels espanyols transterrats i exiliats, com Goya – que arribà en l'estiu de 1824 – , el banquer Joaquim Maria Ferrer i la seua muller Maria Álvarez, o Espronceda – més tard a 1832 – o d'altres ilustres como el guitarrista Aguado que residí a l'hotel propietat de Madame Mestrallet. No obstant, les referències de Masarnau i de Viardot no corroboren aquest domicili, per tant compartim l'explicació deductiva que realitza Gisbert al pensar que és possible que Gomis passara la nit a la casa Favart per no retornar a la rue Taranne.

En paraules de la necrologia que realitza Santiago de Masarnau, la relació entre Joaquim Ferrer y Cafranca i Josep Melcior Gomis era de mutua protecció:

*Don Joaquín María Ferrer durante sus largas estancias en París, distinguió sobre manera, como verdadero entusiasta de las bellas artes y todo lo nacional, a nuestro compatriota Gomis. Mucho le quería y aun nos atrevemos a decir, le sigue queriendo.*²³⁷

Altra de les referències vitals de Josep Melcior Gomis en el París de 1824-1825 és la seua amistad amb Massimo Roberto Taparelli, el conegut com el marquès d'Azeglio. Fet i fet, Taparelli – dos anys més major que Gomis – fou un home refinat amb freqüents amics del món de la pintura com Delaroche, Gérard i Gros; i amics al món de la música com Rossini. Tanmateix, aquest aristòcrata fou una de les peces fonamentals dels moviments revolucionaris liberals del Piemont que s'hi inspiraren en la constitució espanyola de 1812.²³⁸ Gomis col·laborarà amb el marquès d'Azeglio en els seus quartets vocals com *La Primavera*, *L'Inverno* i *Notturmo* i amb altres peces.

Altra de les personalitats que entra en contacte amb Josep Melcior Gomis en el bienni 1824-1825 és Louis Viardot. Viardot fou advocat i interessat per la literatura i la cultura hispànica que va estudiar a la seua permanència en un destacament dels Cent mil fills de Sant Lluís.²³⁹

²³⁷ BNE., MASARNAU, S., "Gomis" a *El Artista*, Madrid, s.d., 1836, pàg. 82.

²³⁸ AZEGLIO, M.T., *Recolletions*, London, General Books, 2010.

²³⁹ Louis Viardot (1800-1883) fou un escriptor i hispanista francès que va col·laborar en els periòdics *Le Globe*, *Le National*, *Le Siècle*, entre d'altres. Va dirigir el Théâtre Italien de 1838 a 1840 i va contraure matrimoni amb Pauline García especialitzada en òpera de Gounod i Meyerbeer, germana de Malibrán i amiga de Turguénev.

Certament, a tenor de les escasses referències documentals, sembla evident que en els primers anys de l'arribada de Gomis a la ciutat de París, el compositor valencià connecta amb el que serà el seu cercle d'amistats. Aquest cercle estarà format per Santiago de Masarnau, Louis Viardot, Massimo Taparelli, José María Ferrer, la família Blanco, Francisco Manota i Madame Josephine de Laborde-Busoni, de qui no disposem de referències anteriors a 1826. Així doncs, Gomis es dedica a estudiar la música de les escoles europees que el compositor valencià desconeixia, però lluny d'abandonar les tècniques i composicions de la tradició polifònica valenciana, Gomis realitza un acte de sincretisme amb la tradició polifònica valenciana, les expressions dels gèneres hispànics i la suma de les innovacions de les escoles italianes i alemanyes que Gomis pot estudiar a la ciutat de París:

*Ce fut à Paris qu'il étudia Rossini et l'école italienne, Weber, Beethoven et les Allemands. Dans l'étude de ces grandes écoles et des maîtres modernes Gomis alla de surprise en surprise, recontra enfin son inspiration, et sentit se développer et croître l'instinct de son génie particulier.*²⁴⁰

Com ja hem assenyalat al capítol referent al context de la nostra investigació, Josep Melcior Gomis aterra a una ciutat que és centre de connexió entre exiliats i transterrats que converteixen a París en la ciutat més important de la transferència cultural europea. En pocs anys s'hi reuniran a París grans subjectes musicals com ara: Berlioz, Adam, Meyerbeer, Rossini, Paganini, Cherubini, Bellini, Auber, Herold i Boïeldieu, entre d'altres. Aqueix panorama musical efervescent afecta a un compositor valencià que roman fascinat de les innovacions musicals que s'hi produeixen a la ciutat parisina.²⁴¹ És precís indicar que no disposem de referències al voltant de l'activitat de Gomis envers els espectacles musicals de l'activitat dramàtica de París. Fet i fet, s'ha deduït que Gomis freqüentava els espectacles operístics de la ciutat ja que en anys posteriors, vorem com Gomis es lamenta d'haver perdut aqueixa costum. No obstant, no disposem de dades ni de l'origen de informació que ens ho certifique, tot i la difícil situació econòmica que patia el músic valencià.

A l'article necrològic de Louis Viardot s'hi relata la forta empremta que va deixar en Gomis l'òpera de Weber titulada *Freyschütz* que desencadenà una colvulsa

²⁴⁰ BNF., "Gomis" a *Le Constitutionnel*, 1836/08/04.

²⁴¹ VIARDOT, L., *Le Siècle* (art.cit)

commoció al compositor valencià cap a finals de l'any 1824.²⁴² L'experiència sonora d'aquesta òpera forçà la voluntat de Gomis de l'escriptura d'una òpera pròpia, animat el compositor pels seus amics: *plus confiants en lui que lui même*.²⁴³ La mateixa referència de Louis Viardot sobre aquesta anècdota aporta informació al voltant dels referents musicals de Gomis. D'aquesta forma, la magna empresa d'escriure una òpera era més complexa si entenem que les úniques partitures que Gomis havia fullejat a Madrid eren les produccions còmiques de Berton. Així que, decidit a escriure la seua primera òpera, pren com a exemple la partitura italiana *L'Isola disabitata* de Haydn, a qui tenia alta estima. Aquesta òpera, inèdita, titulada *Le Favori* serà treballada constantment des de 1825 fins 1827 per Gomis amb l'ajuda de Masarnau per als passages pianístics i de Viardot que li redacta el llibret; i és considerada com la seua favorita entre totes les produccions operístiques.

En aquests anys de la primera estada de Gomis a París, el compositor valencià treballa en la confecció d'un mètode de cant que es publicarà a principis de 1826 amb una edició trilingüe i que li ocasionarà molts problemes. Però abans de que finalitze 1825, Gomis s'ha quedat bastant sol a la ciutat de París ja que José León ha tornat cap a Espanya, els compositors i amics Ramón Carnicer, Francisco Manota i Santiago de Masarnau han sortit a Londres on les retribucions i la vida musical era més estable que a París. Carnicer havia aconseguit el passaport per a mudar-se a Londres el 9 de juny de 1825 i Santiago de Masarnau aconseguí el passaport en novembre de 1825 per a partir cap a Londres.

L'objectiu de Masarnau a París havia estat acudir a les classes del famós pianista Monsigny, encara que no ho va aconseguir, però va frequentar amistats, societats musicals i es va dedicar en esforç al seu treball.²⁴⁴ A l'any 1825 en aquesta relació d'amistad s'introdueix una tercera persona, una discípula de cant de Gomis, *Giuseppina Laborde-Bussoni*, que havia mostrat unes qualitats musicals extraordinàries per al cant, era italiana però estava naturalitzada francesa pel seu casament amb el General Laborde, de qui estava separada. Segons R. Gisbert disposava d'una veu que li permetia actuar en les soirées de l'alta societat parisina.²⁴⁵ Fou a 1823 quan va decidir-se per intentar aconseguir una carrera professional, aconseguint audicions en el Teatre *des italiens*.

²⁴² L'òpera de Weber *Freyschütz* s'estrenà a París el 7 de desembre de 1824.

²⁴³ Íbidem.

²⁴⁴ FEDERICO SUAREZ, Santiago Masarnau y las Conferencias de San Vicente de Paúl, RIALP, Madrid, 1994, pp. 36-37.

²⁴⁵ GISBERT, R., "Un trío filarmónico" a *Almaig*, 2011, Ontinyent, La nostra terra, 2011.

L'audició del 5 de juliol de 1823, després d'interpretar dues àries de Rossini, el tribunal li recomana que interprete papers de concert, que no pas papers dramàtics a escena.²⁴⁶ No obstant, el 25 de febrer de 1824 torna a intentar-ho. El tribunal que estava format per Herold, Balocchi, Habeneck i Paer diu:

“Les membres du jury persistent à dire, ainsi qu'ils l'ont fait dans les différentes auditions particulières qui l'ont précédé que Madame Bussoni ne manque pas d'une certaine facilité; ils pensent qu'elle pourrait produire quelque effet s'il ne s'agissait que de chanter au piano dans un salon. Mais il n'est pas de même au théâtre. Là, ils ont remarqué de la faiblesse dans l'organe, et cette faiblesse ils ne l'attribuent pas seulement à la nature de la voix, mais encore à la constitution physique de la cantatrice, qu'ils croient incapable de soutenir jusqu'à la fin un morceau d'une certaine étendue.

Fet i fet, Santiago de Masarnau canvia radicalment de plans i es trasllada a Londres *en companyia i consell de Gomis*, pels resultats negatius de Monsigny, al qui Gomis va demostrar deficiències en torn al mètode pedagògic; i motivat per la gran quantitat de sales de concerts que disposava Londres; i la possibilitat que li va mostrar Gomis de rebre classes de Cramer, el primer pianista d'Europa que li faria estimar una immensa fortuna. Al tombant de 1825, Josep Melcior Gomis, Josephine Laborde-Bussoni i Santiago de Masarnau decideixen canviar de ciutat i recercar la sort a territori anglès, una pràctica bastant imitada per molts exiliats musicals europeus que s'instalaven entre les dos ciutats, París i Londres.

No obstant, abans de que finalitze l'any 1825 trobarem una nova font documental d'una composició musical de Gomis. En el context de la mort del general francès Maximilien Foy, gran veu defensora de les llibertats individuals, la llibertat de premsa i les causes revolucionàries, el marquès d'Azeglio va escriure una lletania literària a la que Gomis va musicar per a quartet vocal amb acompanyament de piano i harpa. L'obra titulada *Hymne Funèbre aux mânes du general Foy*, dedicat a Francisco Manota, qui pagà la impressió, es va posar la venda al preu de 5 francs, dels que la meitat del benefici obtés, seria per als fills orfes del general. La versió francesa del text

²⁴⁶ BNF., AJ13 113

va córrer a càrrec de Louis Viardot.²⁴⁷

4.6. GOMIS: L'ALTRE, EL MATEIX. LONDRES (1826-1829)

De les cartes manuscrites que Josep Melcior Gomis escrivia a Santiago de Masarnau – i que hem compilat i transcrit per a aquesta investigació – es dedueix que el trasllat a Londres estava motivat per un secret objectiu que Gomis, Masarnau i Laborde compartien.²⁴⁸ Així doncs, el dia 11 de gener de 1826 el duet format per Santiago de Masarnau i Giuseppina Laborde-Bussoni agafen a París una diligència camí del port de Calais, uns 240 kilòmetres recorreguts en la cruesa de l'hivern per avançar en l'empresa filarmònica. Gomis s'hi queda a París, patint pel viatge dels seus dos amics i per la salut de Laborde:

*Que tristeza tengo, querido Masarnau! ¡Dos noches hace que estoy solo! ¡que estoy sin corazon y sin alma! Dos noches que no duermo y dos días que apenas como pensando en la pobre M[ada]me Laborde cuanto habrá sufrido en el camino: espero carta de vd desde Calais y hasta q[u]e la reciba, mi espíritu sufrirá los mayores torm[en]tos . Ahora son las 3 de la noche, hasta cuya ora he estado aquí en mi cuarto sin absolutam[en]te hacer nada: nada puedo hacer, pues no me hallo aquí: yo voy con vdes, ¡¡cierto! yo les acompaño en el camino; y a ora que mas que nunca necesitaba de tener mi alma un poco tranquila és cuando menos lo está. ¡Dios mío, que ganas tengo de salir de aqui! Pero la pobre Madame Laborde cuanto habrá sufrido!*²⁴⁹

No obstant, Gomis – el major dels tres amb 34 anys – reb la carta dels seus amics i se'n alegra: *Acabo de recibir su inapreciable de Calais ¡Dios mio que alegria tan grande és la que ha sentido mi corazon al leerla!* No obstant, Josep Melcior Gomis no pot eixir de París: *Yo sigo como un loco trabajando y deseando con toda mi alma salir de aquí, solo porque no puedo, no puedo no me encuentro sin vdes; y luego como engo que hacer la Pamema de ir todas las noches a casa de Blanco, esto que pudiera servirme de distraccion me atormenta.*²⁵⁰ Les cartes que han separat els amics que de vegades no tenen un tracte cordial, diu Gomis: *Yo he derramado lagrimas de alegria al*

²⁴⁷ Al voltant d'aquest assumpte, R. Gisbert anomena que s'hi van realitzar una subscripció vora d'un milió de francs, però sens cap referència documental que ho acredite.

²⁴⁸ Veure capítol 8 de la nostra investigació titolat *Correspondència*.

²⁴⁹ Carta 1. 1826/01/19 Transcripció de les cartes autògrafes.

²⁵⁰ Íbidem.

*considerar mi buena suerte por haber encontrado en un país extranjero una joya tan inestimable, un amigo tan bueno: ¡Cuanto siento el que mi genio violento é imprudente me haya impedido ya por dos o tres veces à escenas con vd ciertam[en]te indebidas por mi parte! Yo juro a vd de hacer los mayores esfuerzos p[ar]a reprimir mi malgenio y no darle a vd motivos de disgusto tenga yo ó no tenga razon.*²⁵¹

Gomis no disposa de la llibertat per poder escapar de París, donat que l'assumpte de l'edició del seu mètode de Cant i Solfeig no està conclós: *Mi método se concluyo, g[racias] a D[ios] se lo llevé a Rosini; este lo ha encontrado muy bueno; me ha hecho los mayores elogios. Rosini ha estado amabilisimo hasta el extremo conmigo, hace dos días de debías haberme dado la carta p[ar]a el Metodo p[er]o no le ha sido posible a causa de sus infinitas ocupaciones; la espero de un momento a otro.*²⁵² Així doncs abans de la partida en gener de 1826, Gomis es troba sens diners: *me hallo sin un cuarto, y rodeado de acreedores que me deguellan.* L'objectiu de Josep Melcior Gomis a principis de 1826 es fonamentava en aconseguir les cartes amb bones recomanacions de Rossini i Boieldieu, que possibilitaren obrir el negoci en Londres de la seua acadèmia de cant. No obstant, Gomis desconfia de Ledesma i del futur del negoci de cant, a qui va conèixer en la *escuela general de música*:

*Yo pienso traer muy buenas cartas porque de esto pende toda nuestra buena fortuna en esa. Siento que no me digere vd quería presentarse a Ledesma antes de mi ida, porq[u]e le hubiera escrito una carta.[...]. Ledesma ès muy Polison y no le creo capaz con un corazon capaz de hacer trio con los n[ues]tros ni mucho menos cuartetto con Manota: ya le he d[ic]ho a vd que el mancebo ès muy interesadillo; por lo tanto delante de èl nunca miserias: ademàs L[edesma] ya sabe vd que ès muy jesuita y que irá oliendo nuestro plan hasta que yo llegue a la pim[er]a Se lo encajaré en el cuerpo: de todos modos èl puede sernos muy util y nos lo sera, porque yo sé como se le maneja.*²⁵³

En Gener de 1826, Gomis acaba de compondre el seu quarter líric *l'Inverno: El Invierno está gravado y ha salido muy bien aunque todo ello estará lleno de mentiras porq[u]e no tengo paciencia p[ar]a corregir pruebas.* En aqueixa lletra manuscrita,

²⁵¹ Carta 2. 1826/01/19 Transcripció de les cartes autògrafes.

²⁵² Íbidem.

²⁵³ Íbidem.

Josep Melcior Gomis ens informa de la seua visita a casa de Rossini. Al mateix edifici, l'any 1826, vivien els compositors Rossini, Boieldieu, Caraffa. l'actor Bordogni, i el director de l'orquestra còmica Freube.²⁵⁴ Fet i fet, eixe mateix dia aconseguix la carta de Rossini: *Acabo de venir de casa Rossini y tengo en mi poder su carta: estoy muy contento y muy vanidoso*, i opta per aconseguir una carta de recomanació de Boieldieu per ajuda de Rossini: *el S[eñ]or Rossini me ha hecho escribir una carta p[ar]a Boyeldieu que èl ha tomado y me ha d[ic]ho le hará ver mi metodo y le hará escribir otra.*

Gomis segueix a París a finals de 1826 batallant amb l'assumpte del mètode: *porque lo que vd me dice se paga de las planchas és una barbaridad en terminos que me és imposible llevar á esa las planchas del Método (maldito sea él) y no llevandolas no se que hacer. Si pudiera encontrar en esta q[ui]e[n] me lo comprar-se lo daría hasta por el valor de las planchas y el gravado.*²⁵⁵ Les cartes i les recomanacions del tractat de cant i solfeig arriben a principis de febrer de 1826: *aproposito de cartas he recibido una de Boieldieu en la cual honra mi Metodo tanto como Rossini.*²⁵⁶ Gomis radica preocupat des de París per les dimensions de la casa a Londres. A més, l'amistat de Joaquim Ferrer li trau del problema al comprar-li cent exemplars del mètode: *por fin Ferrer me toma 100 exemplares al 600 por 100 de rebaja p[er]o me ha d[ic]ho q[u]e el no los toma p[ar]a hacer ninguna especulacion a su favor sino p[ar]a hacer q[u]e conozcan esta obra y sacarme de alg[u]n apuro.*²⁵⁷

Així doncs, a inicis de febrer de 1826 Melcior Gomis segueix a París amb impotència per no poder viatjar a Londres, malgrat que disposa del passaport des del 30 de desembre de 1825:

*En fin yo ruego a Dios de salir de aquí cuanto antes porque confieso à vd que no vivo hallandome en la incertidumbre de todo [...] Por todo lo cual decididam[en]te abandon [...] en cuanto tenga las cartas de Rossini y las de la Colbran [...] no podrá ser mi desgraciada salida de esta tan pronto como yo quisiera que cierto desearía fuese mañana. Me aflige cuando pienso en esto porque se me figura que no he de salir nunca.*²⁵⁸

²⁵⁴ BNF., *Almanach parisien des 55.000 principaux habitants de Paris*, 1827

²⁵⁵ Carta 3. 1826/01/23 Transcripció de les cartes autògrafes.

²⁵⁶ Carta 4. 1826/02/03 Transcripció de les cartes autògrafes.

²⁵⁷ Íbidem.

²⁵⁸ Carta 6. 1826/02/05 Transcripció de les cartes autògrafes.

I és que, Josep Melcior Gomis, disposa de grans esperances econòmiques de la seua aventura a Londres: *Pero dios quiera que se acaben los sufrim[ien]tos y que gozemos en esa: al menos aunque no tengamos mucho dinero p[ar]a contar el prim[e]r año, nos contaremos cruntos unos a otros y la amistad és la consoladora de todas las penas.*²⁵⁹

Les cartes manuscrites de Gomis ens presenten un home centrat en la seua marxa que arriba a sofrir un accident al carrer: *Ayer sufrí una pequeña avería: yendo por la Rue des Petites Champs era tal el paso que llevaba que he dado un encontron con una muger frente por frente que yo he quedado herido de un ojo que de pronto creí haberlo perdido.* El 15 de febrer de 1826, definitivament Gomis escriu que ha solventat els seus problemes, disposant de les cartes de la Colbrán, Rossini, Boieldieu i Ferrer que avalen la primera part del seu mètode d'aprenentatge del solfeig a través de la pràctica del cant, que es vendrà al preu de quaranta francs: *Méthode de solfège et de chant, par Joseph Gomis première partie. Prix. 40f.*²⁶⁰

*Concluyo esta porq[ue] me duele mucho el ojo: yo ya no escribo mas el viernes salgo a las 9 de la mañana: llegaré el sabado en la noche a Calais, el Domingo a [...] y creo que el Lunes a Londres.*²⁶¹

El dia 24 de febrer, divendres, Josep M. Gomis agafa la diligència des de París que el portarà a Londres a través de Calais. Portava en l'equipatge les partitures d'estudi: *Tengo el Montano, todos los pezados de la Dame Blanche p[er]o falta el principal, "La venta del Castillo" que no se gravará sino a gran partition: el Montano y el Delirio van a gran partition pues no estan de otra manera.. Llevo la Dama del Lago, Cenerentola, Gazza, Otello, Zelmira y pedazos sueltos;* i també porta baix el braç tres exemplars del mètode de cant per a Masarnau, Laborde i Manota. Així doncs, la vida a Londres de Josep Melcior Gomis s'hi prolongarà tres anys, exceptuant els breus viatges que el compositor valencià realitzarà a París per solventar projectes operístics. A més a més, el *tercetto* format pel compositor, la cantant i el pianista disposen de temps i lloc per a formar la dessitjada i secreta escola de cant.

El llaç de les respectives i complementàries qualitats musicals d'aqueix heterogeni trio – Gomis, Masarnau, Madame Laborde – i el propòsit comú d'instal·lar-

²⁵⁹ Carta 7. 1826/02/13 Transcripció de les cartes autògrafes.

²⁶⁰ BNF., *Bibliographie de la France ou JOURNAL général de l'imprimerie et de la Librairie et des cartes géographiques, gravures, lithographies, oeuvres de musique*, Paris, Chez Pillet, 1826, pàg. 288.

²⁶¹ Carta 8. 1826/02/15 Transcripció de les cartes autògrafes.

se a Londres per donar concerts va causar un profund malestar en el progenitor de Masarnau al conèixer les intencions des de la seua residència a Madrid. El treball de Suarez afirma, comptat i debatut, que si al principi era contrari a la idea, poc a poc va progressar fins cedir a agrair a Gomis la sol·licitud que mostrava pel futur de Masarnau.²⁶² Fet i fet, uns mesos posteriors, els comentaris insidiosos i els rumors infames al voltant d'aquella família-societat artística es van multiplicar. Tant exagerat fou fins el punt que van haver de deixar la cambra principal de la casa per a Madame Laborde i es van mudar Gomis i Masarnau a una cambra nova. El pare de Masarnau li va exigir: “no volverla a ver jamás, en ningun sitio y bajo ningun pretexto”. Els rumors trencaven els projectes mentrestant es difonien fal·làcies sobre la insidiosa idea de que la societat anava més enllà dels assumptes musicals entre la vida cultural londinenca, frustrant així la consolidació de la seua escola de música.

No podem oblidar el significat que Londres disposa en el exili hispànic.²⁶³ Els estudis de Vicent Llorens han dibuixat una ciutat farcida d'aristocràtics, polítics i guerrillers liberals com ara Torrijos, Espoz y Mina, Àlava, Quiroga, Ledesma o Mateo de Seoane i Telesforo de Trueba, altres de les connexions humanes de M. Gomis a l'exili. Els exiliats espanyols a Londres disposaven d'una vida al voltant del barri espanyol de Londres.²⁶⁴ Les activitats dels transterrats i exiliats hispànics anaven des de les activitats polítiques, les literàries a les musicals, construïnt una xarxa de creació i difusió cultural hispànica que meravellà als creadors anglesos.²⁶⁵

D'aquesta època disposem d'algunes referències sobre el desenvolupament de la vida de Gomis en una ciutat on el *King's Theatre*, el *Coven Garden* i la *Philharmonic Society* competeixen en el terreny musical. La primera referència que disposem és la composició del *Hymne to the Divinity* amb text de l'autor irlandés James O'Connell i dedicat a Sir Gore Ouseley, un diplomàtic anglès de l'alta aristocràcia. En aqueix període, Gomis compona *Inno a Venere* i l'obra *La libertat a Nice* que dedica a *Laura Cumming*, escriu també en estos anys anglesos l'obra *Three italian canzonettas* a

²⁶² QUADRADO, J.M., *Biografía de don Santiago Masarnau*, Madrid, 1903; i SUAREZ, F., *En torn a Santiago Masarnau, en homenaje a Don Ignacio Valls*, València, 1990, pp. 379-394; ESPERANZA Y SOLA, J.M., *Treinta años de Crítica musical*, Madrid, 1906, I, biografía de Santiago Masarnau; i DE ARMAS MEDINA, G., "¿Quién fue Santiago Masarnau?" en *Iglesia-Mundo*, no 81, Novembre, Madrid, 1974, pp. 25-28 i 29- 32.

²⁶³ LLORENS, V., *Liberales y románticos: una emigración española en Inglaterra. 1823-1834*, Madrid, Castalia, 2006.

²⁶⁴ Íbidem, pàg.57.

²⁶⁵ Íbidem, pp. 140, 245, 481.

Isabella Fitz-Gibbon, o les germanes *Latorre* el que ens demostra que Gomis es relacionava amb alumnes d'alta aristocràcia anglesa.

Altra de les referències vitals per a reconstruir la contingència i la radicalitat de la vida de Gomis es presenta a l'estiu de l'any 1826 amb el nomenament de l'embaixador d'Espanya a Londres del comte d'Alcúdia: don Fernando de Aguilar Contreras.²⁶⁶ Aquest embaixador anomena a Melcior Gomis mestre de capella de l'ambaixada i a organista principal a Santiago de Masarnau. Desconeixem quines són les prerrogatives dels càrrecs, però no obstant, són el motiu pel que conservem altres referències de l'activitat musical i vital de Gomis a la ciutat de Londres.

Malgrat la distància, no sols la relació amb la seua família es manté de forma permanent sinó que les relacions entre Josep Melcior Gomis i els cercles d'amistat (e inclòs de poder) de les ciutats de València i Ontinyent son fluïdes i constants. Es per tant necessari, afirmar que les relacions des de l'exili polític de l'ontinyentí es defineixen des de dos constants. En primer lloc per la preocupació lògica per la seua família; i en un segon terme amb les amistats, principalment lliberals, pseudo-revolucionaries i fonamentalment valencianes. Al compositor en l'exili l'interessava la situació de la seua família, i en diverses cartes que conservem es preocupa de manera insistent per la situació en la que queden els seus germans i pare darrere la mort de Antònia Colomer i Montoro, mare del músic. La relació entre Gomis i la seua família va més allà del simple interès nostàlgic, i es transforma en fets i actuacions reals.

La mort inesperada de la mare de Gomis a 1827 suposa un dur colp per a la família Gomis-Colomer. El pintor il·licità, davant el nou escenari familiar, de manera meditada, decideix realitzar el testament davant el notari ontinyentí En J. Tomàs Belda i Belda, conegut de la família, al qui Josep Melcior Gomis expressa, a les seues cartes, afecte des de l'exili. El testament de Josep Gomis, el pintor i músic d'Elx, diu així en una de les seues clàusules:

... declaro que mi hijo Josef me ha suministrado diferentes cantidades para mi asistencia, la de mi difunta consorte y demás familia, desde el mes de octubre del año mil ochocientos diez y siete, hasta noviembre de mil ochocientos veinte y seis, varias cantidades y por mano de diferentes sujetos; primariamente desde la Ciudad de Valencia, luego desde la Villa y Corte de Madrid, después de la ciudad de Paris, y últimamente desde la Ciudad de Londres las cuales segun las

²⁶⁶ QUADRADO, J.M., *Biografía de* (op.cit), pàg. 49

apuntaciones que conservo en mi poder reducidas las cantidades a una suma forman la de seis mil doscientos y ochenta reales vellón; yanas catorse meses que estuve en compañía del presitado mi hijo Josef juntamente con mi esposa y familia, como asimismo estuvo en otra época mi hijo Antonio en la propia compañía de mi hijo Josef y este también le asistió en la comida y demas que neselitara; y por consiguiente es de mi deliberada voluntad que las divisiones, partidores, que nombraré, quando ocurra el expresado mi fallecimiento sesgan cargo de las «dictas» que correspondan o de aquello que prudentemente se le debe abonar al expresado mi hijo Josef á más de la quantia que antecedentemente bajo insinuada, como á otra de las deudas que tengo contra mi, lo que se deverá efectuar a la brevedad y con la prelación posible , y no existiendo en poder de mi el testado dinero al tiempo de mi fallecimiento, quiero se venda para el pago de todo.²⁶⁷

El pare de Josep Melcior Gomis estableix una partició dels bens entre Josep Gomis i Antoni Gomis i estableix uns marmessors . Però més avant, el pintor i músic il·licità, en una clàusula posterior al testament indica les següents dades, que són d'un valor incalculable per a l'estudi de l'exili de Gomis:

Las dietas /o gastos que comprendan se devan abonar al mecionado mi hijo Josef por el tiempo que mantuvo a mi el testador a mi consorte y familia, como asimismo en otra epoca que estuvo el otro mi hijo en compañía de aquel manteniendole, como consta de una de las clausulas anteriores.....se le abone.²⁶⁸

Estes clàusules són prou reveladores. Gomis des del primer moment a València fins a l'última estància a París va oferir diverses quantitats al nucli familiar, Però a més, podem afirmar que foren varies les visites que Gomis va rebre de la seua família, a pesar de que el músic mai tornaria a xafar els territoris de la monarquia espanyola. La família, com a unitat primària de solidaritat; en aquest cas, es mantingué a pesar de la distancia i de l'exili.

²⁶⁷ AMO., Fons Notarial, J. Tomàs Belda i Belda, 1827.

²⁶⁸ Íbidem.

La carta manuscrita datada del 28 de Març de 1827 a Londres, escrita a Miquel Osca i Guerau, un més després de la signatura del testament del pare de Gomis, Josep Gomis a la notaria de Josep Tomàs Belda i Belda; Melcior Gomis li suplica:

*el cuidado de mi pobre y abandonado padre...yo me quedo con la obligación de pagar a vd. El dinero y cuanto sea que vd. dé a mi amado y desconsolado padre: Yo lo estoy tanto como él por la muerte de mi Amadísima Madre: Vd. sabe que ella era el sostén de mi casa y de mi pobre padre por lo cual, por los ruegos de un tierno hijo y por su sensible corazon espero que a mi padre no le faltará nada los últimos dias de su vida.*²⁶⁹

La preocupació pel pare, que ha de sofrir el mateix dolor en la distància que sofreix *el tierno hijo*, marca les accions que Gomis encomana a Miquel Osca i Guerau, un gran rentista ontinyentí i afamat polític. La carta finalitza amb unes saludes cap a Ferriol, per a la dona de Miquel Osca i don Domingo.

Segons les fonts documentals de les que disposem, Gomis s'obri camí lentament en el món musical de Londres. La *Philharmonic Society*, depent de la *Royal Academy of music* de Londres programa a Gomis en el seu quint concert de la temporada. El concert fou el 23 d'abril de 1827, i el programa estava format per la Cinquena Simfonia de Beethoven, la Primera Simfonia de Haydn, l'Ària *La Nozze de Figaro* de Mozart, *Jubilee Overture* de Weber, el Concert nº 1 de piano de Moscheles, *Seminaris* de Rossini i *L'Inverno* de Gomis. Així doncs, l'estrena al mes d'abril de 1827 el quartet de Gomis i *L'Inverno* fou més exitós que l'obra de Rossini. Així ho especifica el crític de la publicació *Harmonicon*:

*The terzettino of Rossini was not so successful as the quartet by Gomis. This last is one of the prettiest things of the kind we ever listened to. The solos would perhaps be more effective if distributed among all the parts ; but the whole is otherwise so light, so airy, that it was relished by all tastes: and, moreover, being extremely gay, it was well placed ; a matter of no little importance, and on which the result may much depend.*²⁷⁰

²⁶⁹ Carta 09. 1827/03/28 Transcripció de les cartes autògrafes.

²⁷⁰ BLY., *The Harmonicon, A Journal of Music*, April, 1827/04/23, pàg.102

Gomis és presentat per la crítica com un jove amb futur amb el que se li deposita grans esperances. La *Literary Gazette* comentava del seu èxit: *he seems to imitate Rossini*, mentrestant la revista *Ocios* ressenyava que: *El Sr. Gomez se da a conocer en esta inmensa capital por su genio fecundo y sublime para las composiciones músicas.*²⁷¹

Al mes de maig de 1827 trobem una nova referència sobre una obra programada de Gomis que no es va poder executar per uns problemes amb els instrumentistes i es va substituir per una ària del compositor Guglielmi:

*In consequence, the former took the soprano part in the terzetto, and sang an air of Guglielmi, instead of the one announced, by Gomis. " Quel semblante" has been so hacknied, and possesses so little real substance, that we almost nauseate it ; and the duet by Mercadante is as weak as nearly all the other productions of this insipid imitator of Rossini.*²⁷²

Fet i fet, la crítica musical de Londres fou beneficiosa per a Gomis, donat que l'article sobre l'estat de la música en dita ciutat citava a Gomis com un dels compositors moderns que havien estrenat als concerts de la Societat Filarmònica, afirmat que el quartet de Gomis fou una de les obres més interessants mai escoltades a aquests concerts:

*The vocal pieces performed at the Philharmonic are undoubtedly few, and ought therefore to be very choice [...] Old Handel has appeared in his might, while the moderns have been represented by Zingarelli, principally by Rossini, by Spohr, Gomis, and in the last resort by Frederici, Sapineza, and Pacini. There is no need to defend the choice of pieces from the first-named masters. From Rossini there was nothing that could be justly condemned, and the quartett of Gomis was amongst the most quaint, lively, and interesting things we ever heard, combining air and imagery with much science ; the errors of the last night, if errors they were, shall stand by us unreproved.*²⁷³

²⁷¹ BLY., *The Literary Gazette*, April, 1827/04/27, pàg. 2

²⁷² BLY., *The Harmonicon, A Journal of Music*, May, 1827, pàg. 122

²⁷³ BLY., "State of Music in London" en *The Quarterly Musical Magazine and Review*, vol IX, 1827, London, pàg. 80

Fet i fet, disposem d'una datació d'una obra de Gomis a juny de l'any 1827 titulada *La Barquilla* amb text de l'exiliat hispànic Mateo de Seaone i dedicada a Manuela Álvarez de Ferrer, amb l'objectiu que la família de banquers exiliats seguira patrocinant l'art de Gomis. Segons l'article de Burat de Gurgy a la publicació necrològica de 1836 en el setmanari *Le Monde Dramatique* Josep Melcior Gomis va guanyar al voltant de dotze mil francs anuals:

*On lui donnait deux cent francs pour chacune de ses inspirations. Pourtant, lorsqu'on lui demandait quelque fantaisie castillane quelque folie valencienne, quelque boléro de son village, comme il les sentait et savait si bien les trouver, alors c'était vingt-cinq louis qu'il exigeait.*²⁷⁴

La vida musical a Londres és entretinguda. Certament, prop del seu domicili al 124 del Regent Street s'hi trobava la llibreria regentada pel valencià Vicent Salvà, metge exiliat a Londres, on en dita casa es reuneixen amb Lamarca – del Diari de València – i amb altres exiliats hispànics.²⁷⁵ En paraules de Ruiz de Lihory, Gomis acudeix en aquests anys a casa del doctor Salvà, degut a la seua incipient malaltia.²⁷⁶ Així doncs, disposem d'una referència de la participació de Gomis en un concert realitzat el dia 2 del mes d'abril de 1829 en el Guildhall en benefici dels refugiats polítics espanyols i italians. Així doncs, Gomis participa a dit concert amb un ària nacional espanyola, un himne liberal, arreglada per a l'ocasió, que la revista *The Athenaeum* critica sens contemplacions.

CONCERT FOR THE BENEFIT OF THE REFUGEES. The Concert given on Thursday last, in Guildhall, or the benefit of the Spanish and Italian Refugees, net with the greatest success. Upwards of 2,000 tickets are said to have been distributed, and the benevolent individuals by whom the Concert was projected, will have the gratification of redeeming from restitution many a friendless and despairing exile. This interesting performance was under the very able direction of Sir George Smart. The first act consist il sacred music from the works of Handel, Mozart, &c., performed by English singers ; and the second of modern

²⁷⁴ BNF., Z866 1836, *Le Monde Dramatique*, Volum 3, París, 1836, pàg. 137-141.

²⁷⁵ REIG, C., *Vicente Salvà, un valenciano de prestigio internacional*, València, s.d., 1972, pàg. 96

²⁷⁶ GISBERT., R., *Gomis* (op.cit) pàg. 123

Italian music of Rossini, &c. ; sang by the principal vocalists of the King's Theatre,

*No. 19. — Spanish National Air, Mr. Braham, written expressly for the occasion, arranged by Gomis. Of this, the less said perhaps the better, as a musical work.*²⁷⁷

La situació de Josep Melcior Gomis com a mestre de capella de la embaixada espanyola a Londres el situa en una situació preferent en el món de la música hispànica exiliada. Disposem de dos referències gomisianes al mes de maig de l'any 1828 sobre la vida social i les relacions del compositor valencià. El dia 10 de maig de 1828 es produeix un encontre entre poeta irlandès Thomas Moore i Josep Melcior Gomis, invitats per Martín de Villamil. Així queda constància de l'encant de les cançons de Gomis i de la planificació d'una òpera en el diari personal de Thomas Moore:

*10th. Breakfasted at Villamil's, to meet a Spanish musician, Gomis. Found also there a young Spaniard, the author of a novel in English, called " Gomez Arias." Some very charming things sang both by Mrs. V. and I Gomis, who is about an opera, with all Spanish music.*²⁷⁸

Així doncs i en la mateixa línia que demostra la presència estable de Gomis a la societat exiliada musical hispànica; a una festa de l'embaixada el 30 de maig de 1828, la reconeguda soprà Caradori-Allan, una de les cantants més apreciades de l'època a Londres, va interpretar *el Corazón en Venta* de Gomis amb un èxit d'acollida *with the most rapturous applause: Spanish song, sung with the most rapturous applause at His Excellency the Spanish Ambassadors Grand Party, on the 30th may, 1828, By Madame Caradori Allan.*²⁷⁹

L'any 1829 també es publica dos noves cançons líriques *El corazón en venta* i l'altra cançó lírica titulada *La rosa vi mostrar*, traduïda a l'anglès per Teleforo de Trueba, i publicada a l'apartat de New Music Publications del setmanari The London Literary Gazette a l'agost de 1829. *I saw the Tears. The English Words by Don Telesforo de Trueba, and the Spanish by D. M. Seoane; Music by J. M. Gomis. Birchall. There is much of both talent and taste displayed in this song, with a piano-forte*

²⁷⁷ BLY., *THE ATHENAEUM*, N° 76, 08/04/1829, Wednesday, London.

²⁷⁸ MOORE, Th, *Memoirs, journal, and correspondence*, New York, Appleton Publisher, 1857, pp. 157

²⁷⁹ BLY H1793 e.10 *The heart on sale*, Spanish song, sung with the most rapturous applause at His Excellency the Spanish Ambassadors Grand Party, on the 30th may, 1828, By Madame Caradori Allan. Spanish words by Mateo Seoane. The italian translation by Sig. Pistrucci. 1829. Published for the author.

accompagnement.²⁸⁰ El crític del setmanari *Harmonicon* publicà al voltant de les cançons líriques de Gomis que: *neither the one, nor the other exhibits anything like a new trait*.²⁸¹

4.7. ELS QUADRES MELANCÒLICS. PARÍS (1829-1831)

El recorregut vital de J. M. Gomis incorpora els canvis contingents i la intermitència d'aquests. Cap a l'any 1829, Santiago de Masarnau ha tornat a París, mentrestant Josep Melcior Gomis viu a Londres i gestiona la seua primera obra escènica a París, esdevenen diversos fets, no esperats i de contingència radical dels agents socials i del desconeixement envers el futur, que canviaran la vida del músic. S'hi podria caure en explicar aquests fets com una espècie de redenció d'efectes simbòlics i socials pràctics, però certament el significat que tenen és el de la pugna de les possibilitats individuals i el sentit transgressor de l'acció individual de Josep Melcior Gomis.

Des de la capital londinenca, Gomis havia continuat el treball sobre la seua primera òpera còmica. Fet i fet, l'òpera còmica era l'única porta d'entrada a la música dramàtica parisina que disposava Gomis i d'altres compositors novells. A més a més, cal indicar que en aquests períodes, *l'Opéra-Comique* estava instal·lada a una crisi institucional i creativa.²⁸² L'any 1829, l'òpera còmica s'havia traslladat des del *Théâtre Feydeau* a el teatre de la *Salle Ventadour*. Dos anys després, a 1832, l'òpera còmica es traslladarà al *Théâtre des Nouveautés*, a la plaça de la *Bourse*. Disposem de diverses evidències que ens confirmen que Gomis s'hi va desplaçar diverses vegades a París per a seguir de prop els esdeveniments de la seua primera òpera en una empresa, la de *l'Opéra-Comique*, que havia nomenat director a *Ducis* en substitució de *Guillbert de Pixerecourt*. Segons les indicacions d'altre conegut de Gomis, el músic Fétis, assenyala que en l'any 1827 Gomis hagué d'apropar-se a París per negociar la seua òpera.²⁸³ A més a més, R. Gisbert indica que la documentació situa a Gomis en el port de Calais el 2 d'Agost de 1829.²⁸⁴ La darrera referència la trobem a *Le Globe* que el 2 de desembre de 1829 indica que Gomis havia acudit en una nova circumstància davant la incompetència de *Ducis* per gestionar correctament el teatre còmic.²⁸⁵

²⁸⁰ BLY., "Music. New Publications" a *The London Literary Gazette; Journal of lettres, arts, sciences, etc.* Nº 656, 15/08/1829, Londres, s.d., pàg.540

²⁸¹ BLY., *The Harmonicon*, London, s.d., 1829, pàg.120

²⁸² LETELLIER, R., *Opéra-Comique*, Newcastle, Cambrigde Scholars Publishing, 2010.

²⁸³ BNF., 8G7168 FETIS, F. J., *Biographie Universelle des musiciens*, París, 1878 pàg. 400.

²⁸⁴ GISBERT, R., *Gomis*, (op.cit), pàg. 139. En qüestió el document és BNF., F7 12002 360.

²⁸⁵ BNF., *Le Globe*, 1829/12/03, París, s.d., 1829.

El llibret de l'òpera fou treballada per Louis Viardot i Auguste Cavé que canvia el títol des de l'original *Le Favori* a *L'écharpe rouge*. El 29 de maig, Gomis escriu a Santiago de Masarnau una carta on l'adverteix de la situació de l'Òpera, de la fortuna que seria incloure a Scribe i del descontent que Gomis mostra amb la gestió de Louis Viardot.

En cuanto lo que debe vd decir a Viardot como quiere [...] lo diga yo. Diga a vd que creía conveniente el que no supiese q[u]e vd tenia parte de la opera p[ar]a q[u]e no le andaran en torm[en]to, etc. Sobre otra materia no puedo decir nada y vd que conoce mis intereses y mi carácter mejor q[u]e nadie puede decir en todas materias aquello que juzgue mejor avisandomelo p[ar]a que marchemos acordados. Viardot me dijo q[u]e debía ir a ver a Scribe p[ar]a q[u]e este se encargase con él del Poema: esto me parece, como ya digo a vd) el unico medio p[ar]a q[u]e n[ues]tra opera vaya viento en popa: de otra manera irá muy mal porq[u]e Viardot no entiende nada de sto y con la mijor intencion hace y dice cosas q[u]e hacen mucho daño.²⁸⁶

En aquesta mateixa lletra manuscrita de Gomis, s'adverteix a Masarnau que ja està a París i pretén visitar a Rossini, que vaja en compte amb les preguntes al voltant de Madame Laborde:

En cuanto a Rossini yo creí que en el mom[en]to hubiera ido a verle de mi parte y dichose lo que habiamos hablado en cuanto a que vd deseaba acompañar en casa la Meslin y hacerse oír de Rossini: en cuanto à la opera él le preguntará si aun trabajo en ella y creo q[u]e vd debe decir q[u]e no y ademas aquello q[u]e vd juzgue mejor decir; p[er]o lo q[u]e le prevengo és que vaya dispuesto por si acaso tocasse el la tecla q[u]e me tocó a mi acerca de si yo tenia una Maitrafre aqui, p[ar]a responderle en terminos precisos p[er]o muy fuertes diciendo q[u]e eso no podria haberlo dicho nadie sino alg[u]n mal intencionado digale q[u]e vd ha vivido conmigo tres años y medio y q[u]e me conoce bien y tambien el interes q[u]e yo tomo por la pobre desgraciada M[adam]e Laborde sin misterios resaltando solo el q[u]e esta no gana nada, y diciendo solo q[u]e su salud no la permite cantar en publico, etc y que vive con mucha estrechez ó economia con algunas leccion[e]s que dá en su casa.

²⁸⁶ Carta 10. 1829/05/29 Transcripció de les cartes autògrafes.

Tanmateix, no sols sembla que el paper que Laborde Bussoni realitzava en aqueix trio filarmònic, continua despertant ambigüetats, com ja explicitàvem abans als cercles hispànics de Londres on es van difondre suspicàcies sobre la doble condició d'amant de Madame Laborde; sino que els rumors ja havien aplegat a casa de Rossini i Colbrán. Com nosaltres ja hem apuntat anteriorment, els rumors havien aplegat a oïdes del catòlic pare de Masarnau, que en certa ocasió li digué: *Prefiero verte muerto que corrompido*.²⁸⁷

L'assumpte de *Le Favori* o *L'écharpe rouge* apareix a la lletra de 12 de juny de 1829, entre frases d'ànim per l'enfermetat de Masarnau, consells sobre la vida de París i les tasques ordinàries al voltant d'una compra d'un piano-forte. Gomis es mostra molest per les injerències de Ducis amb la seua òpera i per com Viardot, que no entén la perspectiva de Gomis, està portant la negociació de l'estrena:

*Viardot me escribió una carta que me incomodó muchísimo y que su contenido asegura que su tontería ha conducido el asunto de mi ópera al estado de no ejecutarse jamás sino cambiando el argumento al gusto de Ducis lo cual jamás yo permitiré y se quedará esta ópera como las otras mías, es decir, p[ar]a tenerla guardada hasta que Dios quiera que pueda colocar su música en alguna otra, porq[ue] no hay duda q[ue] leyendo a unos y a otros d[ic]ho poema, no faltará q[ui]en tome de memoria el todo del asunto y haga un vodevil ó lo q[ue] se le antoge: porque yo he perdido todas las esperanzas en razón de que Viardot es muy buen sugeto. P[er]o no entiende ni por el forro estos asuntos y cuando mas se lo piensa mas se lo enreda y de cada día lo enredará mas porque le es imposible dejar de manifestár las ganas q[ue] tiene de que se egecute...*²⁸⁸

La lletra manuscrita continua amb l'expressió desvanida de la perspectiva de Gomis sobre Ducis i l'assumpte de *Le Favori*. A més a més, Gomis presenta el seu anhel. Ell es defineix com l'home més lliure del món però esclavitzat per les dependències econòmiques dels qui depenen d'ell:

Ducis por otra parte es un animal vano a q[ui]en no es facil hacerle marchar por el camino de la razón por cuanto el no la conoce, conque ya vé vd cuan doloroso es p[ar]a mi el ver en tal estado el obgeto de mis esperanzas; tanto

²⁸⁷ QUADRADO, J.M., (op.cit) pàg.60.

²⁸⁸ Carta 11. 1829/06/12 Transcripció de les cartes autògrafes.

mas cuanto mi ambicion no és por mi, porque a serlo, vive Dios que hubiera imbiado a la mierda a todo ente viviente y viviría contento hasta no mas mientras tuviera salud y cuando no me hiría a morir al Hospital satisfecho de que ningun animal me habia mandado y que moria satisfecho de haber hecho cuanto se me habia antojado: p[er]o amigo vd conoce mi situacion, mi caracter con respecto a los desgraciados q[u]e necesitan de mi: Yo el hombre mas libre é independiente del mundo en el fondo de mi alma, soy el mas esclavo de cuantos existen p[er]o... degemos esto porq[u]e no quiero afligirme.²⁸⁹

Fet i fet, a inicis de l'any 1829, Josep Melcior Gomis i Santiago de Masarnau decideixen tornar a París, però disposen de la problemàtica de Madame Laborde i la seua malaltia. Gomis retransmet a Masarnau, ja a París, que no li escriga a Madame Laborde: *Ya sabe usted cuan susceptible es ella. Vd sabe también que en su desgraciada posición no tiene en el mundo más personas que usted y yo; y si de estos dos uno se ha ido y no le manifiesta al menos que se acuerda es mucho dolor para una desgraciada[...].*

D'aquesta manera i amb aquest panorama, Gomis retorna a París pocs dies abans de que Masarnau abandone París i retorne a Espanya.²⁹⁰ La tardor es presenta complexa amb la gestió de l'òpera i el director de l'escena còmica decideix a les darreries de la tardor de 1829, postposar l'òpera de Gomis per el *Fra Diavolo* de François Auber i Eugène Scribe. L'objectiu, segons els setmanaris de l'època, és la recerca d'una producció operística que li done la fermesa d'obtindre un bon resultat econòmic per a una gestió ruïnosa de l'*opéra-comique*.

L'aplaçament de l'òpera de Gomis força a Louis Viardot a escriure un article criticant durament l'espectacle de Ducis i que es publica a les columnes de *Le Constitutionnel*, *Le Moniteur universel* i a la publicació *Le Globe*.²⁹¹ Tanmateix, la notícia de l'aplaçament de l'òpera de Gomis *Le Favori* apareix publicada a *Le Figaro*: *On pense que le Favori de M. Gomis sera représenté à l'Opéra-Comique immédiatement après Fra Diavolo.*²⁹² No obstant, Gomis realitza una maniobra per enfrontar-se a la situació i aconsegueix una audició de la seua música en el teatre de l'Òpera amb personalitats del món parisenc que escolten per primera vegada la música

²⁸⁹ Íbidem.

²⁹⁰ BNF., F7 12056 dos 1937

²⁹¹ BNF., *Le Globe*, 1829/12/02

²⁹² BNF., *Le Figaro* 1830/01/01, París, Jourdan fils, 1830, p.4

del compositor valencià que comença a deixar de ser un desconegut. La referència la trobem al diari *Le Journal des débats politiques et littéraires*, data del 12 de febrer de 1830.²⁹³

M. Gomis, auteur de la partition d'un opéra-comique Intitulé "Le Favori", en a fait entendre plusieurs morceaux dans la salle de l'Académie royale. Ce musicien espagnol a reproduit dans cette composition; les tours de chant et le caractère des airs de son pays. Ces moyens ont été employés par M. Gomis de la manière la plus heureuse la mélodie, le travail d'orchestre et des combinaisons d'instruments, d'un effet piquant, ont réuni tous les suffrages. Cependant, malgré tout son talent, M. Gomis ne peut parvenir a se faire jouer au théâtre Ventadeur, où sa pièce est reçue depuis long-temps.

Així doncs, Josep Melcior Gomis li escriu el 8 d'abril de 1830 al seu amic Miguel Osca, explicant-li la seua situació personal i el patiment:

*Hace cerca de ocho meses que estoy en esta sufriendo mil contrariedades; sin embargo su carta de Vd. ha aliviado mi alma en gran parte pues se hallaba padeciendo cruelmente. La memoria me atormentaba de continuo con la idea de la suerte de mi pobre Padre; y aunque convencido hasta lo infinito en que ni vd ni mi buen amigo D[o]n. Antonio no permitirían que careciese de nada aunque yo no mandase fondos para ello; sin embargo mis deseos por su bienestar llegan hasta el punto de quitarme la reflexion y de no dejarme ver sino cuadros melancólicos.*²⁹⁴

L'infortuni de Gomis no paralitza altres projectes. Disposem de informació al voltant de l'edició londinenca, a l'abril de 1830, del seu Terzetto de Cambra amb acompanyament de piano, amb un comentari que fa elogi del tractament de la melodia, el bon treball harmònic.²⁹⁵

Terzetto with Accompaniment for the Pianoforte. By José Melchor Gomis. London, 1830. Biirchall & Co. for chamber-singing. [...] It is graceful, coherent, and of very practicable execution. The melodial subject (in the key of G) is of that winning character on which the ear loves to dwell [...] which he never abandons, as too many others do, in the exclusive and crabbed pursuit of

²⁹³ BNF., *Journal des débats politiques et littéraires*, 1830/02/12, París, s.d., 1830.

²⁹⁴ Carta 12. 1830/04/08. Transcripció de les cartes autògrafes.

²⁹⁵ BLY., THE ATHENAEUM, N° 130, 24/04/1830, Saturday, London, s.d., 1830.

harmonic intricacies [...]and his productions, by a natural con sequence, have the qualities of originality, sweetness, and expression.

Fet i fet, l'assumpte sobre l'òpera *L'écharpe rouge* torna a facilitar-nos referències documentals. Així doncs, el Tribunal de comerç del París convoca els primers dies de maig de 1830 a A. Cavé, L. Viardot, Ducis, Georges i Melcior Gomis davant *Guillaume Etienne*, àrbitre entre les parts. La solució s'hi pot trobar d'una manera senzilla: *Mais Gomis a persisté dans sa demande, et le rappor de M. Etienne lui a été favorable.*²⁹⁶ Dies després, els periòdics com *Le Journal des débats politiques et littéraires*, o ara bé *Le Tribunal de commerce*, així com la *Gazette des tribunaux* publiquen el judici de Melcior Gomis contra M. Ducis, director de *l'Opéra-Comique* que es produí el 8 de maig de l'any 1830.²⁹⁷ Gomis aconseguí una indemnització de 500 francs per les seues molèsties i viatges entre Londres i París, però l'òpera no es va executar.²⁹⁸ Gomis parla a la seua carta del 8 d'abril de 1830 sobre el procés judicial i sobre una audició que el manté desvanit d'esperances:

*La opera que tenía escrita para el Teatro Comico, la retiré por no haberse egecutado en la epoca que se me había prometido, é hice un proceso a los Directores para que me paguen los perjuicios causados por esto. Dicho proceso terminará dentro de veinte dias y espero ganarlo. Retirada mi opera de dicho teatro todos mis amigos desean la dé al Teatro Italiano <el proximo ynvierno>: si asi se verifica estoy cierto de adquirir con ella una reputación colosal, porque algunas repeticiones que se han hecho a medio andar han producido un efecto el mas extraordinario. Mucha parte de la musica siendo en un genero enteramente original; pero sin embargo facil a comprender, ha merecido unos elogios de la mayor parte de los periodicos de ésta; asi yo espero que en el espacio de un año mi suerte habrá enteramente cambiado de una manera muy brillante...*²⁹⁹

A més a més, Gomis a la carta confesa que treballa en la primavera de 1830 en una obra titulada *Aben Humeya*:

²⁹⁶ BNF., *Le Moniteur Universel*, 1830/05/12, pàg. 524.

²⁹⁷ BNF., *Journal des débats politiques et littéraires*, 1830/05/10 París, s.d., 1830, n.d.; *Gazette des tribunaux*, 1830/05/09, *Tribunal de commerce*, 1830/05/08.

²⁹⁸ Hem transcrit la sentència del tribunal de comerç al capítol d'annexes d'aquesta investigació.

²⁹⁹ Carta 12. 1830/04/08. Transcripció de les cartes autògrafes.

Actualmente me hallo trabajando cuatro ó cinco pedazos de musica para una tragedia de Martinez de la Rosa que debe egecutarse a ultimos de este més en un teatro llamado la Port(e)-St.- Martin. Dicha tragedia se titula Aben-Humeya ó los moriscos en tiempos de Felipe II. Es una escelente obra y creo tendrá un gran suceso.

A més a més, Gomis explica en la carta del 14 de maig de 1830 sobre altres possibilitats d'estrena de *Le Favori*: *Soy yo quien la ha retirado y estoy muy contento de ello; porque prefiero estar sin ser conocido q[u]e hacerme mal conocer. Yo no quisiera darla en el teatro Italiano; p[er]o lo dudo mucho a causa de ser Mad[am]e Malibran una Bribona del peor corazon que existe y en su clase un Ledesma muger.*³⁰⁰

No serà aquesta la darrera referència documental que obtenim de M. Gomis en el transcurs de l'estiu de l'any 1830, on s'hi proposa a Josep Melcior Gomis, que roman transterrat a París, com a director del Conservatori Reial de Madrid, que el compositor valencià, decididametn rebuja sens contemplacions. El dia 15 de juliol de 1830 s'hi nomenarà a *Piermarini* com a director del Conservatori Reial de Madrid.³⁰¹

Gomis treballa des de fa mesos en el drama de Martínez de la Rosa *Aben Humeya o els Moros baix Felip IIon*. No obstant, Gomis sols s'encarrega de la composició de quatre números de l'espectacle que dirigeix Alesandro Piccini. És el propi Martínez de la Rosa qui al pròleg de l'obra indica: *les choeurs, composés par mon compatriote, M. Gomis, qui vient de tonner une si grande preuve de son talent, suffiraient à eux seuls pour exciter la curiosité du public.*³⁰² L'obra s'hi publicita als periòdics de París: *SPECTACLES. LA PORTE SAINT-MARTIN.—• Aben-Humèya, ou les Maures sous Philippe II, drame en 3 trois actes de M. Martinez de la Rosa, musique de M. Gomis, compositeur espagnol, pour les chants et la romance, et de M. A. Piccini pour le reste de l'ouvrage.*³⁰³

Gomis publica les peces *Himno musulmán, Despedida de Aben Hamed, Mira que Bonito!* i *Ay! Qué tentación de risa* abans que l'obra s'estrena el 19 de juliol de

³⁰⁰ Carta 13. 1830/05/14. Transcripció de les cartes autògrafes.

³⁰¹ CANALEJO, J. P., *La caja de las magias. Escenografías históricas en el teatro Real*, Madrid, UCM, 2006, pàg. 74.

³⁰² MARTINEZ DE LA ROSA, F., *Aben Humeya, ou La révolte des Maures sous Philippe II*, drame historique, París, Didot l'aîné, 1830, p.VII.

³⁰³ BNF., *La Semaine: journal hebdomadaire : sciences, arts, littérature, spectacles, spectacles, tribunaux, industrie, annonces, etc, 1830/07/23*, París, Ed. Ledoux, 1830, pàg.2.

1830.³⁰⁴ Les crítiques del melodrama, especialment de la música, són magnífiques. A la publicació *La Silhouette* certificaven:

*AbenHumeya, mélodrame de M. Martinez de la Rosa, a obtenu lundi sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin un éclatant succès. L'espace nous manque pour analyser cette pièce. Nous passerons donc sous silence les défauts qu'on pourrait lui reprocher; nous dirons seulement que le style rachète le manque d'intérêt; que la musique, due à MM. Gomis et Piccini, est vraiment remarquable, la mise en scène très-suignée, et les décors admirables.*³⁰⁵

Altra publicació com la *Gazette Littéraire* remarcaven el talent del músic Gomis, la música d'aquest fou determinant per al gran èxit de la peça *Aben Humeya*: *Ce beau spectacle, plusieurs morceaux de musique très remarquables et qui sont dus au talent de M. Gomis, compositeur espagnol, le pathétique des principales scènes, ont fait le grand succès d'Aben Humeya.*³⁰⁶ També ho feia favorablement *Le Journal des débats* al afirmar en la seua crítica que:

*Une foule considérable était accourue pour la voir. C'était comme un congrès européen où chaque peuple comptait des représentants: la France, l'Angleterre, l'Espagne i députaient quelques unes de leurs plus célèbres illustrations. Nul cependant n'était attiré là par l'apât vulgaire du spectacle, par l'espoir d'émotions qui promettait le drame: dans cette solennité du théâtre la pièce n'était plus que chose mondaine: ce qu'on voulait, c'était honorer le caractère public de l'homme bien plus encore qu'applaudir l'écrivain dramatique.*³⁰⁷

Malgrat les carències del poema de Martínez de la Rosa, els crítics encertaven unànimement en afavorir la música de Melcior Gomis. L'article de *Le Globe* signat pel seu amic *Louis Viardot* que cita la música original i el talent de Gomis, destacant l'estil tendre, melancòlic, amb vivacitat espanyola, amb uns efectes orquestrals admirables i una gran tècnica de la composició coral que marca una figura destinada a triomfar en els

³⁰⁴ El periòdic *Le Globe* 1830/06/23 feia una bona crítica al talent i la imaginació de les obres de Gomis en el melodrama *Aben Humeya*.

³⁰⁵ BNF., *La Silhouette: album lithographique, beaux-arts, dessins, moeurs, théâtres, caricatures*, 1830/06/24, París, s.d., 1830, pàg. 39.

³⁰⁶ BNF., Z-5296 *Gazette Littéraire* 1830/07/29, París, s.d., 1830, pàg.328

³⁰⁷ BNF., *Le journal des Débats*, 1830/07/21, París, s.d., 1830.

teatres lírics.³⁰⁸ L'obra fou ben acceptada, segons podem interpretar de les restes documentals que conservem de la crítica. El melodrama de Martínez de la Rosa estigué en representació i cartell fins la nit del 27 de juliol de 1830, quan els greus disturbis per la revolució popular contra el darrer Borbó, el rei Carles Xé, paralitzà la vida a la ciutat de París en l'anomenada Revolució de Juliol.

No disposem de dates concretes per a determinar l'actuació de Josep Melcior Gomis en els dies de la revolució gloriosa de Juliol, però és evident que qualsevol problema podria agreujar la seua situació d'extranger transterrat de la que ell gaudia. Així doncs, disposem d'una cita de la publicació *Le Figaro* al voltant de l'apertura paulatina dels teatres a París després de la revolució. El primer que obrí les portes fou la Porte de Saint Martín, que ja representava el dia 1 d'agost – novament – *Aben Humeya* en una funció a benefici de les víctimes de la revolució de juliol. Segon *Le Figaro*, tal i com era costum executar en els entreactes de les obres des de la revolució de juliol, el tenor *Nourrit* cantà la *Parisienne* aprofitant l'entreacte de la programada *Aben Humenya*.³⁰⁹

No disposem de dades documentals per esbrinar quines raons van portar a Gomis a no tornar a Londres després de l'estiu de 1830, on disposava d'una situació econòmica envejable respecta a París, ni tampoc podem reconstruir les contingències radicals dels primers mesos de la monarquia de Juliol. Sols l'existència de la capacitat de l'elecció individual front a les estructures de sentit comú, justifiquen la decisió del valencià per tal de recercar el seu anhel biogràfic. És precis afirmar que sols disposem de tres evidències concretes per reconstruir l'activitat del compositor valencià en aquell darrer semestre de 1830. Després de l'estiu, J. M. Gomis s'ha canviat de domicili per a situar-se a la Rue Pinon, número 22, prop de l'accés a les sales operístiques, en un punt neuràlgic de la ciutat de París, prop de l'actual *Boulevard des Italiens*. En segon lloc, sabem de l'existència d'un concert hispànic a la sala *Taibout* el 20 d'octubre de 1830, on s'interpretaren obres de Gomis. Per últim sabem de nous projectes de Gomis:

Me han hablado p[ar]a arreglar una opera en el teatro de Nouveautes en donde hay una orquesta magnífica p[er]o pocos y no muy bueno cantores; esta opera deber ser compuesta de mi musica publicada: He d[ic]ho que si y estan trabajando en el poema veremos q[u]e sale de esto; aunq[u]e la verdad me

³⁰⁸ BNF., *Le Globe*, 1830/07/22, París, s.d., 1830.

³⁰⁹ BNF., *Le Figaro*, París, s.d., 1830/08/03.

*halla tan desanimado q[u]e no nada en que ponga yo la mano ha de salir bien. Yo no sé como escisto alimentandome hace 10 meses de penas y disgustos los mas atroces saliendo mal lo que a todo el mundo sale bien: ello parece que está en el orden el que esto deba cambiar; sin embargo yo no sé ni como, ni cuando.*³¹⁰

Cal ressenyar que el major nombre de concerts de música espanyola a la capital francesa fou des de 1830 fins 1831 a l'hotel Favard, on s'hi reunia tota l'èlit musical espanyola a l'exil·li.³¹¹ En aquest context, esdevenen diverses publicacions amb materials de Josep Melcior Gomis com *Regalo Lírico. Colecciones de boleras, seguidillas, tiranas, y demás canciones españolas por los mejores autores de esta nación* (París, Pacini, ca. 1830). Possiblement, aquestes publicacions i d'altres existeixen en línia amb l'establiment en juny de 1830 a la *Rue de Richelieu* de la Llibrería Hispanoamericana de Vicente Salvà, on es podien adquirir llibres i produccions espanyoles, moltes d'elles censurades a la península. Al 24 d'octubre de 1830, s'annuncia la publicació de la cançó lírica *Si la mar fuera de tinta* de Josep Melcior Gomis.³¹² Fet i fet, no serà la última cançó lírica que publicarà en l'any 1830. Abans de que finalitze l'any publicarà les cançons líriques *El ayre dañino, Inno a Venere, La Gitanilla Zelosa, Tirana i La Carême*.³¹³

4.8. MAESTRO, MUSIQUE! *LE DIABLE À SÉVILLE, LE SYLPHIDE, LE BAL I LE REVENANT* (1831-1833)

La reconstrucció de la contingència i el treball de Josep Melcior Gomis ens aporta noves dades al tombant de l'any 1830 i els inicis del 1831. Malgrat no disposa de dades fiables sobre l'arribada al punt en el que s'hi estrena l'òpera còmica *Le Diable à Séville* a la luxosa sala *Ventadour*, estem en disposició d'afirmar que l'arribada a aquest punt vital de la trajectòria de Gomis, lluny de signes d'antibiografia o de biografia modal, és un punt àlgid per a l'anhel biogràfic que Gomis recercava: compondre música escènica.

³¹⁰ Carta 13. 1830/08/08. Transcripció de les cartes autògrafes.

³¹¹ ALONSO, C., *La Canción lírica...* (op. cit) pp.121-122.

³¹² BLY., *The Musical World. A magazine of Essays, Critical and Practical and weekly record of Musical Science, Literature and Intelligence*. N° CLXXXVIII, 24/10/1830, London, s.d., 1830, pàg. 441.

³¹³ BNF., *Bibliographie de la France ou JOURNAL général de l'imprimerie et de la Librairie et des cartes géographiques, gravures, lithographies, oeuvres de musique*, Paris, Chez Pillet, 1830, pp.320, 345.

L'obra, anomenada *Le moine espagnol ou le Diable à Séville* a la partitura original manuscrita, disposa de certs interrogants que no tenen fàcil solució.³¹⁴ Primerament al voltant de l'autoria del llibret que combina en diverses fòrmules l'aparició de A.Cavé, Hurtado o del darrer en solitari. En segon lloc, al voltant de l'origen del llibret, doncs moltes referències documentals de l'època expliquen que ja fou estrenada a Madrid en el context del trienni liberal. Així doncs, *Le Figaro* el 29 de gener de 1831 explica:

*Un épisode de la vie de Riego est le sujet du Diable à Séville, opéra-comique en 2 actes qu'on doit Joer ce soir au théâtre Ventadour. Un compositeur de beaucoup de talent, M. Gomis réfugié espagnol a brodé une musique qu'on dit fort piquante et fort originale sur cette petite comédie, qui fut représentée au grand théâtre de Madrid pendant le règne des cortès.*³¹⁵

La música és calificada de original i Gomis és definit com un compositor amb talent. A més a més, cal incidir en que *le Diable à Séville* fou una òpera que s'hi va montar en menys de diuit dies.³¹⁶ En el mateix sentit, s'hi parla de l'estrena d'aquesta òpera i del seu llibret, indicant que és part d'una traducció d'una obra executada al trienni liberal. La publicació *Le Globe*, en el més de febrer afirma:

*je suis tout à fait disposé à le croire car l'auteur anonyme a trop de talent pour qu'on puisse se résoudre à lui attribuer une telle rapsodie; c'est déjà beaucoup s'il s'est résigné à traduire un ouvrage si dénué d'intérêt et de si mauvais goût, et je suis convaincu qu'il ne fallait rien moins à M. Gomis que son titre de réfugié espagnol pour décider un écrivain, homme d'esprit...*³¹⁷

L'òpera còmica *Le Diable à Séville* fou una producció que van comptar amb el beneplàcit del nou aparell administratiu que havia sorgit de la revolució de Juliol i de la nova monarquia ciutadana. La presència de Cavé, amic de Gomis, al ministeri de Comerç, afavoria les perspectives del música valencià. A més a més, el nomenament de *Emilie Lubbert* com a director de l'òpera còmica, facilità l'estrena d'aquesta òpera

³¹⁴ BNF., AJ 13 1097

³¹⁵ BNF., *Le Figaro* 1831/01/29, París, Jourdan fils, 1831, pàg.4.

³¹⁶ BNF., *Le Figaro* 1831/01/30, París, Jourdan fils, 1831, pàg.3.

³¹⁷ BNF., *Le Globe*, 1831/02/14, París, s.d., 1831.

còmica en *la salle Ventadour*. El llibret s'hi fonamenta en la revolució liberal espanyola, l'arribada a Sevilla del general Riego qui l'església considera el dimoni on triomfa la llibertat front a un antic règim personalitzat en la figura de el monge Cirilo. Certament, l'òpera finalitza amb un himne patriòtic *Choeur de la Liberté* contra el mal govern de Ferran VIIé. Malgrat això, l'òpera es mantindrà en cartell fins la primavera de 1831, amb tres representacions setmanals, i la seua presència s'apagarà fins la darrera representació el 10 d'agost de 1831.³¹⁸

El llibret presenta problemes d'incoherències que ràpidament són atacats per la crítica dels setmanaris artístics; però la música és destacada per l'originalitat, el talent i la original creació sonora que ha realitzat Gomis. A les memòries del compositor G. Meyerbeer, disposem d'una referència sobre *Josep M. Gomis* i l'òpera *le Diable à Séville*:

*Per la nit vam acudir a l'Òpera Còmica, on s'hi realitzava l'estrena de "Le Diable à Séville" una òpera en dos actes. La música és d'un refugiat anomenat Gomis. Malgrat que fins el moment el públic no ha pogut escoltar cap música del compositor, (a excepció del melodrama "Aben Humeya" a la porta de Saint Martin) s'ha donat a conèixer entre els músics pel seu talent original, de fet s'esperava descobrir anit una música exquisita. El llibret no ha agradat, la música ha tingut èxit, però menys del que s'hi esperava, certament.*³¹⁹

No serà l'única crítica en aqueix sentit. Per exemple, el crític de la *Gazette Littéraire* parla de l'èxit que disposa el *Diable à Séville* el dia 10 de febrer de 1831:

Fort maltraité par les journaux, presque abandonné par le public, le théâtre de l'Opéra-Comique était, depuis un an, livré aux mauvaises plaisanteries d'une part, de l'autre à une mauvaise administration et à la solitude. On annonce que les rênes de l'empire à roulades et à ariettes, viennent d'être remises aux mains d'un expert passé-maître en fait d'affaires théâtrales; les acteurs vont avoir zèle et talent, les chefs-d'oeuvre arriveront par pelletée, et la caisse s'ouvrira à une pluie d'or, dit-on. Que cela soit! Voici, en attendant ces merveilles, des signes réels et inconteslables d'activité de la part du nouveau directeur, et d'envie

³¹⁸ L'estudi dels llibrets i el seu missatge sociocultural en el context de l'òpera és altra de les vies d'estudi que la creació de Josep Melcior Gomis possibilita.

³¹⁹ LETELLIER, R., *The Diaries of Giacomo Meyerbeer. 1791-1839*, Crambury, University Press, 1999, pàg. 404.

*d'arriver à bien: on prépare à grands renforts de gosiers et de violons, un opéra-comique en trois actes, quand à peine le Diable à Séville , appris et représenté en quinze jours, a fourni sa semaiue de succès. Ici nous sommes tenus de vous dire de notre mieux l'histoire de ce diable espagnol.*³²⁰

De la mateixa manera, *Le Journal des artistes* realitza una crítica al llibret: *Le Diable à Séville, opéra-comique, musique de M. Gomis [...] De l'intérêt, un dialogue simple, une poésie facile, bien rythmée : voilà pour le libretto.*³²¹ De la música de Gomis anuncia que malgrat la novetat dels sons estrangers de l'obra, de la Introducció efectista; la instrumentació de l'òpera és monòtona i fatiga l'oïda. Altres números, no obstant, han realitzat un bell efecte, així doncs certifica que l'òpera de Gomis va portar gran afluència de gent al teatre i que els motius de Gomis i les seues àries no són del tot apropiades per a la música còmica:

M. Gomis, réfugié espagnol, auteur de la musique , l'a empreinte du genre particulier à la musique de son pays : aussi on été frappé d'un certain air de nouveauté et d'étrangeté qu'offre la partition. Dans l'ouverture, comme dans toute la partition , il y a de la verve; mais le mouvement toujours uniforme, les tutti elles forte trop fréquens, y donnent de la monotonie; les instrumens de cuivre, les altos, les contre-basses y jouent un rôle principal, etfatiguent l'oreille; on serait tenté de dire comme Grétry, qui entendait un éternel morceau de notes basses : Je donnerais dix écus pour entendre une chanterelle.

Le duo d'introduction est très bien écrit. Le morceau le plus remarquable ensuite, et le plus beau de la partition , est le chœur des moines. La disposition des voix, et l'accompagnement de l'orchestre, forment un ensemble du plus bel effet. Un trio, un grand morceau d'ensemble, l'airde Chorllet, le finale, et quelques autres morceaux ont mérité de vifs applaudissemens : ils sont d'une facture large, pleine de verve; il y a quelquefois de l'inspiration.

*Mais M. Gomis ne paraît pas bien initié aux secrets de la musique dramatique. Ses airs, ses motifs ne sont pas tous bien en situation, et n'ont pas tous l'expression convenable.*³²²

³²⁰ BNF., Z-5296 *Gazette Littéraire* 1831/02/10, París, s.d., 1831, pàg.172

³²¹ BNF., *Journal des artistes*, 1831/02/06, París, Société libre des beaux-arts, 1831, pp.110-111.

³²² *Ibidem*.

Així mateix, *Le Figaro*, el dia 7 de febrer de 1831 parla de l'èxit de Gomis, la inusual gent que ha plenat l'òpera còmica d'una obra decididament original:

*L'œuvre originale de M. Gomis exerce décidément sur les recettes de l'Opéra-Comique une influence marquée. La cinquième représentation du Diable à Séville avait attiré hier une affluence depuis, longtemps inusitée. Les morceaux charmants qui abondent dans la partition de M. Gomis ont été goûtés et applaudis par le public du dimanche ce qui prouve que l'éducation musicale des dilettanti de ce théâtre peut encore se faire. Mme Prévost et Chollet ont joué et chanté comme on ne joue et ne chante guère à l'Opéra-Comique ils ont partagé le succès de l'ouvrage.*³²³

Els periòdics confirmen la gran acollida de l'òpera que atragué a un gran nombre de públic: *Le joli opéra de M. Gomis, le Diable à Séville bien chanté par Chollet, Boulard et Mlle Prévost, a ramené la foule au théâtre de la rue Monsigni. Féréol est très plaisant dans un rôle de moine.*³²⁴

En altra crítica, es presenta la inspiració de Gomis com una creació fora de les escoles italianes, franceses o alemanyes, amb una inspiració pròpia que li compensa els errors de jove compositor operístic:

*Ce défaut est celui de M. Gomis, dont les inspirations ne ressemblent à celles d'aucun compositeur des écoles italienne, allemande ou française. Ses affections le portent souvent à se servir des mêmes modulations, des mêmes rythmes et peut-être des mêmes formes mélodiques; mais tout cela est à lui; ou du moins, si les cantilènes populaires qui ont charmé son enfance se reproduisent jusqu'à certain point dans ses compositions, elles ont subi dans son cerveau les transformations ordinaires de tout ce que touche l'artiste doué d'un esprit inventeur. Si quelques morceaux de la partition du Diable à Séville sont un peu diffus, si quelques ritournelles sont un peu négligées, et si M. Gomis ne tient pas assez compte des artifices dont les compositeurs font usage pour augmenter, à certaines cadences, l'effet de leur musique, en revanche on y en trouve d'autres qui réunissent toutes les qualités de la meilleure composition dramatique.*³²⁵

³²³ BNF., *Le Figaro* 1831/02/07, París, Jourdan fils, 1831, pàg.4.

³²⁴ BNF., FOL-VM-700, *Revue Musicale*, 12/02/1831, París, Fetis, 1831. pàg.15

³²⁵ *Ibidem*, 1831/02/05, pp.6-7.

Fet i fet, s'incideix en les noves formes que Gomis ha aportat a la tradició de l'òpera còmica francesa: *dans le moule commun quelques-unes de ces formes neuves qui distinguent M. Gomis nous croyons que l'Opéra-Comique...*³²⁶ Altres publicacions com *Revue Musicale* certifiquen que l'òpera de Gomis és una de les produccions que més èxit ha obtés a la decadent òpera còmica dels principis de 1830: *Le Diable à Séville est une des productions musicales qui ont obtenu le plus de succès dans ces derniers temps à l'Opéra-Comique.*³²⁷ A la mateixa publicació el dia 6 d'agost de 1831: *Une composition d'un genre fort remarquable a signalé le commencement de l'année 1831; nous voulons parler du Diable à Séville, opéra de M. Gomis, compositeur espagnol, dont le talent est empreint d'une teinte d'originalité très prononcée. Si le succès de cet ouvrage ne s'est pas soutenu aussi long-temps que son début pouvait le faire espérer, des circonstances particulières en ont été cause.*

A més a més, *La Revue de Paris* aplaudeix l'obra de Gomis que ha millorat cap a l'entusiasme des de la primera representació:

Voilà huit jours que cet ouvrage a été représenté, et déjà sa fortune a fait des progrès vraiment extraordinaires. Accueilli le premier soir comme on accueille presque toujours ce qui est original, c'est-à-dire avec indécision et froideur, on l'a applaudi le second, et le troisième c'était de l'enthousiasme. Si quelque chose peut prouver que le siècle est décidément progressif, c'est à coup sûr cette rapide conversion, cette éducation subite du parterre de Feydeau. Avant la révolution, je l'ai vu quinze et vingt jours de suite pâlir et bâiller devant les premières importations rossiniennes sans y comprendre un mot. Et pourtant comme ils étaient habiles, comme ils étaient courtisans, les deux hommes d'esprit qui commençaient alors à exploiter à leur profit le domaine du maestro ! comme ils faisaient leurs morceaux courts et intelligibles, comme ils les entremêlaient adroitement de rondes, de couplets et autres débris de l'ancien genre ! M. Gomis auprès d'eux est un vrai paysan du Danube. Il s'en vient tout naïvement à Feydeau avec une partition dont l'Opéra, dont Favart même ferait ses délices; il compose de grands chants, de grands morceaux; il coupe ses

³²⁶ BNF., *Le Figaro* 1831/02/15, París, Jourdan fils, 1831, pàg.2

³²⁷ BNF., FOL-VM-700, *Revue Musicale*, 30/04/1831, París, Fetis, 1831. pàg.111

*phrases d'une façon toute nouvelle , module à sa mode, fait tout à sa tête , et le parterre de Feydeau, vrai parterre du 29 juillet,' écoute, approuve, admire, applaudit M. Gomis.*³²⁸

L'èxit de Josep Melcior Gomis com a compositor d'òpera còmica no sols suposa una experiència veritable d'acceptació del públic i de confirmació del seu anhel biogràfic musical, a més a més li reporta publicacions musicals que treballaran pel seu manteniment econòmic, essent la *Bohemienne*, el *Duo* o la partitura completa, les partitures amb més èxit.³²⁹ No obstant, sabem que el mantenim econonòmic de Gomis passa per la pensió subsidiària que manté del govern francès. Així doncs, l'any 1831 Gomis veu reduïda la seua pensió i escriu al govern francès per sol·licitar una queixa formal que aconseguirà apujar la xifra als 125 francs mensuals degut a la seua ruïna per llargs infortunis:

*A l'honneur de vous exposer José Melchior Gomis, compositeur Espagnol, né à Onteniente, Royaume de Valence, que Monsier le Ministre de l'Intérieur lui avait accordé un secours annuel de dix huit cent francs sur les fonds consacrés par la magnificence du gouvernement français à ses compatriotes réfugiés. Cette bienveillance honorable, José Melchior Gomis l'adue à sa qualité d'artiste réfugié et ruiné par de longs malheurs, et en outre à la recommandation de M. Rossini et de plusieurs connaisseurs distingués qui ont affirmé que son talent peut rendre des grands services à l'art musical en France.*³³⁰

Disposem d'altra referència al voltant del compositor Melcior Gomis a l'any 1830 gràcies a les anotacions del valencià Vicent Salvà.³³¹ Es tracta de la resposta que el compositor va donar a la seua negativa de participar a una reunió subversiva d'exiliats i liberals espanyols convocada pel coronel *Rotalde*. La resposta que s'hi conserva demostra la llunyania vital que ha aparegut en la vida del músic cap a la política: *yo soy compositor de música y todo lo que no tiene relación con ésto es para mi griego*. En aquests mesos Gomis finalitza la seua òpera *La Sylphide* amb previsions d'una estrena a

³²⁸ BNF., Z-800, *Revue de Paris*, 1831/02/04, París, A boureau de la revue de Paris, 1831, pp.60-64

³²⁹ *Bibliographie de la France ou journal général de l'imprimerie et de la Librairie et des cartes géographiques, gravures, lithographies, oeuvres de musique*, París, Chez Pillet, 1831 pp.139, 167, 216.

³³⁰ BNF., F7 12078

³³¹ REIG, C., *Vicente Salvà*, (op.cit).

la primavera de l'any 1832. L'investigador R. Gisbert va localitzar un document datat a 1832 on el compositor Gomis sol·licita no haver de personar-se a la comissaria de policia per demostrar la seua residència a París i no suspendre's el cobrament del subsidi. Així doncs, aquesta lletra de Gomis s'efectua dies abans de les primeres morts pel còlera francès de 1832.

*Pour que je puisse toucher le subside que vous avez eu la bonté de m'accorder, en ma qualité d'artiste Espagnol réfugié, la Préfecture de Paris exige que je produise une autorisation de résider à Paris émanée de votre excellence, et, en outre, un certificat de domicile signé du Commissaire de Police de mon quartier et renouvelé tous le mois. Je viens a supplier, Monsier le Ministre, de vouloir bien m'accorder l'autorisation qui m'est nécessaire et, en outre, de me faire dispenser de la formalité du certificat de domicile. Vous deignerez, Monsier le Ministre, m'éviter de es précautions, lorsque vous saurez que cela se peut sans aucun inconvenient: je ne m'occupe que de mon art, et grâce à lui tout le monde me connoît.*³³²

A la lletra manuscrita que Louis Viardot envia a Santiago de Masarnau el 12 de setembre de 1832, s'hi indica: *Gomis está todavía muy enredado y muy desgraciado en los asuntos de sus óperas. Sería asunto largo que contar; pero parece que para él las cosas no pasan como para los demás hombres. Espero, sin embargo, que no estará siempre el diablo a su puerta, y que podrá gozar algún día de la fama y fortuna que tanto merece.*³³³

Cap documentació més ens vincula a Josep Melcior Gomis amb l'òpera *Sylphide* ni amb altres esdeveniments musicals ni vitals, si més no la seua mudança al nou barri de la *Rue Saint Lazare* o les preocupacions per la possible pèrdua del subsidi.³³⁴ Fet i fet, altra documentació on trobem un contracte datat en 5 de novembre de 1832 de Gomis amb *Veron* i l'òpera còmica per a escriure una *Grande* òpera amb el llibret *Le Bal* treballada amb el director d'escèna reconegut *Pierre Carmouche*, que es representaria

³³² GISBERT, R., *Gomis* (op.cit), pàg. 208. Rafael Gisbert cita la font documental com A.N.P., F7 12078 doss.102.

³³³ NAGORE FERRER, M., "La correspondencia entre Louis Viardot y Santiago de Masarnau" a *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 19, Madrid, ICCMU, 2010, pàg. 71.

³³⁴ BNF., F7 12079 doss. 103

abans del dia 1 de gener de 1834. Dit contracte disposava d'una clàusula econòmica que obligava a presentar la partitura instrumentada el dia 1 de Juliol de 1833.³³⁵ A més a més, existeix un contracte per a l'òpera comique per representar *Le Revenant*. No obstant, l'òpera *Le Bal* o *Botany Bay* serà retirada a finals de l'any 1833 per la direcció de Veron incomplint el contracte.³³⁶

En aqueix context s'hi poden interpretar algunes lletres manuscrites del compositor Gomis que no disposen de datació, però que són part fonamental de l'assumpte de la suspensió de l'òpera *Botany Bay*:

Mons[ieu]r Le Directeur de L'Academie R[oyal]e de Musique

Je suis venu deux sori pour vous voir et la derniere J'ai va trop de monde que dimain vous parlez, alors je vous écri. Mons[ieu]r Cavé ma prié de vous remeter la lettres si jointe et de vous dire qu'il voi que ces protegés n'on point de bonheur auprès de vous. Je suis votre tres Humble serviteur. JMGomis.³³⁷

El 5 de maig de 1833 s'hi produeix un concert a la *Société des Concerts du Conservatoire*, institució introductora de la música beethoveniana a París. En aqueix concert, el setè i darrer concert de la temporada, s'interpreta la simfonia número 1 de Beethoven, en *Laudi Spirituali* anònim i l'obertura de *Le Diable à Séville*. La referència l'obtenim de la publicació *L'europe littéraire*:

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE. SEPTIÈME ET DERNIER CONCERT.

L'ouverture de M. Gomis, que nous avons entendue ensuite, est une composition pétillante d'esprit et de verve ; une originalité toute gracieuse, une grande légèreté de détails, une facture élégante, semblent refléter sur cette oeuvre les arabesques de l'Alhambra. Cependant, je dois avouer que le souvenir encore présent de la symphonie réduisait presque la piquante ouverture de M. Gomis aux proportions d'une jolie walse.³³⁸

³³⁵ Íbidem, BNP., F21 doss.1069

³³⁶ VERON, L., *Memoires d'un bourgeois de Paris*, París, s.d., 1856, pàg. 260.

³³⁷ Carta 32. s.d., Transcripció de les cartes autògrafes.

³³⁸ BNF., *L'Europe littéraire : journal de la littérature nationale et étrangère*, 1833/05/13, París, s.d., 1833, p.130.

Així, a l'estiu de 1833, Gomis escriu a Masarnau des de París per a encomanar-li la resolució de la compra dels pianos: *Mi querido amigo: al recibo de ésta sin perder tiempo estimaré que vd se tome la molestia de pasar a casa de Clementi y escoger dos Pianos: el precio de cada uno debe ser de 7000 reales, o algo mas, si lo pide: la bondad del instrum[en]to.*³³⁹ El retorn de Masarnau a París i a Londres, o l'encontre amb Mesonero Romanos o Madrazo marquen l'any 1833.³⁴⁰ El 16 d'agost, Gomis li recrimina a Masarnau que no queda ningú dels exiliats hispànics a Londres: *Vd me dice que está muy ocupado y que se acuesta à las tantas de la noche y el Diablo me lleve si puedo adivinar sus ocupacion[e]s fuera de estudiar porque en este tiempo ya no hay nadie en Londres, ni nada en esa.*³⁴¹ Gomis prossegueix amb novetats sobre l'òpera: *Yo estoy muy ocupado porque he empezado mi nueva opera cuyo poema és casi enteram[en]te mio y el cual esta ya recibido y quisiera que esta opera fuese egecutada antes de navidad. La repetición en la opera va bastante de espacio: yo aun no he entrado a oirles porque solo repiten los coros.*

A una lletra escrita a juliol de 1833 Gomis anuncia a Masarnau el seu torn d'estrena de la nova òpera, a qui confessa els problemes que hi ha amb els cantants:

*...un no le he visto porque tengo poco tiempo porque habiendose egecutado Ali-Baba, llegado és mi turno y estamos ahora en una delicada discucion entre el director y yo con motivo de la reparticion de los papeles q[u]e opera en los cuales no hay dificultad sino en el de la principal muger que yo he escrito el papel p[ar]a M[ada]me Dorus con q[ui]e[n] el Director se halla medio en pleyto y quisiera que se lo diese a M[adam]e Damoreau: esto és imposible acausa de ser el papel muy dramatico y M[adam]e Damoreau no lo és nada ni tiene bastante voz. Yo pudiera defender mi derecho con espada en mano porque el reglam[en]to me da el derecho de escoger los artistas que yo quiera; p[er]o seria impolitico y por lo mismo no me defiendo sino à lo abogado, con palabras, y creo haber ya logrado el que si el Director y M[ada]me Dorus no se componen que la parte esta se le dará a M[ada]me Falcon.*³⁴²

³³⁹ Carta 14, 1833/08/08. Transcripció de les cartes autògrafes.

³⁴⁰ GISBERT, R., *Gomis* (op.cit), pàg. 220.

³⁴¹ Carta 15, 1833/08/16. Transcripció de les cartes autògrafes.

³⁴² Carta 16, 1833/08/24. Transcripció de les cartes autògrafes.

Certament, així s'annuncia a la premsa de l'època: *Une partition de M. Gomis, auteur du Diable à Séville doit être exécutée à l'Académie royale de Musique après Ali-Baba. Nous annonçons avec plaisir celle nouvelle à ceux qui connaissent déjà le talent original et élevé de ce compositeur.*³⁴³

A l'octubre de 1833 s'hi localitza una referència al voltant del subsidi de Gomis, localitzat a la publicació periòdica *Le Voleur illustrée*:

*Nous en donnons un extrait qui a été copié sur le document même que le ministre avait mis sous les yeux de la commission. On a choisi pour cet extrait les noms inconnus entre tous ceux dont se composait la liste générale, Il en contient cependant bien peu de justement célèbres , et quelques-uns sont encore fort obscurs. On peut remarquer aussi que, parmi les littérateurs qui se partagent les aumônes du ministère, il en est qui, indépendamment de ces secours de faveur, perçoivent dix ou douze mille francs sur les fonds du bud get pour les appointemens de plusieurs places. Gomis, 1,200 fr.*³⁴⁴

Malgrat els avanços, l'òpera *Botany Bay* és suspesa. Hi han canvis a l'òpera, i els periòdics, com ara *Le Figaro*, es faran ressó de la notícia:

*N'en parlons plus M. Carafa est homme à prendre une éclatante revanche; il est en fonds d'harmonie et de bonne musique pour cela. L'administration non plus ne s'endort pas. On annonce un opéra en deux actes de M. Gomis, sur lequel on fonde beaucoup d'espérances. On nous promet en outre l'arrivée de deux nouveaux chanteurs, d'un ténor surtout, qui pourra laisser reposer le met vétérán de M. Ponchard.*³⁴⁵

Fet i fet, arriba l'estrena accidentada de l'altra creació de Gomis, de l'òpera còmica *Le Revenant* que anava a ser estrenada al petit teatre de la *Bourse*. Fet i fet, el llibret fou escrit per *Albert de Calvimont*, un jove inexpert en l'escriptura de l'òpera que dies abans de l'estrena accepta la revisió del text per part d'*Eugène Scribe* que realitza a

³⁴³ BNF., *Le Figaro* 1833/07/09, París, Jourdan fils, 1833, pàg. 2.

³⁴⁴ BNF., Z5429, *Le Voleur illustré : cabinet de lecture universel*, 1833/10/25, París, s.d., 1833, pàg.4-5.

³⁴⁵ BNF., *Le Figaro* 1833/11/08, París, Jourdan fils, 1833, p. n.d.

l'òpera *Le Revenant* una amputació del seu tercer acte.³⁴⁶ La solució que li presenta a Gomis no li sembla gens acceptable, ja que: *Gomis, que je viens de voir, serait bien désolé s'il fallait s'arrêter à cette dernière partie. Sans intérêts, sa reputation souffrirait beaucoup d'un nouvel ajournement.*³⁴⁷

Els periòdics s'hi fan ressó a la ciutat de París de la imminent estrena: *l'Opéra Comique répète avec activité la Maison du Rempart qui sera représentée cette semaine. Après cette pièce viendra le tour du Revenant qu'on attribue à un jeune auteur qui n'a pas encore travaillé pour le théâtre. La musique est de M. Gomis compositeur espagnol, déjà connu par sa belle partition du Diable d Séville. Le nom de M.Gomis promet une musique originale, forte et digne d'un "succès.*³⁴⁸

L'estrena de *Le Revenant*, sobre un poema de *Walter Scott*, s'estrena la nit de cap d'any de 1833 a la Sala luxosa *Ventadour* i les crítiques són molt favorables.

*Le théâtre de l'Opéra-Comique vient d'obtenir deux succès: le Revenant, drame fantastique, a fourni à un compositeur distingué, M. Gomis, l'occasion de lutter avec quelques réputations rivales, dans un genre qui exige beaucoup d'imagination et d'originalité. M. Gomis s'est dignement inspiré de la pensée de ce drame, qui présente beaucoup de situations fortes et attachantes. L'auteur des paroles, M. de Calvimont et M. Gomis, ont été nommés au bruit des applaudissements.*³⁴⁹

Entre els crítics s'hi troba Hèctor Berlioz, que realitza una crítica a *Le Renovateur*, citant a Gomis com un artista al que se li deu respecte i consideració per la seua tasca contra la rutina en la música, ja que disposa de la capacitat d'inventar i sorprendre, denominant a Gomis com:

M. Gomis est un savant musicien, un artiste consciencieux, il déteste la routine, les vieilles traditions; il croit autant à son propre jugement qu'à celui des inconnus qui voudraient lui imposer les doctrines. En conséquence ce qu'il

³⁴⁶ BNF., *Le courrier des théâtres*, 1833/12/20, París, s.d., 1833.

³⁴⁷ GISBERT, R., *Gomis* (op.cit) pàg. 232.

³⁴⁸ BNF., *Le Figaro* 1833/10/30, París, Jourdan fils, 1833, p. n.d.

³⁴⁹ BNF., *La Revue des modes de Paris : journal de la toilette et des nouveautés parisiennes*, París, au bureau du journal, 1833, pàg.257.

*produit est oeuvre d'art et doit être traité avec respect et considération. Gomis a une faculté musicale bien rare: l'invention. Il a déclaré la guerre aux phrases carrées dont la désinence se prévoit dès la première mesure.*³⁵⁰

L'òpera disposa d'una bona orquestració que sorprén, d'uns números vocals i uns cors ben treballats que poc tenen que veure amb el que acostumaven a escoltar en aquelles òperes còmiques: *il a senti confusément que tous cela était très beau, et il a applaudit avec autant d'enthousiasme que si on lui avait donné de la musique ordinaire.*³⁵¹ No obstant, no van patir la mateixa sort els cantants: *Quant à l'exécution de cet opéra, il n'y a qu'un mot à dire: détestable, hommes, choeurs, femmes, détestables.* No obstant, la crítica de *Le Foyer* incideix contra la sonoritat dels metalls, de la monotonia dels cors i de la nacionalitat hispànica del compositor. Dues setmanes després, el crític de *Le Foyer* escriu sobre la gran inspiració d'art que és la partitura, *comme il en sortaient souvent de la tête de Beethoven.*³⁵² Altra de les crítiques de *Le Figaro* sobre l'estrena de *Le Revenant* es produïa en aquests termes:

*J'étais affligé d'un rhume effroyable, ma tête succombait sous le poids de la fièvre, et pour comble d'infortune, je me trouvais, exilé au fond d'une baignoire, quand tout-à-coup je me sentis réveillé par une harmonie nerveuse et brivante: mon sang circula plus alerte et plus libre, et je bénis le mélodieux [...] Le Revenant de M.Gomis opère ces merveilles: ce compositeur a revivé le languissant théâtre de la Bourse.*³⁵³

No obstant, tot no són bones crítiques, i Josep M. Gomis demostra altra part del seu subjecte, escrivint una lletra manuscrita a un guitarrista, probablement l'oriolà Trinidad Huerta:

...como vd pudiera creer que yo ignoro cual fué su language de vd a la la representasion de mi opera me veo obligado a decirle a vd que yo lo he sabido: Su opinion de vd relativam[en]te a musica tanto en buen como en mal yo la he

³⁵⁰ BNF., *Le Renovateur*, 1834/01/05.

³⁵¹ BNF., *Le Temps*, 1834/01/08.

³⁵² BNF., *Le Foyer*, 1834/01/03.

³⁵³ BNF., *Le Figaro* 1834/01/02, París, Jourdan fils, 1834, p. n.d.

*mirado siempre con el mayor desprecio porque sé que d fuera de menear los dedos sobre le mastil de su guitarra vd no sabe nada.*³⁵⁴

L'òpera *Le Revenant* va atraure molt de públic. En ocasions, la gent no va poder accedir a la sala i s'hagué d'habilitar una representació excepcional el dia següent.³⁵⁵ L'editor *M. Schlesinger* compra la partitura de *Le Revenant* per tres mil francs i reconeix voluntàriament a Meyerbeer que li agrada la música de Gomis.³⁵⁶ L'òpera es publicarà al mes de març de 1834: *Partition du Revenant, opéra-comique, musique de Gomis. Prix : 35 fr. Chez Schlesinger, rue Richelieu, 97.*³⁵⁷

Fet i fet, Meyerbeer sol·licita disposar de la partitura al febrer de l'any 1834 a *Schlesinger* i *Gouin*.³⁵⁸ El 14 de març s'hi realitzava la representació número trenta de *Le Revenant* i les publicacions s'hi fan ressó, situant l'obra com una del primer rang de les composicions modernes:

*La public, qui d'abord n'avait pas saisi les beautés de cette mélodieuse et savante partition de Gomis, l'apprécie maintenant et place cet ouvrage au premier rang des compositions modernes.*³⁵⁹

La producció musical de Gomis no finalitza ací i publica en el mes de maig la *Romanza "L'Orpheline"* que fou publicada en la revista de subscriptors *La Romance* el 24 de maig de 1834.³⁶⁰

Fet i fet, en el mes de maig de 1834 s'hi concreta la col·laboració d'Scribe en proporcionar un llibret a Gomis gràcies a les negociacions d'Auguste Cavé i François Louis Crosnier.³⁶¹

L'òpera *Le Revenant* havia estat un èxit, s'ha inserit pels crítics en el que denominen la renovació i regeneració de l'òpera còmica.³⁶² L'òpera es repetirà sens descans. *Le Menestrel* escriu el 12 de gener de 1834.³⁶³ *Ce théâtre n'a pas encore épuisé*

³⁵⁴ Carta 17. 1834/01/06. Transcripció de les cartes autògrafes.

³⁵⁵ BNF., *Le courrier des Théâtres*, 1834, 01/07.

³⁵⁶ BNF., *Bibliographie de la France ou JOURNAL général de l'imprimerie et de la Librairie et des cartes géographiques, gravures, lithographies, oeuvres de musique*, Paris, Chez Pillet, 1834, p.184, 212.

³⁵⁷ BNF., *Journal des artistes*, 1834/03/16, Paris, Société libre des beaux-arts, 1834, pàg.17.

³⁵⁸ LETELLIER, R., *The Diaries* (op.cit) pàg. 578.

³⁵⁹ BNF., *La Gazette musicale de Paris*, 1834/03/16, Paris, s.d., 1834.

³⁶⁰ "L'Orpheline" a *La Romance*, 1834/05/24, Paris, s.d., 1834. pp.2-3.

³⁶¹ GISBERT, R., *Gomis*, (op.cit) pàg. 255.

³⁶² BNF., *Journal des gens du monde*, Paris 1833.

³⁶³ BNF., *Le Menestrel*, núm.0 1834/01/12, Paris, Poilssielgue, 1834, pàg. 4.

son filon d'or; le Préaux Clercs, après sa cent quarantième représentation, a toujours le privilège de remplir la salle. A Herold seul appartient la gloire d'avoir relevé ce théâtre en dépit des nullités vocales qui encombrant la scène. On répète en ce moment le Revenant, de M. Gomis. On parle aussi d'un opéra de M. Auber ; enfin il est question de réparation dans la salle et d'un appareil de chauffage par la vapeur. C est très bien, M. Paul ; mais qui nous donnera dès chanteurs? Chauffez votre public, à la bonne heure; mais rafraîchissez votre personnel.

A més a més, l'òpera i els seus temes són motiu d'arranjaments musicals com ara *Vals brillante du Revenant, arrangé pour le piano* de Lemoine, *Beautés de l'opéra le Revenant de M. Gomis* escrit per W. Hünten, o ara bé *Impromptu à quatre mains pour le piano* de Pixis, o *Variations sur la flute du Revenant* del flautista Cotignies.

Malgrat els assumptes musicals i els negocis operístics, Melcior Gomis mostra a les cartes manuscrites, la part més humana i quotidiana que no s'hi pot separar de l'anhel biogràfic de compositor que ell recerca. Així, podem trobar comentaris com: *quando vd venga si vd tiene din[er]o mio sino nada] tendra la bondad de comprarme tres o cuatro pares de guantes de algodón que llaman esa hilo y que no cuestan mas de un chelin el par. Y tamb[ie]n un par de navajas de casa Mac-daniel Oytos cuyo precio és 6 u 7 chel[ine]s el mango de hueso negro p[er]o la oja és muy buena yo he comprado otra vez p[er]o las di a un amigo.*³⁶⁴

Al nostre parer, i segons les referències documentals, l'òpera *Le Revenant* reb una bona acollida i millor crítica. S'hi destaca el talent de Gomis per a oferir una orquestració diferent i vigorosa, l'ús de la sonoritat de l'orgue transgressor en l'escena dramàtica, o l'enginy de les melodies del compositor valencià. Així mateix, *Le Menestrel* certifica el dia 5 de gener de 1834 el talent de Gomis:

Le monde musical connaît depuis long-temps le talent de M. Gomis; son Diable à Séville a révélé un génie d'instrumentation neuve et vigoureuse, et l'on pouvait s'attendre à une oeuvre distinguée; mais nous n'osions nous fier au goût un peu arriéré des habitués de l'Opéra-Comique. M. Gomis est né pour écrire de la musique sévère et dramatique, et il y avait lieu de craindre qu'il ne donnât à ce public une nourriture trop substantielle. Nos craintes ne se sont pas réalisées ; la partition du Revenant a obtenu un succès complet: c'est une preuve que

³⁶⁴ Carta 16, 1833/08/24. Transcripció de les cartes autògrafes.

l'heure du progrès a également sonné pour l'Opéra-Comique. Commençons par donner une idée du poème, si c'est possible...

Il faut convenir que M. Calvimont s'est donné beaucoup de latitude : il a poussé le fantastique à un tel point que l'intelligence humaine s'est déclarée incapable de le suivre. Mais abordons la partition de M. Gomis, qui est remplie de beautés musicales. Une brillante orchestration se révèle dans l'ouverture; seulement on y regrette la trop fréquente répétition des même...³⁶⁵

D'aquesta altra manera, *Le Menestrel* valora les aportacions sonores de Gomis amb la introducció del color instrumental de l'orgue:

Plusieurs compositeurs modernes ont introduit l'orgue avec succès dans leurs partitions dramatiques. Les célestes accords de cet instrument sacré produisent un effet magique dans Robert le diable et dans le Revenant de M. Gomis, et contrastent admirablement par leur harmonie calme et moelleuse avec les âpres vibrations d'un orchestre profane.³⁶⁶

De la mateixa manera s'hi realitza una bona acollida pel crític de la *Revue de Paris: musique de M. Gomis*. *Il est depuis quelque temps une fatalité attachée aux succès mêmes de notre seconde scène lyrique ; la critique a plutôt l'air de plaindre ce théâtre de l'insuffisance de ses moyens que détenir franchement compté de ses efforts pour ressaisir son ancienne popularité, Il y a certes de belles choses dans la partition du nouvel opéra.³⁶⁷* També coincideix el crític de *Le Figaro* al destacar, en una de les moltes crítiques que s'hi conserven de l'òpera, l'originalitat i l'èxit.³⁶⁸

L'Opéra-Comique a donné hier soir de charmantes étrennes aux amateurs de lit bonne musique. La partition du Revenant de M. Gomis a obtenu un succès éclatant et mérité. Parmi les morceaux les plus applaudis on a distingué la "Ronde du Sabbat" fort bien chantée par Thénard le public a fait répéter cette ronde tout-à-fait originale, qui est terminée par un infernal tra la la, destiné à obtenir la vogue du ira la la de Robin des Bois. La musique des chœurs est

³⁶⁵ BNF., *Le Menestrel, Musique et Théâtres*, núm.6, 1834/01/05 París, Heugel, 1834, pàg.4.

³⁶⁶ BNF., *Le Menestrel, Musique et Théâtres*, núm.12, 1834/02/16 París, Heugel, 1834, pàg.1.

³⁶⁷ BNF., *Z-800 Revue de Paris*, 1834/01, París, A boureau de la revue de Paris, 1834, pp.127-128.

³⁶⁸ BNF., *Le Figaro* 1834/01/01, París, Jourdan fils, 1834, p. n.d.

généralement fort belle. Nous reparlerons de cet ouvrage, qui ne peut manquer d'attirer la foule.

Fet i fet, algunes crítiques aprofiten l'ocasió per ressenyar qui fou Gomis i el seu passat liberal i eclesiàstic, així ho fa la publicació *La Romance*:

M. Gomis, l'auteur de la musique nouvelle, est un Espagnol qui a beaucoup étudié Mozart et Weber. Enfant, M. Gomis fut d'abord un joyeux laboureur; jeune homme, il se battit pour la constitution de l'Espagne : rêve d'un jour ! Puis, l'exil étant venu le prendre, il se fit artiste par métier; d'artiste par vocation qu'il était auparavant. Avant de rien composer pour le théâtre, M. Gomis n'avait appris que de la musique religieuse dans les vastes cathédrales de sa patrie; il ne savait que cela; mais son instinct le guidait mieux que sa science, et il a montré depuis que dans les arts il vaut tout autant deviner qu'apprendre.³⁶⁹

La publicació *La Romance* continua amb una anàlisi de la factura de l'òpera, que es distingeix per: *cette partition du Revenant se distingue par plusieurs parties fort belles et fort bien senties*. Així doncs: *L'ouverture, qui rappelle l'ouverture de Freyschutz, est une espèce de fantaisie poétique qui ne tient en rien a la partition, dont elle ne rappelle aucun motif*. A més a més l'Ària: *Un air, chanté par Boulard, au premier acte, est digne tout-à-fait de Weber ; le chœur des paysans est plein de grâce et de goût*, per acabar, després de realitzar una crítica poc ponderada dels números musicals de l'òpera: *pour que M. Gomis pût déployer à son aise les vives qualités de son talent, qui sont avant tout la force et la profondeur [...] C'est un grand succès pour M. Gomis ; ce sont de belles lettres de naturalisation pour cet homme de tant d'énergie, de vigueur et de talent. Nous n'avons qu'un mot à dire sur les chanteurs —"fantastiques!*

L'estrena de *Le Revenant* i el seu èxit de programació arriba als periòdics berlinesos, al febrer de 1834, com aquesta referència de *Zeitung für die elegante Welt* que s'hi fan ressó de l'estrena de l'òpera còmica: *Aus Paris. Le Revenant "Eine romantische Oper."* *Die Opéra comique hat sich wieder ein musikalisches Genie gemacht.*³⁷⁰ D'aquesta manera, l'òpera no sols reb una afluència de públic notòria; si

³⁶⁹ BNF., *La Romance. Journal de musique*, 1834/01/11, París, s.d., 1834, pàg.6.

³⁷⁰ *Zeitung für die elegante Welt*, 34; 17/02/1834, Berlí, s.d., 1834.

més no aconsegueix una acceptació de la crítica i una bona acollida dels mitjans de comunicació artístics: *M. Gomis a écrit la partition largement, avec vigueur; ses modulations, heurtées quelquefois, ne manquent pas d'originalité... Cette pièce est bien mise en scène, bien exécutée : elle aura du succès.*³⁷¹ L'obra de Gomis continua als escenaris a juliol de 1834, per a alegria de l'escola musical alemanya:

*Le soir même de cette première représentation, l'Opéra-Comique nous a donné la reprise du Revenant. Cette brillante oeuvre de M. Gomis, si remarquable par sa mâle instrumentation, a été accueillie avec délices par tous les partisans de l'école allemande; et nous voyons avec plaisir que les rangs de ceux-ci grossissent chaque jour au théâtre de la Bourses.*³⁷²

La publicació *Le Figaro* també s'hi fa ressó de les repeticions de l'obra a l'estiu de 1834:

*Après cette représentation du Caprice d'une femme un second succès a accueilli la reprise du Revenant, œuvre fantastiquement spirituelle de M. Calvimont, large et nerveuse composition musicale de M. Gomis. C'est un opéra qui par le mérite de son poëme et la beauté de sa musique, s'est placé au rang de nos meilleurs ouvrages dans le répertoire de l'Opéra-Comique.*³⁷³

O ara bé: *avec un spectacle convenable cet ouvrage aurait pu prétendre à un succès soutenu.*³⁷⁴ No sens despertar algunes controvèrsies en els crítics parisencs, poc propicis a l'èxit dels refugiats hispànics en les arts escèniques, com ho demostra l'article sobre privilegis i beneficis de la *salle Ventadour* cap a compositors francesos.³⁷⁵ No obstant, hi ha una crítica publicada per Berlioz a juliol de 1834 que impacta a Josep Melcior Gomis en la seua percepció de la música com una música severa. A *Le Renovateur*, Hector Berlioz escriu:

La reprise du Revenant: où il y a bien des coups de grosse caisse maheureusement était impatientement attendue des nombreux admirateurs du talent severe du Gomis. Allons donc! Voilà que j'emploie le style poncif; Gomis

³⁷¹ BNF., *Journal des artistes*, 1834/01/06, Paris, Société libre des beaux-arts, 1834, pp.14-15.

³⁷² BNF., *Le Menestrel, Musique et Théâtres*, núm.55, 1834/07/27 Paris, Heugel, 1834, pàg.4.

³⁷³ BNF., *Le Figaro* 1834/07/25, Paris, Jourdan fils, 1834, p. n.d.

³⁷⁴ BNF., Z-5424, *Le Gazette des théâtres : journal des comédiens*, 1834/07/27, Paris, s.d., 1834, pàg.8

³⁷⁵ BNF., Z-5424, *Le Gazette des théâtres : journal des comédiens*, 1834/11/09, Paris, s.d., 1834, pàg.92

*va croire que je le plaisante et dans sa rancune il est capable de me refuses demain un cigaretto espagnol, qu'il sait faire si bien. [...] La partition du Revenant est une large et belle composition.*³⁷⁶

Si més no, hi ha una idea generitzada en la crítica periodística a la música de Gomis. Si el compositor valencià pot realitzar músiques serioses, també podrà fer música més lleugera, menys complicada. Sols d'aquesta manera podrà convertir l'èxit mediàtic en un èxit econòmic per a l'empresa de l'òpera *comique*. Així doncs, la crítica de Berlioz a *Le Renovateur* va en aqueixa línia.

4.9. MELCIOR GOMIS I EUGÈNE SCRIBE: LE PORTEFAIX (1834-1835)

L'èxit de *Le Revenant* està documentat, si més no si parlem d'un èxit social. Les empremtes del compositor valencià són fragmentàries i de vegades contradictòries. Certament, som conscients de la importància de l'empresa operística per al valencià per les distintes referències que s'hi produeixen en el terreny de la música escènica.

És en aquest període posterior a l'estrena i èxit de *Le Revenant* quan Gomis recerca una òpera nova. Amb suficients reserves, podem situar cronològicament en el primer semestre de l'any 1834 l'obra operística inacabada titulada *Lenor* basada en el poema romàntic de l'alemany August Bürger, datada al manuscrit de Gomis amb data d'abril de 1834, i d'una temàtica bastant difosa al París de 1830.³⁷⁷ Desconeixem la contingència que força a Gomis a deixar inacabada aquesta òpera i engengar una nova.

No obstant, la lletra manuscrita que Gomis escriu a Santiago de Masarnau en el mes setembre, entre els dies 10 i 18, de l'any 1834 és clarificadora. Per una banda, Josep Melcior Gomis comença a mostrar símptomes d'una enfermetat i en parla, obertament, del seu tractament. D'altra banda, Gomis parla a Masarnau sobre el llibret d'Eugène Scribe per a la nova creació destinada a l'òpera còmica i s'hi lamenta de com l'espera se li fa llarga:

Soy yo a pesar de tener ya en mi cuerpo las tres partes del tratam[ien]to y no faltarme a hacer sino una: quiza en esta se halla la virtud. Sagette? No ha dejado de tener y si alguna vez he faltado ha sido con permiso del medico: asi que no hay que venirme con cuentos: no he provado una fruta: las noches las

³⁷⁶ BNF., *Le Renovateur*, 1834/07/27, París, s.d., 1834.

³⁷⁷ BNP., *Lenor*, ms. 17232.

*paso solas como un perro en mi cuarto fastidiado hasta no mas porque Scribe aun no me ha dado nada: hace tres semanas le ví: me dijo que tenía toda la pieza en la cabeza: me dijo del asunto: me esplicó el 1o 2o y 3o acto p[er]o me añadió que todo esto necesitaba acabarlo de madurar p[ar]a ponerlo sobre el papel: que en cuanto tuviera el plan escrito, me hacía el primer acto el cual espero de día en día y cada uno de ellos se me hace una eternidad.*³⁷⁸

Fet i fet, un llibret complet d'Eugène Scribe, una de les personalitats mestres de la creació escènica francesa, és una bona notícia per a M. Gomis.

*El asunto no és que él había indicado de L. B. Nom; p[er]o es otro que el créé dará mucho dinero y yo lo creo tambien porque és muy nuevo y al mismo tiempo conocido. Vd dira que quiere decir eso de nuevo y conocido? Yo responderé como el labrador de Valencia Mysterium!*³⁷⁹

Descobrim en aquestes cartes manuscrites un J. M. Gomis que manifesta una profunda decepció respecte a la vida musical a la península. Així doncs, li escriu a Santiago de Masarnau: *Pero antes que todo és la Patria: cuando ésta se halla de por medio el amor no és sino una calabaza y al que otras ideas le dominen no vale mas que un nabo de Fuencarral: que si mal no me acuerdo son los nabos que cobran el barato en Madrid: aproposito de nabos en la primera ocasion le mandaré a vd mi retrato que p[ar]a el puchero creo que le sera a vd muy util.* A més a més, ens parla del seu anhel i voluntat respecte a la primera part del mètode de cant: *mi idea fija: Mi Metodo que yo quisiera hacer conocer en España porque al mismo tiempo que les haría un favor à los maestros y a los discipulos me podría valer mucho dinero.*

Gomis, més enllà de parlar de l'estima i afecte dels seus estimats i expressar opinions sobre la vida musical i la carrera pianística del seu amic Masarnau; es lamenta de la problemàtica del llibret amb Eugène Scribe, donat que no ha acomplert els terminis establerts, malgrat que el llibret de *Le Portefaix* fou retornat per *Meyerbeer* en el mes de juliol de 1834.³⁸⁰ No disposem de documentació acreditada al respecte dels motius pels que Eugène Scribe no envia el llibret a Gomis ben entrat el mes d'octubre. Segons

³⁷⁸ Carta 19, 1834/09/10-18. Transcripció de les cartes autògrafes.

³⁷⁹ Íbidem.

³⁸⁰ BSL Her-603 *Der Teufel*, Mainz, Ed. Schott, 1832.

R. Gisbert, el llibret de *Le Portefaix* fou escrit per a *Herold*, que després de morir va anar a parar a mans de *Boïeldieu*, *Auber* i *Meyerbeer*.³⁸¹ Certament, Gomis es trasllada de residència a la *Rue Saint Georges* en novembre de 1834, segons descriu en la seua correspondència:

*Mi querido amigo ya estoy en mi nuevo alojam[ien]to en el cual me gusta mucho aunque no puedo disfrutar completam[en]te de él a causa de hallarme rodeado de obreros y por consig[uien]te de ruido, polvo y porquería que és un consuelo; tal que el Diablo me lleva a no poder tener cada cosa ya en su sitio: sin embargo cuando me despierto por la mañana y desde mi cama veo el jardin y me hallo en lleno medio dia y en un cuarto enterramente nuevo me consuelo con la dulce esperanza de que los obreros llegara el dia en que se íran con su musica y su cochinería a otra parte.*³⁸²

Gràcies a aquesta carta manuscrita, disposem de noves referències del compositor. Així doncs, Josep Melcior Gomis que s'hi troba malalt al llit decideix anar a buscar el seu llibret d'òpera amb companyia d'Auguste Cavé:

yo impaciente y malhumorado, no dejara sosegar al pobre Cavé de súper te que el 20 S[eptiem]bre nos fuimos ambos a la Casa de Campo de Scribe el cual nos dió su palabra formal de que p[ar]a el 19 de o[ctu]bre ó bien había escrito el primer acto del asunto con sabido, u en su defecto que iba à escribir a Meyerbeer p[ar]a que le devolviera un poema que éste tenia suyo y al cual tenía derecho de pedirselo: nos añadio que el Poema de Meyerbeer en su concepto ira mejor que el había hecho: luego volviendo a mi me dijo que podía estar seguro que el 19 me pondria a trabajar: desde el 20 de S[eptiem]bre hasta el 19 de o[ctu]bre lo he pasado de la manera que vd puede pensar vd que me conoce añadido al tiempo la desconfianza que yo tengo aora de todo; p[er]o como no hay plazo que no se cumple ni deuda que no se pague llegó el del 25 y yo a pesar de hallarme en cama, no por eso dejé de levantarme tomar un cabriolé irme al minysterio agarrar a Cavé y llevarmelo à la casa de campo de Scribe.

³⁸¹ Al capítol sisé de la nostra investigació presentem la transcripció inèdita íntegra del volum que s'hi conserva de l'Òpera *Le Portefaix*.

³⁸² Carta 20. 1834/11/11. Transcripció de les cartes autògrafes.

Així doncs, aconseguen el llibret:

Ambos nos fuimos, yo muy desconsolado y empezando a dudar de la buena fé de Scribe y el pobre Cavé consolandome diciendome que Scribe éra muy formal y que nunca faltaba à sus palabras y que estaba cierto que el poema lo tenía hecho y que quería sorprendernos [...] Mañana por la noche vendrá Cavé a mi casa para leer el manuscrito (que ya puede vd créer que yo no aguardaré á las cinco p[ar]a ir a buscarlo) y cuando lo hayamos leído concluiré esta carta diciendo lo que me parece, aora me voy a acostar porque estos dias ando malo de un costipado que ainda mais de mi mal me ha venido a visitar: mi mal empieza a ceder p[er]o muy poco a poco y yo cuento mucho con la distracción del trabajo.³⁸³

Fet i fet, a les cartes autògrafes Gomis s'hi sorprén del llibret que li sembla que presenta bones perspectives escèniques:

Yo voy a estudiarlo mucho, mucho y aver si se puede hacer algun corte porque yo temo mucho a la pesadez: un compositor Francés aguar- [...] hacer estàs cortaduras à las repeticion[e]s gen[erale]s porque su musica puede cortarse por donde se quiera, p[er]o desgraciadam[en]te mis particiones tienen el defecto (si lo és uno) de no poder-se cortar casi nunca sin estropear un pedazo. La escena se pasa en España en Granada, on en Val[enci]a como se quiera: esta particularidad me disgusta un poco, p[er]o hago p[ar]a hacer desaparecer estas pequeñas susceptibilidades de mi cabeza.

No obstant, Gomis ja presenta símptomes d'un agrujament de la malaltia:

10 Noviembre. Hace cerca de un mes que me hallo sin salir de casa tomando baños de vapor: voy un poquito mejor p[er]o muy poco a poco: trabajo algo p[er]o los baños me tienen muy debil: no se en que parará mi mal: nadie lo entiende. El 20 o[ctu]bre me pusieron un vegigatorio a la nuca grande como un plato: me ha tenido en un ay! 10 dias y nada ha hecho [...]temo de estar condenado a pasar el Invierno en mi cuarto.

³⁸³ Íbidem.

Al mes de desembre de 1834, des de París, Melcior Gomis s'adreça a Miguel Osca i Guerau, que residia a Madrid, amb una carta manuscrita plena d'enyorança, tal vegada avivada per les dates nadalenques i l'absència dels seus sers estimats.

Mi querido Amigo: que se ha hecho el tiempo? En donde esta 18 años que han estavamos en casa la tia María junto al Miguelete con Don Tomàs Belda.. Apenas puede uno creerlo: hay ciertas cosas que pasaron allí que yo pudiera créer fué ayer tales existen en mi memoria. Y Vd. que se ha hecho todo este tiempo?

Gomis revela distintes qüestions que ens deixen entreveure certs detalls de la seua vida. L'estada a València conjunta entre Gomis, Marsanau i el notari ontinyentí, gran amic de la família Tomàs Belda i Belda. Pareix per les paraules que es desprenen de Gomis, que fa molt de temps que no sap res de Miguel Osca. En aquesta carta, tal vegada la més emocional que conservem del compositor, es declara: *yo estoy lleno de vanidad viendo que mis amigos y mis discipulos de musica todos han salido hombre de pró*. La carta comenta la mort dolorosa de Antoni Casanovas, i els continus pensaments sobre Ferriol y Conca, que desequilibren la pau de la seua ànima. També s'interessa Gomis per Pepa, una vegada morta Conxa Povil.³⁸⁴

La salut de Gomis és delicada, ja que *hace cerca de un año que estoy malo de una enfermedad bien rara porque me hace sufrir mucho y gastar un dineral...No puedo mas, he hecho un exceso que hace años no habia hecho..de escribir dos cartas seguidas*. Fet i fet, documentem que Gomis finalitza l'òpera *Le Portefaix* en gener de 1835.

*Gracias a Dios he concluido mi opera aunque no se ejecutará sino muy tarde a causa de que Chollet, no llega hasta el 15 de mayo y Scribe preferiria que n[fues]tra opera fuese en el mes de agosto con preferencia a Junio sin embargo yo estoy muy consolado de haberla concluido porque no sé porquè temí morirme antes.*³⁸⁵

³⁸⁴ Carta 21. 1834/12/08. Transcripció de les cartes autògrafes.

³⁸⁵ Carta 22. 1835/01/20. Transcripció de les cartes autògrafes.

Gomis escriu a París, el 20 de febrer de l'any 1835, a Osca. Les notícies que li arriben al dèbil compositor des del País Valencià commocionen l'ànim del músic, que travessa, desvanit, un hivern nostàlgic:

Despues de haber leído su carta sin responder á ella, que cierto me ha causado tantas y tales sensacion que no me seria facil el esplicarlas. Por una parte las noticias que Vd. me da de ciertos amigos de los cuales la incertidud de su existencia me afligia, me han causado un placer indecible, particular[mente] las de Ferriol a quien yo quiero de todo mi corazón y a quien creía muerto confundiendole quizas con la pobre Pepita, su mujer. Pero al mismo tiempo lo que me dice Vd. De.....cuánto me ha afligido!![...] Beata! Yo la quisiera buena, religiosa, sí, pero eso de estar todo el dia en la Iglesia eso es un destornillami(ento) de cabeza; claro, una locura y una mujer tan cuerda como ella y de tan buen entendimiento como puede abandonar los deberes de su casa (que nunca faltan y que tan sagrados son) por seguir los consejos de unilegítimo?

Altra vegada apareix intencionadament una part de la frase taxada però al final podem llegir allò de il·legítims. Gomis, no obstant segueix en esta carta opinant sobre la manera errònia d'entendre la religió a Espanya, mostrant d'aquesta manera una mostra electrificant del seu pensament liberal; amb les paraules:

Esa manera tan erronea de entender la religión en España es la que me hace temer por el sistema liberal que yo no creo posible de plantarse y hacerle producir fruto si no à palos. Y no crea V. Amigo mio que yo me he vuelto en francia un ateo; no, mis principios religiosos han sido y seran los mismos: Yo quiero muchas obras y pocas palabras: tampoco quisiera que cuando yo digo obras hubiese algun ignorante que entendiese por estas palabras, las azotaynas, los cilicios etc, nada, nada de esto: Yo lo que quisiera és que el que se tiene se ocupase en procurar al que no tiene, no ya por de limosnas de dos y cuatro cuartos que no hacen sino crear vaganes sino procurando ocupaciones merativas; y al que no quisiera trabajar a presidio sin remisión, porque como yo no reconozco en este mundo ningun verdadero placer sino el del trabajo creo que al que no le gusta ocuparse és indigno de la sociedad.

Gomis planteja d'una forma oberta, no sols els problemes i vies d'eixida del malgrat liberalisme espanyol sinó que aporta una visió de la religió basada en els actes; i no en les actuacions pròpies de la doctrina catòlica durant molts segles. L'amor al treball que sent Gomis, el porta a opinar que aquells que no treballen mereixen ser empresonats per no ser dignes de formar part de la societat. Gomis, no obstant és dona compte de les afirmacions que està realitzant i aleshores vacil·la: *Mas quién diablos me mete ami en camisa de once varas? Es posible que el zapatero se quiera hacer frutero y el mismo Legislador? Si que es posible y lo ha sido siempre; pero por ahora anton perulero, etc...*³⁸⁶ En aquesta lletra trobem de les escasses referències a la terra natal. Gomis recorda una postal bubòlica del temps viscut a les terres dels Alforins:

Se acuerda Vd. De nuestras cazerias en los Alhorines con sus perros á los que no daba de comer para que cazasen mejor y los pobres no pensaban sino en como atrapar algo que les calentara su frio estomago?

Al nostre parer, és interessant la memòria atormentada del record, de les persones que ell sap que mai tornarà a vorer. L'altra idea a destacar és que Gomis és conscient de la seua malaltia i que el temps que li queda no és gairebé llarg, a pesar dels seus desitjos de conèixer l'Europa Central i la Península Itàlica. La carta acaba amb una preocupació per el seu germà i la seva manutenció, sense nomenar a son pare, el pintor. La absència de preocupació per son pare, que abans era una constant a la seua correspondència; ens fa suposar que la mort del pintor il·licità ja havia ocorregut per l'any 1835. Gomis finalitza la carta afirmant que manté una correspondència fluïda amb Carbonell que l'informa de tota la gent valenciana. A la carta també és nomena a J. Tomàs Belda i Belda, notari ontinyentí amb el que l'unia una extrema amistat. Finalitza la carta Gomis amb un altre gest d'enyorança amb la afirmació de la compra d'un barret "*roche*" com els dels tramusers de valència y me lo pongo en casa y estoy por ello contento como una pascua. La carta és clarificadora, no sols per les opinions socio-culturals del músic i per l'interès cap als seus germans; sinó per que veiem la relació mantesa amb la societat valenciana fins als dies de la seua mort solitària.

³⁸⁶ Carta 23. 1835/02/20. Transcripció de les cartes autògrafes.

Gomis manifesta el 23 de febrer que espera que la seua òpera s'estrene a la primavera de 1835: *he estado todo este tiempo revisando mi opera y haciendo la introduccion porque no hago obertura por mil razones que me pare en justas a fines de mes debo presentarla à la copia y las repeticiones principiarian éns seguida du Cheval du Bronze de Aubert y Scribe opera chinoise que deberá egecutarse lo mas tarde a mediadors de Marzo.*³⁸⁷ Encara conserva l'esperança de gaudir de temps amb Santiago de Masarnau.

*Si vd fuese otro trataria de arreglar todos sus asuntos se vendria aqui a prin[cipi]os de Mayo oiria mi opera y luego nos iriamos juntos a la Italia nos divertiriamos mucho pasariamos el Invierno en Napoles u en donde quisieramos y a la primavera nos volveriamos à Paris.*³⁸⁸

En aquest panorama s'inicien les proves de l'òpera *Le Portefaix*. Gomis escriu en data d'abril de 1835 una lletra manuscrita a Masarnau indicant l'inici dels treballs amb l'orquestra i la poca paciència de que disposa el músic, ja bastant malalt: *mi mal ha anonadado mi fisico en terminos que no vale dos sueldos y mi semblante es mejor que nunca y si la voz me volviese cierto que yo nunca me quejaría.*³⁸⁹ En aquest any trobem una referència a la introducció del llibre *Au mois de mai*, d'Auguste de Calvimont, que dedica l'obra a Gomis:

*A Dn Jose Melhor Gomis. A vous, mon ami, ce livre que j'ai écrit avec tant de bonheur! — Peu d'hommes connais- sent les secrets de mon coeur aussi intimement que vous; — personne n'y a pris une part d'indulgence et d'intérêt plus vive; — je suis donc bien sûr que vous me lirez avec plaisir.*³⁹⁰

L'òpera comença a anunciar-se, a l'abril de 1835, per exemple amb aquesta referència documental de *Le Miroir de Paris: Le Portefaix, opéra en 3 actes, de M. Scribe, musique de M. Gomis, est en perspective à l'Opéra-Comique; mais loin, très-loin, car le Cheval de Bronze continue à aller grand train.*³⁹¹ O en la publicació titulada *La Romance* també al mes d'abril: *...à l'Opéra-Comique, a, dit-on, pour titre le Portefaix.*

³⁸⁷ Carta 24. 1835/02/23. Transcripció de les cartes autògrafes.

³⁸⁸ Íbidem.

³⁸⁹ Carta 24. 1835/04/24. Transcripció de les cartes autògrafes.

³⁹⁰ CALVIMONT, A., *Au mois de mai*, París, A.J.Dénain Ed, 1835, pàg.16

³⁹¹ BNF., Z-2112 *Le Miroir de Paris*. 1835/04/16, París, s.d.,1835, pàg.5

*Le poème, tiré d'une nouvelle espagnole, est attribué à M. Scribe, la musique est de M. Gomis[...] En rendant à chacun sa part dans le succès, je ne fais que m'acquitter d'une dette.*³⁹² L'estrena és imminent i així ho anuncia *Le Figaro* el dia 24 de juliol de 1835: *On parle de décorer ensemble, aux fêtes de Juillet, MM. Halevy et Gomis, l'un pour la Juive l'autre i pour le Portefaix.*³⁹³ L'òpera apareixerà en programa el 13 d'agost de 1835.³⁹⁴

*Le Chevalier noir, que les auteurs n'ont pas retiré, fera partie des nouveautés qui nous sont promises; mais cette partition sera précédée de celle du Portefaix, de M. Gomis, dans lequel doivent débiter Chollet et Melle Prévost.*³⁹⁵

Segons les referències de la crítica musical que hem trobat a l'època, el llibret d'Eugène Scribe no estava a l'altura de la música de J.M.Gomis. Fet i fet, Meyerbeer criticà la música de Gomis com a freda i sens caràcter dramàtic, malgrat que afirmava que cap música podria haver tret endavant el poema d'Scribe. Afortunadament, ell no el feu servir.³⁹⁶ Rossini, segons les anotacions de Castil-Blaze s'hi trobava molt contrariat per l'obra de Gomis.³⁹⁷ En l'opinió de Berlioz, reflexada al seu article a *Le Monde Dramatique* Gomis viu el drama i la pugna entre l'artista i les pressions radicals que s'han d'adoptar amb intransigència.³⁹⁸

*Gomis, votre place n'est pas à l'Opéra-Comique, mais à l'Opéra. Gomis, si vous vous imposez une seconde fois la rude tâche de mettre vos belles inspirations en mauvaise compagnie, de vous exposer à une exécution incomplète, fausse et bâtarde comme celle qui, en dépit des efforts de quelques talents individuels, vous attend inévitablement à l'Opéra-Comique, je vous le prédis, ce supplice vous tuera. Gomis, restez le grand artiste que nous connaissons; chassez les entremetteurs qui voudraient négocier avec voire muse, et soyez bien convaincu qu'ils pourront, la violer, mais la posséder, jamais!*³⁹⁹

³⁹² BNF., *La Romance. Journal de musique*, 1835/04/11, París, s.d., 1835, pàg.60.

³⁹³ BNF., *Figaro: électeur, juré, contribuable, artiste, financier, auteur, industriel, homme du monde et journaliste*, 1835/07/24, París, s.d., 1835, p.N.P.

³⁹⁴ BNF., *Z-2112 Le Miroir de Paris*. 1835/08/13, París, s.d.,1835, pàg.4.

³⁹⁵ BNF., *Le Menestrel, Musique et Théâtres, núm.73*, 1835/04/19 París, Heugel, 1835, pàg.1.

³⁹⁶ LETELLIER, R., *The Diaries of Giacomo Meyerbeer* (op.cit).

³⁹⁷ CASTIL-BLAZE, F., *Historie de l'Opéra-Comique*, París, s.d., pàg. 452.

³⁹⁸ A l'apartat d'annexes hem transcrit les interessants aportacions de Berlioz i Castil-Blaze.

³⁹⁹ BNF., *Z866 1835, Le Monde Dramatique*, París, 1835, pp.84-86.

Diverses crítiques musicals no són tan dures amb el compositor valencià, com és el cas de *Le Figaro* que realitza una breu referència als inicis musicals del compositor:

*M. Gomis le jeune compositeur auquel nous devons les partitions du Diable d Séville, du Revenant, du Porte-faix, a commencé sa carrière musicale par être enfant de chœur, dans la cathédrale de Valence, sa patrie; il fut ensuite chef de musique d'un régiment d'artillerie, puis il fut, en 1820 à Madrid, chef de la musique de la garde nationale révolutionnaire. C'est à la tête de cette armée d'instrumentaux qu'il a acquis les qualités qui distinguent l'harmonie de son instrumentation.*⁴⁰⁰

Altres, en canvi *La Revue de Paris*, són molt més durs amb la música que ha escrit el compositor valencià:

*Théâtre de l'Opéra Comique. "Les deux Reines", paroles de MM. F. Soulié et Arnould, musique de Monpon. — Vous venez de voir Gomis, l'Espagnol, livré pieds et poings liés à M. Scribe, offert en hécatombe à M Cave, passant tour à tour a Le Diable à Seville, et du Revenant au Portefaix. Quand un compositeur italien ou castillan débarque à Paris, soyez sûr qu'il sera traqué par les auteurs de libretti, volé, détroussé, à l'égal de Gil Blas de Santillane, dans les allées tortueuses du théâtre de la Bourse. On donnera à cet étranger d'étranges poèmes; seulement ils seront faits par des chevaliers ou ofliciers de la Légion-d'Honneur, en attendant que les chevaliers de la censure s'en occupent!*⁴⁰¹

Les notícies i les crítiques s'hi multipliquen al món periodístic de París, com ara *Le Figaro*: *Il veut naturaliser l'originalité, sans frein; il veut faire admettre un désordre, qui n'est pas toujours beau désordre qui peut convenir à l'ode mais qui sied souvent mal à l'opéra. Un mérite lui reste il ne copie personne; mais l'originalité est une lâche difficile, o ara bé: M. Gomis, le compositeur, représente à lui seul une*

⁴⁰⁰ BNF., *Figaro : électeur, juré, contribuable, artiste, financier, auteur, industriel, homme du monde et journaliste*, 1835/06/29, París, s.d., 1835, n.p

⁴⁰¹ BNF., *Z-800 Revue de Paris*, 1835/08, París, A bureau de la revue de Paris, 1835, pp.139-140.

*doctrine musicale qui doit appeler l'attention la société était nombreuse et brillante.*⁴⁰²

També a *Le Menestrel* que consideren *Le Portefaix* una obra dramàtica amb futur:⁴⁰³

Le Portefaix a obtenu cette semaine un grand succès à l'Opéra-Comique; cet opéra de M. Gomis, écrit avec verve et orchestré supérieurement, a été escorté de la double rentrée de Chollet et de Mademoiselle Prévost. Chollet n'a rien Eerdu de ses moyens, c'est toujours ce ténor si pur et si virant, ce fausset pur et frais, joint à l'expression musicale, et à un jeu naturel, piquant et dramatique, qui rehausse encore son talent vocal.

*Chollet et M. Gomis ont été dignement fêtés. Les deuxième et troisième représentations du Portefaix ont ratifié le jugement de la première audition. Quelques longueurs ont été sagement coupées. Cet ouvrage, monté à grands frais, et parfaitement exécuté, sera une mine d'or pour l'administration. Nous y reviendrons.*⁴⁰⁴

A més a més, l'estrena de *Le Portefaix* disposa de crítiques als periòdics de Nova Iork que el dia 22 d'agost de 1835 ressenya no positivament l'estrena del valencià al *The New York Mirror*.⁴⁰⁵

A new opera, Le Porte Faix, was brought out an evening or two ago at the Opera Comique, but failed; the musick is by M. Gomis—but he does not write pretty operas.

L'èxit relatiu de *Le Portefaix* esdevé en una publicació completa dels seus números musicals.⁴⁰⁶ Altra de les referències cronològiques i documentals per reconstruir parcialment la biografia inacabada de Josep Melcior Gomis és la publicació que *Louis Viardot* realitza a l'estudi de la història de les belles arts espanyoles que inclou una descripció biogràfica de Gomis inserint-lo a la tradició musical espanyola.⁴⁰⁷

⁴⁰² BNF., *Figaro: électeur, juré, contribuable, artiste, financier, auteur, industriel, homme du monde et journaliste*, 1835/06/18, París, s.d., 1835, n.p.

⁴⁰³ BNF., *Le Menestrel, Musique et Théâtres*, núm.85, 1835/06/25 París, Heugel, 1835, pp.1-4; i BNF, *Le Menestrel, Musique et Théâtres*, núm.62, 1835/04/05 París, Heugel, 1835, p.4; i BNF, *Le Menestrel, Musique et Théâtres*, núm.77, 1835/05/17 París, Heugel, 1835, p.4.

⁴⁰⁴ BNF., *Le Menestrel, Musique et Théâtres*, núm.82, 1835/06/11 París, Heugel, 1835, pàg.4.

⁴⁰⁵ *The New York Mirror*, 22/08/1835 Edited by George Mohhis, New York.

⁴⁰⁶ *Bibliographie de la France ou JOURNAL général de l'imprimerie et de la Librairie et des cartes géographiques, gravures, lithographies, oeuvres de musique*, París, Chez Pillet, 1835, pp.458, 624.

⁴⁰⁷ VIARDOT, L., *Études sur l'Histoire des Institutions, de la littérature, du théâtre et des Meaux-arts en Espagne*, París, Ed Paulin, 1835. pp.382-383.

La restauration de 1823 a chassé d'Espagne un autre enfant de chœur de cette même cathédrale de Valence, disciple bien-aimé du maestro Pons, qui était devenu chef de musique dans la milice nationale de Madrid. Réfugié en France, et d'abord modeste professeur de chant, il s'est enhardi à écrire pour le théâtre; cet autre Martini, c'est l'auteur du Revenant et du Portefaix, c'est Gomis.

No serà l'únic treball de caire biogràfic, ja que *Le Gazette des théâtres* inclou una ressenya biogràfica de Gomis en el seu número de juliol de 1835.⁴⁰⁸ L'òpera de Gomis *Le Portefaix* no superarà les 16 funcions, malgrat els talls i amputacions exigides per la direcció del teatre per a fer-la més atractiva.⁴⁰⁹ Segons altres fons, el motiu vertader de la suspensió de l'òpera fou la negativa de *Madame Prévost* a continuar amb el paper en determinades escenes que restava molt descontenta amb el vestuari.⁴¹⁰

Gomis escriu a Santiago de Masarnau el 8 de setembre sobre el fracàs econòmic que ha suposat l'òpera *Le Portefaix*:

*Yo escribi a vd. quinze dias poco mas ó menos despues de haberse dado el Portefaix en mi carta respondi a su anterior de vd. y le decia cuanto vd deseaba saber: los diarios que hablaron largam[en]te de mi opera [...]n fin todas hablaron muy bien de la musica y muy mal del Poema: como decididam[men]te creo que és una fatalidad, la cual hara seg[u]n que yo trabajaré toda mi vida como un negro haré musica muy buena, tendra mucha reputacion y no ganaré una peseta. El Porte-faix me ha producido muchisimo menos que El revenant.*⁴¹¹

I en la lletra manuscrita Gomis, amb una actitud derrotista, explica les situacions materials de superació física que li ha suposat escriure l'òpera amb la malaltia que sofreix:

Que pensar de esto? Yo no se nada mi ultima opera ha tenido mas suceso que las dos anteriores y no me ha valido nada. El poema era de Scribe que és el mejor poeta frances el Poema se ha vuelto malo desde el mom[en]to que debia

⁴⁰⁸ BNF., Z-5424, *Le Gazette des théâtres: journal des comédiens*, 1835/07/02, París, s.d., 1835, pàg.212.

⁴⁰⁹ *La revue et la Gazette musicale de Paris*, 1835/09/02, París, s.d., 1835, pàg.197

⁴¹⁰ *Le Charivari*, 1836/05/15.

⁴¹¹ Carta 26, 1835/09/08. Transcripció de les cartes autògrafes.

*servirme a mi. Ello és preciso ser de marmol para hacerse superior a todo y lo peor és mi mal siempre lo mismo: en el dia estoy peor si és posible estarlo. No sé que hacerme. Afortunadam[en]te Dios no abandona jamas a los hombr[e]s como hubiese podido yo creer que sin poder hablar una palabra sin tocar el piano pudiera haber hecho una opera?*⁴¹²

4.10. CADÈNCIA AUTÈNTICA I PERFECTA. ROCK LE BARBU (1835-1836)

Després d'observar els fragments que presentem de la transcripció íntegra de les cartes de Josep Melcior Gomis, podem observar la situació de desesperança que havia afectat al seu anhel biogràfic. Així doncs, les contingències que han afectat la carrera musical de Gomis difícilment són controlables i Josep Melcior Gomis s'hi troba en una situació bastant incòmoda.

Eugène Scribe, conscient del fracàs de Gomis a causa del seu llibret de *Le Portefaix*, amb el patronici de *Duponchel*, nou director de l'Òpera i Auguste Cavé, signen un contracte amb Gomis en novembre de 1835 per a l'estrena d'una *Grande* òpera que prompte esdevindrà realitat titulada *Le Comte Julien* i que s'estrenarà després de l'obra de Niedermayer *Stradella*. Fet i fet, és la primera oportunitat que Gomis disposa d'abandonar les creacions de l'òpera *comique* i realitzar una producció per a la reconeguda *Grande Opéra* de París.⁴¹³

*Hablemos de mis asuntos: hace un més que firmé un contrato hecho con el Director de la Grande Opera y con Scribe este ultimo debe darme el primer acto (de una opera en tres) à la fin de Diciembre y los dos restantes à la fin de Enero. Yo debo presentar mi particion à la fin de Agosto de 1836, y el Director debe hacerla egecutar despues de três que hay antes que la mia de las cuales launa és la Saint Barthelery de Meyerbeer cuyas repeticiones hace 6 meses que andan: todas estas clausulas van aseguradas con una multa de 20 mil francos al que faltará a su enganham[ien]to.*⁴¹⁴

⁴¹² Íbidem.

⁴¹³ *La Revue et la Gazette musicale*, 1835/12/06, París, s.d., 1835.

⁴¹⁴ Carta 27, 1835/11/30. Transcripció de les cartes autògrafes.

Fet i fet, Gomis continua amb el seu treball però la malaltia de la que pateix, segueix avançant. Així doncs, de la correspondència entre Louis Viardot i Santiago de Masarnau, incloem aquesta referència al desembre de 1835:

*Nuestro Gomis, todavía ronco, sin voz y con poca salud, va a empezar una ópera grande en tres actos para la Academia real. Scribe está concluyendo el poema, y todo está firmado con el director del teatro. ¡Ojalá tenga en fin el suceso que merece, y que siempre se le ha escapado por culpa ajena!*⁴¹⁵

A més a més, una nova referència ens indica que el compositor signa en gener de 1836 un altre contracte per realitzar dues òperes còmiques més, baix penalització de contracte.

*En mis anteriores no diga a Vd que M[adam]e Damoreaux se habia ido de la opera y que la habian apuntado en la opera comica: hoy hace su primera salida en una opera en un acto de Aubert: hace dos o tres dias que he concluido otro tratado con la opera comica p[ar]a escribir dos operas una en un acto y otra en tres la primera voy a principiarla en cuanto concluya esta carta porque he recibido los versos del prim[e]r pedazo al mismo tiempo que su carta de vd El papel principal és p[ar]a M[adam]e Damoreaux, tengo muy poco tiempo p[ar]a hacerla y tengo una multa de 6 mil francos por la de un acto que es la que voy a principiar y de 12 mil f[ranco]s por la en tres actos: esta ultima no la principiaré sino despues de haber concluido la de la Academia R[ea]l.*⁴¹⁶

La primera òpera còmica és *Rock le Barbu*, que haurà d'estrenar-se abans d'abril de 1836. El llibret fou escrit per Duport i Deforges, col·laboradors d'Eugène Scribe. Així s'annunciava l'Òpera a *Le Boieldieu* en la publicació del 13 de març de 1836:

On répète à l'Opéra-Comique l'ouvrage en un acte de M. Gomis, dont le principal rôle doit servir de second rôle de début à madame Damoreau. Le poème est attribué à MM. Paul Duport et Deforges. On pense que cet ouvrage

⁴¹⁵ NAGORE FERRER, M., "La correspondencia..." (art.cit) pàg.72.

⁴¹⁶ Carta 29. 1836/01/20. Transcripció de les cartes autògrafes.

*sera joué dans la première quinzaine de mars, avant la Brabançonne, ajournée par le grand succès de l'Ec'air.*⁴¹⁷

Segons R. Gisbert, Josep Melcior Gomis composa la música en tres setmanes, un temps rècord.⁴¹⁸ La rossiniana soprà *Damoreau-Cinti* causarà baixa unes setmanes abans de l'estrena en l'òpera còmica i Josep Melcior Gomis sofrirà un greujament de la seua malaltia .

*Mi opera en un acto debía ya haberse egecutado, p[er]o como siempre ha de salir alg[un]a flauta destemplada en prim[e]r lugar M[adam]e Damoreaux cayó enferma y cuando se ha puesto buena ha llegado el tiempo de tomar un congré de 2 meses y por consig[uien]te no queriendo yo, como és natural éesperar a su vuelta, se le ha dado el paper a M[adam]e Casimir y cuando esta lo sabrá ira mi opera (Dios sobre todo).*⁴¹⁹

Fet i fet, al mes de març de 1836, a la correspondència entre Louis Viardot i Santiago de Masarnau, s'hi troba una referència al voltant de la malaltia del compositor i de la seua situació agreujada en les darreres setmanes de febrer.⁴²⁰

Nuestro pobre Gomis joue de malheur. Le hacen escribir una ópera en un quitame de allá esas pajas; empiezan a repetir, todo va bien, luego se pone malita Madama Cinti-Damoreau, deja los ensayos, y como tiene que marcharse para Burdeos, en donde pasará un mes, el demonio se lleva la espera hasta para fines de mayo. Y el pobre diablo de Gomis que pensaba poder irse, libre de todo cuidado, a respirar un poco los ayres del mediodía, se queda aquí, encantado, por los caprichitos de una señora, como V. allá por los ojos verdes: hombres, hombres! nacisteis para la perdición del género humano!

El 30 d'abril Josep Melcior Gomis és nomenat Cavaller de la Legió d'Honor conjuntament amb Adolf Adam.⁴²¹ *Acabo de salir de una enfermedad que no lo creí, he estado dieciséis dias con calentura, sufriendo lo que no es decible, hace otro tanto tiempo que estoy convaleciente, pero no puedo aún tomar fuerzas.[...]El objeto principal de esta es para decirle a usted que el sábado 30 de abril me nombró el Rey*

⁴¹⁷ BNF., Z-1624 Le Boieldieu, 1836/03/13, París, s.d., 1836, pàg.6.

⁴¹⁸ GISBERT, R., *Gomis* (op.cit) pàg. 291

⁴¹⁹ Carta 30. 1836/03/28. Transcripció de les cartes autògrafes.

⁴²⁰ NAGORE FERRER, M., "La correspondencia..." (art.cit), pàg. 73.

⁴²¹ BNF., *Gazette musicale de Paris*, 1836/05/01

“*Chevalier de la Legion d’Honneur*”. A les memòries del compositor Adolphe Adam, també corroborem aquest fet:

*(Chevalier de la Légion d’honneur 1836) En même temps qu’un autre compositeur Gomis, pour lequel Berlioz, qui n’était pas tendre à l’égard de ses confrères, professait une grande estime, et qui donna à l’Opéra"Comique plusieurs ouvrages: le Diable à Séville, le Portefaix et Rock le Barbu.*⁴²²

És precisament, al mes d’abril de 1836, on trobem una referència documental a *Le Menestrel* que ens sembla interessant per la descripció que realitza.⁴²³ La publicació crea un món fantàstic i alternatiu anomenat *Règne de la musique* i on s’hi realitza una proposta del govern: *Le Maître Rossini est nommé ministre de l’Intérieur et président du conseil; M. Meyerbeer passe aux affaires étrangères; M. Auber est chargé du portefeuille de la guerre; M. Chérubini est nommé garde des sceaux; M. Paër, ministre du commerce; M. Halevy, ministre de la marine; M. Adam passe aux finances; M. Caraffa, à l’instruction publique. Nominations législatives. M. Hippolyte Monpou, pair de France; M. Gomis, grand référendaire; M. Fétis, conseiller d’état [...]*

Amb aquestes contrarietats, l’estrena de l’òpera *Rock le Barbu* es realitza el dia 13 de maig de 1836 mentrestant Josep Melcior Gomis descansa al llit de la seua enfermetat. El dia 14 de maig de 1836 Gomis escriu a Masarnau: *Ayer viernes 13 se dió la primera representacion, y tuve un gran suceso. El poema no es un chef d’oeuvre pero no es malo y ha gustado. La musica que yo he hecho en menos de un mes ha tenido mucho suceso segun me han dicho todos los que han venido despues a mi casa despues de la representacion, pues yo todavia estoy muy débil. La opera se llama Rock le Barbu. ADios, no puedo mas.*⁴²⁴

És l’obra més rossiniana de Gomis, segons la crítica del moment, amb ús de la cavatina final. Però Gomis segueix emprant una orquestració personal que de vegades desconnecta de l’adeqüació al significat del text. Fet i fet, la revista *La Revue et la Gazette musicale de Paris* explicava el fet d’aquesta manera: *Je prierais le compositeur, et au nom de toutes les oreilles délicates, de supprimer ces trois formidables trombones,*

⁴²² BNF., 8LN27-29906 ADAM, A., *Adolphe Adam, sa vie, carrière, Ses memories artistiques*, París, Capiomont, 1877 p.113 i 249

⁴²³ BNF, *Le Menestrel*, núm. 122, 1836/04/03, París, Poilssielgue, 1836, pàg. 4.

⁴²⁴ Carta 31. 1836/05/14. Transcripció de les cartes autògrafes.

*ou j'invoquerais le pouvoir discrétionnaire de M. Girad, le chef d'orchestre, a fin d'obtenir un pianissimo à défaut d'un tacet de ces trois voix cruivrées et étourdissantes.*⁴²⁵

Les critiques que reb la producció escènica són dispars. Així, la *Revue de Paris* afirmava d'aquesta manera:

*Un tel livret ne pouvait guère inspirer le musicien; M. Gomis, qui avait fait preuve d'un beau talent dans plusieurs ouvrages, ne s'est pas démenti.. Le défaut de mouvement et de situations musicales et dramatiques a porté sou influence fâcheuse sur la partie vocale. Ce n'est que dans l'ouverture que nous avons retrouvé le maître dans toute sa force. Celte symphonie, à trois temps, d'une allure modérée, est originale et pleine de vigueur. Les traits de vocalisation qui abondent dans la partie d'Irta pourraient être mieux disposés; ils sont, en général, mal doigtés pour la voix, et d'une exécution' d'autant plus scabreuse, que les temps, pour la respiration, n'y sont pas ménagés avec assez de prévoyance. Mme Casimir a été souvent gênée par ces difficultés : elle a bien exécuté les vocalises, qui se présentaient avec plus de franchise. Thénard a la voix bien douce pour un brigand ; mais, cette fois, ce n'est pas Gasparone qu'il représente, c'est un brigand fashionable.*⁴²⁶

O d'altra banda, respecte a la música escrita de Gomis en *Rock le Barbu* el periòdic *Le Boieldieu* afirma: *Quant à la musique de. M. Gomis, elle a du charme et de la fraîcheur.*⁴²⁷ Fet i fet, l'òpera s'estrena també a Berlí al teatre de Koenigsstadt de la ciutat alemanya amb una crítica no molt bona.⁴²⁸ Així ho demostra la crítica de la publicació de *The Musical World* que es fa ressó de l'estrena a Berlí:

Berlin. — The new operas lately produced here are, — 1. 'Der Last-trager,' by Gomis, a young Spaniard resident in Paris; and, 2. 'Aurora' composed by Glaser. The plot of the first opera, although written by Scribe, is tedious and by no means natural, although some of the scenes produce a good deal of dramatic effect. Gomis has, however, in this opera, the scene of which is laid in Granada, full opportunity of indulging his feelings of nationality as a Spaniard, and he has

⁴²⁵ *La Revue et la Gazette musicale de Paris*, 1836/05/15, París, s.d., 1836.

⁴²⁶ BNF., Z-800 *Revue de Paris*, 1836/05/15, París, A boureau de la revue de Paris, 1836, pàg.220.

⁴²⁷ BNF., Z-1624 *Le Boieldieu*, 1836/05/22, París, s.d., 1836, pàg.4.

⁴²⁸ BNF., *Gazette musicale de Paris*, 1836/07/03, París, s.d., 1836, pàg.234.

*done so with talent and effect. In the concerted pieces, songs and romances, the composer has too readily yielded to the taste of the times for superfluous modulation and strong instrumentation, but still all is characteristic. This is particularly to be seen in Gaspare's romance 'Eine Prinzessin von Granada,' in the third act. The overture is too long, bombastic, and noisy, but contains some clever passages. The romance of Erminia, "Komm, mein Liebchen," which Don Rafael afterwards repeats, is very sweet and melodious, and tinged with the spirit of Southern song. The 'Preghiera' of women's voices tells well, and the grand scena of Helena in the second finale is full of expression, and was admirably executed by Dem. Gerhard. The part of Gasparo was well performed in every respect by Herr Fischer. Neither should Holymiller as Don Rafael, nor Dem. Beckar and Muzzarelli, as Erminia and Theresita, be passed over without notice. The other parts are very inferior, — not so the chorusses, which were good and important. The opera, however, does not bid fair to be very successful in Germany.*⁴²⁹

L'òpera de Gomis fou retirada unes setmanes després, sense aconseguir molt d'èxit:

*Berlin. — The industry of the company of the Theatre Royal is deserving of honourable mention, for Gomis's opera of 'Der Last-trager' was immediately succeeded by 'Aurora,' a romantic opera written by Holbein, the music by Glaser, which was very splendidly brought out. The music of Glaser is full of melody, especially in the songs and cavatinas [...].*⁴³⁰

La crítica musical a París segueix decepcionada al realitzar la comparativa entre les òperes anteriors i l'òpera *Rock le Barbu* que acaba d'estrenar.

L'Opéra-Comique a repris aussi la dernière partition de M. Gomis, "Rock le Barbu". Un des principaux torts que nous ayons à reprocher à la partition que M. Gomis a écrite sur la pièce de MM. Duport et Deforges, c'est qu'elle ait été écrite sur cette pièce. Il faut à ce compositeur des situations graves, sacrées ou infernales, et non un cadre à roulades et à ariettes. Les brillantes vocalises de

⁴²⁹ BLY., *The musical world. A magazine of Essays, Critical and Practical and weekly record of Musical Science, Literature and Intelligence.* N° XVII, 08/07/1836, Londres, s.d., 1836, pàg.59

⁴³⁰ BLY., *The Musical World .A magazine of Essays, Critical and Practical and weekly record of Musical Science, Literature and Intelligence.* N° XVIII, 15/07/1836, Londres, s.d., 1836, pp.74-75

Mme Casimir contrastent évidemment avec le genre de talent que nous ont révélé "Le Revenant" et "Le Diable à Séville".

Gomis va morir la nit del 26 al 27 de Juliol de 1836 al seu llit del número 31 de la *rue Saint Georges*. Els documents ens ajuden a reconstruir la nit de la mort. Segons *Le Menestrel* fou el seu amic Cavé qui va acudir la vespra de la mort per visitar-lo. Al descobrir la complicada situació en la que el va trobar, va decidir mentir al voltant de l'èxit de la seua música i de l'augment de la seua pensió subsidiària. Així doncs, seria el mateix *Auguste Cavé* qui descobriria el cos sense vida del compositor valencià l'endemà següent.⁴³¹

Le défaut de tems et d'espace nous avait empêchés dans notre dernier numéro, d'entretenir nos lecteurs de l'affligeante perle que vient de faire l'art musical dans la personne de M. Gomis, auteur du Diable à Séville, du Revenant, du Portefaix, de Rock le-Barbu, et d'une autre partition reçue à l'un de nos premiers théâtres lyriques. L'amitié a su embellir d'une manière ingénieuse les derniers momens de ce compositeur. Un fonctionnaire public, qui a toujours été un frère pour Gomis, et un des premiers artistes de l'Opéra, se sont entendus pour accomplir cette noble tâche. Le premier a fait croire au compositeur mourant que sa pension venait d'être triplée" par le ministre; et l'autre est accouru lui apprendre que l'Opéra allait s'occuper immédiatement de la musique du Comte Julien. Ces deux nouvelles si généreusement controuvées, ont bercé le malade de rêves de bonheur et de gloire au milieu desquels il s'est paisiblement endormi du dernier sommeil.

De la mateixa forma, el text necrològic de *Burat de Gurgy* ens conta l'admiració del metge al veure el cadàver de Gomis.

Lorsque le médecin chargé de ces pénibles fonctions se présenta pour constater la mort du pauvre compositeur, sans savoir chez qui il était et quel corps il avait devant lui, il le découvrit, le toucha, puis s'arrêta à le considérer. Gomis avait conservé cet imposant caractère de figure auquel la sévérité de la souffrance

⁴³¹ BNF., *Le Menestrel*, núm. 140, 1836/08/07, París, Poilssielgue, 1836, pàg. 4.

*n'avait rien ôté. Le médecin des morts en fut frappé et prononça ces paroles : — La belle tête ! Ce ne devait point être un homme ordinaire que celui-là ! Qu'étais-il?.,. — Un homme de génie, répliqua l'ami qui lui avait fermé les yeux, et il y eut alors sympathie d'admiration entre les deux vivans que séparait le cadavre. Le lendemain, Gomis reposait dans le cimetière Montmartre.*⁴³²

Gomis fou soterrat el dia 29 a l'església de *Notre Dame de Lorette* que està situada pròxima a la vivenda de Gomis.⁴³³ Les Necrologies publicades sobre el compositor arribaren fins a Berlí.⁴³⁴ Aqueix mateix dia s'inaugurava l'arc del triomf de París. A la comitiva que portà el cos de Gomis al cementiri de Montmartre estigué Cherubini, Berlioz, Adam, Nourrit, Pauline Duchambage, Viardot i Cavé. La documentació confirma que fou Berlioz, Henri i Nourrit qui van dirigir unes paraules emotives de despedida del compositor valencià. Fou Nourrit qui va pronunciar: *Il est tombé sur le seuil du temple!*

Louis Viardot, a una lletra escrita el 10 de setembre de 1836 a Santiago de Masarnau explica els avatars de la mort:

Sí, hemos perdido nuestro pobre amigo Gomis. Pero, sin duda, ya sabía V. el estado desesperado en que se hallaba. En cuanto a nosotros sus amigos de Paris, hace tiempo que le contábamos como perdido. Murió el día 28 de julio, a las 4 de la mañana, de dos enfermedades mortales, una tisis del larynx y otra del pulmón. Pero, por una gracia partiendo del cielo, nunca conoció su estado; cuando iba muriéndose cada día, cada día se creía mejor, y diez minutos antes de morir, hablaba de sus proyectos en el porvenir como el hombre más sano y fuerte. Ha sido gran fortuna, porque se ha apagado sin dolor, del cuerpo ni del alma.

Su amigo Cavé e yo, hemos arreglado sus asuntos. El entierro ha sido muy decente. Ha habido música a la misa, tropa de soldados, y discursos pronunciados en el cementerio, por Nourrit y demás. Aquí tiene V. un artículo biográfico, que he escrito en el diario Le Siècle, y que se ha repetido en otros diarios.

⁴³² BNF., Z866 1836, *Le Monde Dramatique*, Volum 3, París, 1836, pàg.137-141.

⁴³³ VIARDOT, L., "Gomis" "Feuilleton" de *Le Siècle*, 1836/07/31

⁴³⁴ BSL., Zeitung für die elegante Welt, 176; 8/09/1836, Berlí.

Los papeles que tenía se los ha recogido el cónsul de España, señor de Bustamante. También a sus diligencias, se han vendido los muebles, de los cuales he comprado varias cosas. El dinero está depositado, y se entregará a los herederos. En cuanto a su música manuscrita, la tengo yo en mi poder, de acuerdo con Cavé y el cónsul. Tengo las particiones completas del Favori, de Botany-Bay y de la Damnée. Haremos todo lo posible para hacer representar a los menos la primera, su favorita.

A la portera, Madame Lindor, que le cuidó con tanto cariño, se le han dado unos 260fr, que quedaba de su contante, después de pagado el entierro.

*Ahora, si sabe V. algo de sus herederos, que son, a lo que creo, un hermano y una hermana, y de su paradero, hará V. bien en avisarlos, y avisarme a mi también.*⁴³⁵

Amb la mort del compositor valencià J. M. Gomis a París finalitzava una vida marcada per la recerca de la governança de la seua voluntat. Fet i fet, hem obviat més referències documentals que hem aconseguit del buïdatge arxivístic en benefici de la requerida concreció que un treball d'aquest tipus ens requereix. El coneixement de la totalitat i amb la veracitat completa és epistemològicament no possible. És per això, que hem titolat aquest capítol com *una biografia inacabada* guardant esperances de noves i interessants referències documentals que ens ajuden a revisar i implementar nous estudis biogràfics sobre el compositor Josep Melcior Gomis.

Comptat i debatut, hem intentat realitzar un equilibri entre la decidida intenció del subjecte, la il·lusió biogràfica de la seua vida, l'anhel biogràfic que ell mateix projectava amb la capacitat d'interpelar al profund i alliberador desig humà d'ordre i desordre, unitat en la fragmentació, de propòsit i de sentit en l'atzar i el sense-sentit. Josep Melcior Gomis és un subjecte únic i interessant per com resol, amb solucions de vegades errònies o incomprensibles, les constriccions vitals a les que el seu context el va sotmetre. Finalitzarem aquest apartat de la nostra investigació amb una cita de la necrologia que va escriure un periodista a *La Phalange*.⁴³⁶ En aquella publicació, conseqüència de la necrologia sobre el músic, s'hi preguntava:

⁴³⁵ NAGORE FERRER, M., "La correspondencia..." (art.cit). pàg. 75

⁴³⁶ BNF., "Gomis" *La Phalange*, 1836/08/04, París, s.d., 1836, pàg. 106.

Qué dir ara de la forma en que la societat tracta als artistes? Ací hi ha un home d'un talent reconegut, d'una superioritat admirada per tots els homes competents, que viu i mor en un estat pròxim a la indigència, un home que sens l'ajut d'un amic que va apreciar el mèrit del seu art, hagués mort de fam des de fa molt de temps. Als qui s'hi pregunten la raó de per què va abandonar Londres, allà on les seues lliçons li procuraven una existència digna, no se sap respondre; doncs no s'hi comprendrà mai com un home pot tindre més sed de glòria que de diners, i com es pot abandonar una posició assegurada per a córrer darrere de la vaguetat fantasmagòrica de la fama.

La resposta n'és evident. Josep Melcior Gomis és un home amb els seus silencis, contradiccions i canvis vitals en relació a la contingència radical de l'entorn i la recerca del seu anhel biogràfic és la clau per a respondre una pregunta, la de l'articulista de la *Phalange* que volia aplicar a la lectura vital del compositor un eix d'ordre i coherència. Certament una vida a Londres o qui sap, a la Capella de Santa Maria d'Ontinyent, o a la Catedral de València li haguera reportat una estabilitat i un ordre anhelat per altres. Malgrat això, Gomis va intentar aplicar la recerca del seu anhel biogràfic, canviant i plural, en permanent construcció; per convocar les forces i possibilitats individuals que li atorgaren un poder transgressor de l'acció individual front a la col·lectivitat. Aquesta no sols és una biografia inacabada d'un interessant músic noucentista; és l'estudi de les capacitats de transgressió individual d'un compositor valencià al primer terç del segle XIX.

| **CAPÍTOL 5** |

**LA SUBVERSIÓ DE LA IDENTITAT: LA METAMORFOSI DE
SIGNIFICAT DE LA IDENTITAT NARRATIVA DE JOSEP MELCIOR
GOMIS**



| **CAPÍTOL 5** || **LA SUBVERSIÓ DE LA IDENTITAT: LA METAMORFOSI DE SIGNIFICAT DE LA IDENTITAT NARRATIVA DE JOSEP MELCIOR GOMIS** |**5.1. L'ANHEL BIOGRÀFIC GOMISIÀ**

L'escriptura biogràfica es fonamenta en un anhel bàsic d'identitat al qual obeeixen totes les variants possibles de la pràctica biogràfica. Sobre l'anel d'identitat es fixen les biografies decimonòniques que consideraven els homes subjectes de dret propi i directors del seu destí, capaços d'emmotllar i d'intervindre a l'entorn, mutar les estructures de la macrohistòria i convertir-les en semblança a la seua imatge. Aquestes biografies són vides escrites (i viscudes, per descomptat) des d'un final que sempre és el punt de partida del relat i des del qual es dirigeixen amb una energia irreductible i inexorable fins al moment del naixement per atorgar-li sentit complet. L'anel biogràfic també ha estat útil per a estructurar les pràctiques biogràfiques sobre *vides exemplars*. En aquestes pràctiques és on les vides descrites són inequívocs exemples d'espècie, encarnacions d'estrats socials més amplis, d'un lloc, una època, una estètica, una comunitat que transcendeixen l'individu i el doten d'un sentit històric del qual no pot escapar. Fet i fet, les antibiografies són també una resposta a l'anel biogràfic que neguen la possibilitat d'existència de l'ésser singular i íntim, de la capacitat individual de la creació i de la voluntat individual del propòsit.⁴³⁷ Les antibiografies conceben els personatges com productes atònits d'una societat i d'uns codis que els són aliens.

En aquest apartat de la nostra recerca, hem tractat d'investigar la inquietud de les manifestacions culturals –si és que hi ha d'haver alguna– per dotar d'un sentit i d'un propòsit el temps i la vida de Gomis. En efecte, ems proposem recercar la metamorfosi del sentit de la identitat narrativa del subjecte biografiat: Josep Melcior Gomis. Com afirma I. Burdiel, les concepcions del subjecte són, en si mateix, relatives històricament i culturalment, i com a tal, han de ser valorades i analitzades.⁴³⁸

Així doncs, la nostra recerca no s'ha fonamentat exclusivament en resseguir l'existència i la intensitat de les vibracions vitals de Gomis més enllà de l'any 1836,

⁴³⁷ TERRADAS, I., *Elisa Kendal. Reflexiones sobre una anti-biografía*, Barcelona, UAB, 1992.

⁴³⁸ BURDIEL, I., "La dama de blanco" a BURDIEL, I., i PÉREZ LEDESMA, M., (Coord) *Liberales, Agitadores y conspiradores. Biografías heterodoxas del siglo XIX*, Madrid, Espasa, 2000, pàg.28.

sinó que, més aviat, hem volgut identificar –si s’hem permet l’expressió– les construccions-ficcions de l’altre Gomis. Llavors entenem que l’anhel biogràfic i la polièdrica mirada del moment des del qual construeix el passat i s’ordena i es desordena amb preocupació, són condicionants dels projectes de vida inacabats, alhora pendents i certament anhelats. Al nostre parer, no sols ens interessa l’empremta de Gomis en els discursos culturals posteriors a la seua mort, sinó també el tipus de ficció, de vegades novel·lesca, d’altres consoladora, a l’hora d’ordenar –i també desordena – el projecte de vida gomisià.

L’empremta de la vida i la música de Gomis entre els europeus –majoritàriament francesos i espanyol – s’esborra paulatinament per diverses qüestions que no cal ara esmentar, tot i que hem d’afirmar que els cànons musicals pròxims al wagnerianisme van establir uns postulats estètics d’òpera que marginaven les creacions del belcantisme preromàntic.⁴³⁹ Així doncs, el fenomen musical de natura wagneriana al tombant del segle XIX va marcar tota la historiografia de l’òpera europea i va desenvolupar una polèmica empremta que a hores d’ara no s’ha calmat del tot.⁴⁴⁰ Es tracta, per tant, d’obtindre una pinzellada ponderada després d’un llarg procés de budatge arxivístic dels processos inserits al llarg del segle XIX a les produccions franceses, espanyoles, valencianes, o d’altra naturalesa, on la seua figura és analitzada, reivindicada, anhelada i revisada per les produccions culturals, dintre d’uns processos de construccions identitàries i culturals de major entitat.⁴⁴¹

5.2. LA METAMORFOSI DEL SENTIT DE IDENTITAT NARRATIVA DE J.M. GOMIS

Joseph Melchior Gomis, Jose Gomis, Joseph Gomis, J.M. Gomis, J. Mer.Gomis, són tots el mateix i a la vegada l’altre. Les noves biografies, hereves de l’edat hermenèutica de la biografia, prenen en consideració que la tasca del biògraf no es limita a una seqüència temporal d’una trajectòria que condueix de la vida a la mort, si no que es dóna importància al caràcter plural, a la construcció d’una narració de la identitat persona. Fet i fet, cal evidenciar que l’interés no radica en reconstruir el personatge en la seua veritat fàctica, allò que Paul Ricoeur anomena el nivell documental de l’operació historiogràfica, o ara bé el plànol infrasignificatiu de

⁴³⁹ ALIER, R., *Historia de la ópera*, Barcelona, Manotroppo, 2002. pp. 221-222.

⁴⁴⁰ VAN DEN HOOGEN, E., *El abc de la ópera*, Madrid, Taurus, 2005. pp. 334-335.

⁴⁴¹ DOSSE, F., *La apuesta biográfico. Escribir una vida*, València, PUV, 2007, edició en castellà de l’original DOSSE, F., *Le pari biographique. Écrire une vie*, París, Le Découverte, 2005.

l'esdeveniment a estudiar.⁴⁴² Més enllà de la segona fase per fer intel·ligibles els elements de la investigació causal, queda obert un nou camp, en paraules de F. Dosse, conseqüència de l'innovador gir biogràfic que la historiografia ha realitzat, i que consisteix a plantejar la qüestió del desplegament de sentits plurals que arrastra el personatge biografat en la història fins el moment present.⁴⁴³

Els adjectius atribuïts al voltant de Gomis, com refugiat, privilegiat, castellà, hispànic, rossinià, weberia, representant de l'escola francesa, escola espanyola, escola valenciana, etc., no sols demostren la pluralitat de les lectures, sinó que ens plantegen qüestions historiogràfiques que arriben més enllà de la investigació causal del músic. En aquest capítol de la nostra investigació no sols ens importa la presa en consideració dels diversos modes de recepció, sinó també el destí posterior a la mort del biografat, els mecanismes d'*après-coup* que donen lloc a una heterocronia complexa que altera els paràmetres de la biografia lineal clàssica sobre Josep Melcior Gomis. Al nostre parer, considerem que aquestes perspectives historiogràfiques són un espai privilegiat per a la experiència investigadora.

Fet i fet, són vides pòstumes dels individus que han patit metamorfosis de sentit de successius presents, que els revesteixen de les seues pròpies categories. Convé, aleshores, qüestionar com a mínim les restes memorials que fan ús de la figura biografada, tant en el pla discursiu com en el de la imatge. Així, apareixen distints moments de cristallització, de fixació d'individus sobresignificats que arriben a adquirir valors llegendaris, mitològics o valors altament negatius sobre el seu anhel biogràfic.

En primer lloc, ens agradaria realitzar una primera asseveració que fixe l'interés d'aquest cinquè capítol: tots i cadascun dels treballs publicats al voltant de la figura del compositor valencià, degudament esmentats en anteriors capítols, constrüen un relat biogràfic gomisià on la transcendència i l'empremta de la seua vida s'esvaïa al tombant de l'any de la seua mort: 1836. En segon lloc, és de justícia afirmar que la nostra recerca ha identificat múltiples referències necrològiques, crítiques i culturals que no sols distorsionen la imatge establerta fins ara, sinó que, a més, ens obliguen a qüestionar-nos al voltant del tractament realitzat de l'anel biogràfic de Josep Melcior Gomis. No es tracta, doncs, de realitzar una crítica revisionista de les aportacions al voltant de Gomis,

⁴⁴² RICOEUR, P., "Événement et sens" en *Raisons pratiques*, n° 2, París, 1991.

⁴⁴³ DOSSE, F., *La apuesta biográfica. Escribir una vida*, València, PUV, 2007, pàg.348-390.

sinó de fer diacrònicament un estudi de les distintes aportacions que han tractat, han projectat i han reconstruït l'anhel biogràfic del compositor valencià.

La primera referència important i destacable que en tenim és gràcies al compositor *Berlioz*, “Gomis” en *Revue et Gazette Musicale de Paris*, III, núm. 32., que data de la primera setmana d'agost de l'any 1836. L'article necrològic que escriu *Berlioz* comença per lamentar la mort del compositor Gomis, traspassat la nit anterior comentant els seus projectes sense saber quina era la gravetat real de la malaltia:

*Nous avons à déplorer aujourd'hui une de ces pertes qui frappent à la fois l'art et les artistes. Gomis vient de mourir. Une phthisie laringée dont il était attaqué depuis long-temps et sur la gravité de laquelle il s'abusait complètement, l'a emporté sans douleur et sans qu'il ait eu même le moindre pressentiment de sa fin. Il s'est éteint jeudi matin après une Nuit passée presque en entier à parler de ses travaux, de ses plans, de ses projets, pour un avenir qui n'existait pas pour lui. Les amis de Gomis, et il en avait beaucoup, malgré l'âpre franchise de son caractères, ont ressenti autant que les amis de l'art le coup qui vient de le leur enlever.*⁴⁴⁴

En les seues primeres línies de l'assaig necrològic, *Berlioz* recorda que Gomis havia donat mostres d'una brillant carrera, però és un d'aquells homes que ha vingut al món a patir:

C'est qu'il était permis d'espérer pour lui une brillante carrière; ce qu'il avait fait déjà est la preuve de ce qu'il pouvait faire. Mais Gomis était un de ces hommes qui semblent nés pour souffrir et lutter pendant toute la durée de leur courte existence.

Trobem en aquesta aportació biogràfica un excés de sentit i de coherència associat a la narració, establint una relació, causal i necessària de l'*abans* respecte del *després*. Josep Melcior Gomis és una persona amb forta consciència del seu futur. Tanmateix, és per això que parteix d'Espanya cap a un territori on l'art és millor rebut: *Les agitations politiques, plus violentes dans son pays que partout ailleurs, le lui firent quitter pour le nôtre, où la voix de l'artiste peut encore trouver d'intelligens échos.* El

⁴⁴⁴ BERLIOZ, H., “Gomis” a BNF, *Revue Gazette Musicale de Paris*, núm. 32, 1836/08/07, París, s.d., 1836, pp. 275-277.

text incideix en els viatges de Gomis entre París, Londres i novament París com a exemple de la seua determinació al seu cor, conscient de la seua força creativa:

Un voyage à Londres entrepris après un séjour assez prolongé à Paris, semble témoigner de son découragement. Ramené par cette espérance qui rentre toujours au coeur de l'homme soutenu par la conscience de sa force, Gomis revint à Paris.

La seua individualitat, la seua pròpia funció com a compositor d'òperes còmiques i l'èxit de la seua empresa, són qualificats per una determinada noció de subjecte-artista. Els discursos en competència sobre creadors als inicis del segle XIX van afectar, sense dubte, tant a la noció de si mateix de Josep Melcior Gomis com les conseqüències vitals per falta d'adequació als estereotips:

Cette fois de puissantes sympathies de l'élévation de son talent et la noblesse de son caractère avaient su exciter, lui aplanirent, non sans peine, quelques unes des difficultés du chemin. Il se fit connaître enfin; il parvint à sortir de cette horrible prison, l'INCOGNITO, d'où le grand artiste veut s'élaner à toute force, fût-ce au prix même de sa vie.

Fet i fet, la nova estada a París li proporciona la capacitat de superar adversitats i sortir de l'incògnit, aquell estat existencial nefast per als artistes. L'òpera *Le Diable à Séville* mostra una música original, poc escoltada al teatre de l'*Opéra-Comique*. L'estrena de *Le Revenant* fou un èxit major que *Le Diable: Son premier ouvrage*, "*Le Diable à Séville*", *révéla un talent original, dont la physionomie spirituelle et les allures parfois un peu étranges, surtout pour un public comme celui de l'Opéra-Comique, ja que disposava de la foule d'effets nouveaux de formes rythmiques inconnues et de phrases piquantes que cette musique contenait.*

El perfil biogràfic continua realitzant una crítica a les obres de Gomis, parlant de la sorprenent rítmica, la bona factura de la melodia:

On admire beaucoup dans "Le Revenant", la couleur sombre et le caractère d'énergie concentrés qui en forment le mérite principal. Quelle différence en effet, entre cette manière grave, réservée, mais abondante cepedant, du musicien Espagnol, et les allures coquettes et sautillantes, le caquetage demi-grivois, demi-sentimental, le style toujours plus ou moins vulgaire, si long-temps en honneur au théâtre de la bourse! Le chœur du premier

acte “Descendons à la cave” celiu “Ah! Sir Robert” et la chanson bachique infernal, sont des morceaux fort remarquables, tant par l’originalité des formes rythmiques, et la coupe ingénieuse des phrases, que par la savante ordonnance de certaines harmonies peu usitées, que Gomis y a remis en oeuvre avec autant d’à-propos que de bonheur.

Tot treball biogràfic incorpora la concepció al voltant de les relacions humanes entre els individus i les estructures socials, per tant, incorpora un model implícit o explícit al voltant del que s’entén o no s’entén per subjecte i societat. Tanmateix, és necessari indicar i historiar aquestes nocions i incloure-les en el fil teòric sobre la interpretació gomisiana.

El text continua amb una cita al voltant de l’èxit i la bona acollida que tingué *Le Revenant*:

Ce n’était pas là toutefois ce qui convenait au public ordinaire de l’Opéra-Comique, qui sans être dépourvu d’un vague sentiment de la supériorité d’un pareil ouvrage, pouvait dire comme le coq de la fable: “le moindre grain de mil gerait bien vieux mon affaire”.

D’un autre côté la faiblesse désespérante de l’exécution s’opposait à ce que le public musical vint applaudir une partition évidemment écrite pour lui. De sorte que d’un côté l’on disait: “cette musique est fort belle, à ce qu’il paraît, les artistes la trouvent admirable, mais c’est trop fort pour nous” et de l’autre: “ Le Revenant” est un excellent ouvrage, dit-on; mais il faut, pour l’entendre, aller à l’Opéra-Comique; et en vérité c’est payer bien cher le plaisir de faire une nouvelle connaissance”.

No obstant això, Berlioz carregà contra aquells que havien criticat l’obra de Gomis, de manera que enceta un seriós debat entre la voluntat del compositor a la creació lliure i el fàcil camí cap a la programació fàcil i senzilla:

On conçoit que ne pouvant déterminer les amateurs instruit à vaincre leurs répugnances, hélas trop bien motivées, et n’ayant cependant à sa disposition qu’un théâtre aussi mal organisé pour le jouer, le compositeur se soit laissé prendre aux détestables conseils qui liu auront été prodigués. “Vous ne pouvez élever le public de l’Opéra-Comique jusqu’à vous, lui aura-t-on dit, descendez donc jusqu’à lui, et vous aurez la vogue. Il aime les ponts-neufs, les

contredanses, les valses, les galops; donnez-lui des galops, des valses, des ponts-neufs, et il sera enchanté: et votre musique deviendra "populaire", et les théâtres de province vous joueront; et vous serez arrangé en quadrille pour les concerts du Jardin-Turc, de Tivoli, de Musard; et l'hiver prochain vous serez "à la mode dans tous les bals"; et vous gagnerez beaucoup d'argent; et... voilà que, diable, la popularité dans les arts mène à la fortune; et faire fortune n'est pas le but que doit se proposer tout homme sensé.

El text de Berlioz continua repensant els espais dels compositors, les obres i el públic: *En fait d'art on fait ce qu'on peut et non pas ce qu'on veut.* Així doncs, el text, que defensa l'original llenguatge de Gomis, afirma que va fer prou per obtindre l'orgull de la seua pàtria i s'hi lamenta de no reconèixer el mèrit d'un fill així.

Néanmoins il a fait assez pour que sa patrie s'enorgueillisse de lui avoir donné le jour, et s'afflige de n'avoir pas deviné le mérite d'un tel fils. Quelque chose peut adoucir les regrets de l'Espagne en apprenant la mort de Gomis, ce sont les larmes sincères qu'ont versées sur sa tombe ses amis de France, et l'hommage rendu à sa mémoire par les artistes consciencieux de toutes les écoles. H. Berlioz.

Tanmateix, aquest text no n'és una excepció. Les necrologies de Gomis esdevenen un material discursiu habitual a les darreries de l'estiu de 1836. El setmanari *Le Gazette des théâtres* es fa ressò de la mort de Gomis, però no realitza cap aproximació biogràfica.⁴⁴⁵ D'altra banda, alguns aprofiten la notícia de la mort de Gomis per apuntar la bellesa de les seues partitures i la mort en la plenitud del seu talent: *M. Gomis, compositeur espagnol, et connu par ses jolies partitions du "Diable à Séville" et du "Revenant", vient de mourir à Paris dans un âge peu avancé et dans toute la force de son talent. Il était chargé de faire pour l'Opéra un grand ouvrage intitulé le Comte Julien.*⁴⁴⁶ Altres, com el *Journal des beaux-arts* califica a Gomis com autor de les belles músiques de *Diable à Seville*, *Revenant*, i del *Portefaix*: *M. Gomis, auteur de la jolie musique du Diable à Séville, du Revenant, du Portefaix, vient de mourir.*⁴⁴⁷

En aquelles produccions propiciades per la mort de Gomis, esdevé la construcció de Gomis com a arquetip de músic romàntic:

⁴⁴⁵ BNF., Z-5424, *Le Gazette des théâtres: journal des comédiens*, 1836/07/31, París, s.d., 1836, pàg.712.

⁴⁴⁶ BNF., *Journal des débats politiques et littéraires*, 1836/07/28 París, s.d., 1836, n.d.

⁴⁴⁷ BNF., *Journal des beaux-arts et de la littérature : littérature, peinture, sculpture, gravure, architecture, archéologie, art dramatique, musique*, 1836/07/31, París, s.d., 1836, pàg.79.

Dubaffe a une école; Muzard le saltimbanque, qui fait de la musique avec des chaises cassées, a des envieux, et des singes qui font de la musique avec des sabots, des planches et des coups de pistolet: et il y a un public pour tout cela ! Hérold est mort dans la gêne, Gomis est mort dans la misère, Berlioz porte des bottes à talons inégaux, et M. Mozard, et M. Jullien, son rival, ont voiture, chevaux et livrée!

Gomis ha mort com un geni en la misèria, com ho va fer Hérold, o amb les penúries que passà Berlioz.⁴⁴⁸

També al mateix any 1836, el crític musical *Burat de Gurgy* escriu a *Le Monde Dramatique*, una ressenya de Gomis que suposarà la segona reconstrucció biogràfica del compositor.⁴⁴⁹ L'article comença retratant la fatalitat de Gomis que no és més que la fatalitat dels artistes que tenen l'art com el seu martiri farcit d'ingratitude i indiferència.

Une fatalité inouïe fait, depuis quelque temps surtout, chèrement expier à la France le peu de jouissances qu'elle retire de son culte national, de sa ferveur toute sainte pour l'art. A l'indifférence et à l'ingratitude, trop disposées à faucher les illustrations qui demandent à naître, est venu se joindre un souffle funeste qui éteint les astres parvenus à se dresser à l'horizon, ou seulement à lever la tête au-dessus des nuages. Si telle est la condition du plus grand nombre des artistes, il faut admirer et plaindre la hardiesse de ceux qui se dévouent au sacerdoce de l'art : l'art a presque toujours son martyr.

L'autor compara els compositors i les seues pèrdues existencials amb les pèrdues de grans personalitats històriques, en una maniobra per equiparar la importància de l'art:

Dans l'espace de quinze mois, un pape, un empereur, un roi de France, un roi d'Angleterre, un roi de Portugal, un roi de Danemark, une reine douairière de Hongrie, un doge, un patriarche de Venise, un duc de Ferrare, succombèrent sous la main invisible qui les frappait. Chez nous, sans remonter plus loin qu'hier, comptons, si nous en avons le courage, les places vides qu'a faites le doigt de Dieu. Que de deuil! que de tombes! que d'étoiles perdues! Léopold Robert, Boieldieu, Gros, Hérold, Reicha, Elisa Mercoeur, Armand Carrel,

⁴⁴⁸ BNF., *Le Montaigne. Revue du Périgord...* Paris, s.d., 1836, pàg.99

⁴⁴⁹ BNF., Z866 1836, *Le Monde Dramatique*, Vol.3, Paris, s.d., 1836, pp. 137-141.

Duchenois et Bellini !.... Ceux-là aussi étaient empereurs et rois par leurs talents, doges et patriarches par leurs vertus ! la plupart d'entre eux étaient devenus si grands que, pour en contempler la face , il fallait lever les yeux bien haut j ils s'étaient tous faits si nobles que l'estime publique , par une sublime spontanéité, n'a pu s'empêcher de leur voter des monumens qui perpétueront le sillon lumineux laissé après eux et notre admiration profonde pour les admirables jalons dont ils ont semé leur pénible chemin.

L'article descriu la pèrdua d'un home amb dignitat, amb creativitat però amb el mèrit ignorat. Gomis és un home d'aquests; un home de mèrit ignorat, un home honrat i pobre dins de l'arbre de la lírica francesa: *A peine cessons-nous de pleurer le dernier de cette pléiade, que Gomis, moins connu sans doute que tous ces noms connus, mais aussi puissant que les plus puissans de ce faisceau , que Gomis a rendu le dernier soupir, dans sa décourageante obscurité, et à la veille de déchirer le voile d'une manière éclatante. Ainsi chaque jour notre arbre lyrique s'en va, il se dépouille une à une de ses branches les plus fleuries , il s'appauvrit, il s'isole, et donne des regrets d'autant plus amers que ceux qui survivent ont perdu souvent l'homme honnête et pauvre dans l'homme de mérite ignoré. Gomis était l'un de ces hommes.*

Les dures mostres de dol s'han succeït per la gent de l'art i pels estudiants, per la pèrdua d'un home amb una vida laboral calcinada, amb suficient temps per a demostrar lleialtat, però amb una malaltia que va ofegar els seus immensos recursos. L'autor del text defineix Gomis amb una enèrgica i treballadora imaginació, amarrat en la misèria, l'insomni i les proves de l'expatriació, reduït a esperances brillants i una reputació irrefutable.

La mort de ce compositeur a été vivement sentie par les gens du monde et par les gens d'étude, car personne, mieux que lui, n'avait le droit d'être fier de la noblesse de son caractère et de l'étendue de ses facultés. Malheureusement, la pensée l'a étouffé, le travail à calciné sa vie ; assez de temps lui avait été accordé pour faire apprécier sa loyauté et sa conscience; mais la maladie lui a refusé celui qu'exigeait l'immensité de ses ressources. Son énergique et laborieuse imagination trempée au malheur , aux insomnies et aux i épreuves de l'expatriation, a réduit elle-même en poussière espérances brillantes , avenir certain, renommée infaillible.

Fet i fet, es presenta a Gomis a mode d'antibiografia, on la providència és qui ha negat la possibilitat d'existència de l'ésser, de la capacitat individual de la creació. El text destaca la idea de la prematura finalització del seu art front a altres artistes:

La Providence devait, ce nous semble, une fin moins prématurée au talent de Gomis, il l'avait acheté au prix d'assez de vicissitudes pour compter i sur un acheminement plus facile. C'était une aine trop élevée que la Sienne pour qu'il ne lui fût pas accordé de nous léguer un plus vaste héritage. Raphaël, Mozart, Weber, sont morts jeunes tous les trois ; mais au moins ; l'Allemagne et l'Italie doivent à l'un les fresques du Vatican , et aux autres "Don Juan et Oberon". Gomis, au contraire, mettait à peine le pied sur la première marche du temple: le fruit s'est flétri dans sa fleur.

Immediatament després d'aquesta lamentació sobre la pobresa, l'infortuni i la mort prematura de Gomis, l'article comença a ressenyar l'anhel biogràfic de J. M. Gomis indicant els seus estudis a València amb el Mestre de Capella Pons i la seua estada al món musical eclesiàstic:

Jeune enfant, tout gai, tout insoucieux, tout robuste, José-Melchior Gomis commença à Valence par chanter les louanges de Dieu en qualité d'enfant de coeur. Il apprit à lire sur le lutrin de la cathédrale, et en épurant ses pensées aux psalmodies de l'église, il sentit sa vocation musicale se développer par les harmonies de l'orgue. Le maestro Pons, qui l'avait pris en affection dès le premier jour, le guida de ses conseils d'ami et de ses leçons de maître; et l'élève profita si bien des uns et des autres que bientôt il fut en état de se risquer à écrire une langue qu'à l'âge qu'il avait, presque tous bégaiant à peine. Il s'avisait même plus d'une fois de produire différents cantiques , dont le maestro Pons se donna tout l'honneur, et il composa un jour une chansonnette, qui, de simple espièglerie d'enfant qu'elle était, devint et est restée un modèle de suavité , de goût et de fraîcheur musicale.

Fet i fet, Burat de Gurgy explica que els esdeveniments patriòtics i l'arribada del liberalisme, fan abandonar a Gomis la capella eclesiàstica per sumar-se al regiment que passava per València. D'aquesta manera s'explica l'arribada a Madrid, l'escriptura dels himnes patriòtics i les conseqüències a 1823:

Cependant les tiraillements politiques de son pays ne tardèrent pas à éveiller son ardeur patriotique ; il écouta l'entraînement qui lui conseillait intérieurement d'échanger l'encensoir contre le baudrier : et un beau matin il disparut ; Gomis avait suivi un régiment qui passait. Echappé aux rigueurs du sanctuaire , affranchi du silence de la sacristie , Gomis arriva à Madrid, en fredonnant l'air de marche qu'il avait composé en route pour les soldats dont il s'était fait le compagnon. Ses sandales poudreuses une fois secouées, il se demanda ce qu'il allait faire, et, en attendant mieux, il conçut son premier hymne patriotique, dont la popularité magique le fit frapper de proscription lors de notre intervention en 1823.

Cal remarcar que l'autor dibuixa un Gomis en sintonia amb l'imaginari estètic del romanticisme, per això emfasitza un personatge que arranca el seu peregrinatge errant i poètic per defensar la independència del seu compromís polític.⁴⁵⁰

On le payait ainsi de sa religion à l'Espagne, de sa manière toute pacifique de défendre l'indépendance compromise , et il se résigna à quitter une terre de douleurs. Dès ce moment, l'enfant de chœur, devenu Tyrtée, pressentit les infortunes qui l'attendaient à la frontière. Malgré cela, il eut bon courage ; et laissant ses débris de famille à Ontaniente, ses illusions du foyer religieux à Valence, ses prestiges de liberté à Madrid, il fit la première lieue de sa vie errante , les premiers pas de son cruel et poétique pèlerinage.

És a París, després de moltes fatigues, on Gomis rep l'hospitalitat de Manuel Garcia, que li proporciona alumnes:

Après bien des fatigues, des traverses sans nombre, Gomis vint à Paris, où Manuel Garcia, son compatriote, s'empressa de l'accueillir. Manuel avait donné toute sa fortune à Mme Malibran, sa fille , c'est-à-dire son talent de chanteur ; il ne put donc rien pour Gomis. D'ailleurs, Gomis était riche aussi de ce côté-là.

Le célèbre ténor l'aida néanmoins à se procurer des élèves ; ils vinrent insensiblement. Mais la gloire manquait à Gomis. Chez lui, dans sa petite mansarde , il trouvait la quiétude de celui qui étudie , à côté du contentement de celui qui fait bien ; mais le retentissement des bravos du théâtre arrivait jusqu'à lui , et il en réclamait sa part, non comme faveur, mais comme justice.

⁴⁵⁰ D'ANGELO, P., *La estética del romanticismo*, Madrid, A. Machado, 1999.

No obstant això, Gomis és un home que decideix emmotllar les estructures i marxa a Londres rendit, on troba millor fortuna i on les seues obres són pagades per 200 francs cadascuna. Gomis és un home d'una fantasia castellana, d'una follia valenciana.

Obligé de renoncer , pour alors au moins, à toute espèce de tentative , i e rendit à Londres. Un peu de calme l'y attendait. En fort peu de temps il compta plus d'écoliers qu'il n'en pouvait espérer , et on lui commanda des romances. L'empressement avec lequel on se les disputait lui en fit placer Souvent : on lui donnait deux cents francs pour chacune de ses inspirations.

Pourtant, lorsqu'on lui demandait quelque fantaisie castillanne, quelque folie valencienne, quelque boléro de son village, comme il les sentait et savait si bien les trouver, alors c'était vingt-cinq louis qu'il exigeait. Il fallait bien payer l'originalité et la mélodie dont il se départissait pour autrui d'abord, et ensuite les regrets qu'on venait remuer dans son coeur et les larmes qui humectaient ses yeux.

Gomis es presenta com una persona que lluita pels seus somnis, com un home que renuncia als avantatges econòmics i és capaç de sacrificar la seua estabilitat econòmica taxada en dotze mil francs anuals per seguir –i perseguir– el seu anhel biogràfic: tornar a París amb la seua ambició dramàtica:

Las enfin de lutter avec ses désirs , sans cesse reporté sous le soleil qui réchauffe et féconde , et dégoûté d'ailleurs de ce métier de marchand de notes qui n'allait ni à sa verve ni à son ambition dramatique, Gomis fit le sacrifice de douze mille francs qu'il s'était assurés par année, et se laissa revenir à Paris, cette terre promise de tous ceux qui ont un rêve à réaliser, une couronne à recueillir. C'était le lendemain de 1830.

És un home sol i, sense perdre l'esperança, Gomis recerca ajuda i insisteix a trobar suport per a la seua desbordant creativitat. El compositor valencià és presentat com un home que recerca sense descans el seu objectiu vital:

Encore seul, mais toujours espérant, parce que son bagage n'était pas de ceux que l'on perd, parce que ses trésors n'étaient pas de ceux que l'exil épuise, que la disgrâce dilapide, Gomis rencontra quelques connaissances qui l'enhardirent et qui lui firent comprendre davantage la nécessité d'un appui. En le cherchant, Gomis eut le bonheur de trouver un ami, qui pour suppléer aux ressources

absentes du compositeur et pour employer la surabondance d'idées qui le débordaient, lui écrivit aussitôt un poème. C'est de cette façon que fut composé le Diable à Séville. Pour obliger le musicien, le protecteur s'était fait homme de lettres.

Le théâtre Ventadour vit en cette circonstance ce que peut le levier de la persévérance la plus opiniâtre et une volonté de la trempe de celle de Gomis. En effet, ce n'était pas un ouvrage ordinaire que celui-là. Le chœur des moines qu'il renfermait, par ses beautés étincelantes, par sa couleur grave et monastique, eût suffi pour faire espérer à Gomis la position honorable que son oeuvre entière venait de lui valoir. Ce qu'il y eut de plus doux pour lui, c'est que ce premier succès sanctifiait l'amitié du protecteur pour le protégé.

No era un obra normal aquella que Gomis havia ofert al teatre, un obra que obrí un camí d'èxit des de *Le Diable à Séville* fins a *Rock Le Barbu*, basat en l'encant de la seua música i la puresa de les seues melodies. Però en aquella vida desvanida per l'òpera, Melcior Gomis no calcula correctament les seues forces i la *Grand Opéra* queda sense concloure:

Désormais l'essor était pris : le Diable à Séville avait tracé le sillon et frayé le passage. Le Revenant parut ; le Portefaix vint ensuite, et Rock le Barbu, par la pureté de ses mélodies, par le charme exquis de la plupart de ses morceaux, par les applaudissemens qu'en retira l'auteur, tout en doublant l'avidité de son élan, servit à étourdir Gomis sur le mal qui devait arrêter la réalisation de ses plans les plus beaux. Dans l'infatigable activité de son esprit, il ne se doutait pas que l'agonie allait le prendre et le glacer. Il ne pressentait qu'un triomphe plus retentissant. Il pesait sa force de compositeur et ne calculait pas sa force de malade. C'était le grand-opéra qu'il se voyait sur le point d'atteindre, et c'était la vie qu'il ne sentait pas le quitter.

Aquest text de *Burat de Gurgy* ha estat citat per molts posteriors articles i treballs d'investigació positivistes en considerar-lo el relat més verídic sobre el compositor ontinyentí. Certament, aquest perfil necrològic és de producció coetània a la data de la seua mort. No obstant això, la necrologia presenta un perfil biogràfic de Gomis fonamentat en l'infortuni:

C'est qu'il était impossible de penser que tout ce qu'il avait sauvé du naufrage de sa jeunesse, que la gloire, l'avenir, la chaleur, allaient s'engloutir à quarante-quatre ans; que ses illusions, son calme, allaient s'évanouir. La main qui avait aplani les difficultés de son début était là pour le soutenir et lui rendre moins sensible l'abandon de toutes ces riantes images, la rupture de ses affections uniques, la séparation de l'homme de génie d'avec ces ambitions les plus chères. Aussi Gomis a-t-il cru qu'il allait s'endormir pour se réveiller, au moment où il est mort pour ne plus voir celui qu'il venait d'appeler son dieu sur la terre.

L'article construeix la imatge d'un home atípic que conserva les seues atribucions de bellesa i severitat, del dolor de l'infortuni més enllà de la seua mort. El text ressenya un diàleg entre l'oficial mèdic que va considerar que allò que tenia entre mans no era el cadàver d'un home ordinari. Hem d'advertir que aquesta anècdota ha estat citada i emprada per cadascú dels posteriors treballs, abans esmentats, que han versat sobre Gomis.

Lorsque le médecin chargé de ces pénibles fonctions se présenta pour constater la mort du pauvre compositeur, sans savoir chez qui il était et quel corps il avait devant lui, il le découvrit, le toucha, puis s'arrêta à le considérer. Gomis avait conservé cet imposant caractère de figure auquel la sévérité de la souffrance n'avait rien ôté.

Le médecin des morts en fut frappé et prononça ces paroles : — La belle tête ! Ce ne devait point être un homme ordinaire que celui-là ! Qu'étais-il? — Un homme de génie, répliqua l'ami qui lui avait fermé les yeux, et il y eut alors sympathie d'admiration entre les deux vivans que séparait le cadavre. Le lendemain, Gomis reposait dans le cimetière Montmartre.

Fet i fet, l'article dibuixa un Josep Melcior Gomis estimat i considerat per la societat artística de la ciutat de París, que l'acompanya al soterrament i que no pot separar-se d'ell: *Le cercueil au fond de la fosse, le fossoyeur, ne voyant pas le parent qu'il cherchait pour lui donner le numéro de la tombe, se décida à l'appeler. — C'est moi, dit quelqu'un: c'était l'amitié qui poursuivait sa mission et qui accomplissait sa tâche de générosité, car Gomis était seul, vivait isolé, et aucun autre que celui qui avait mesuré la profondeur de son mérite ne pouvait être là pour répondre. Du reste, les suffrages de ses confrères n'ont pas manqué à Gomis : ni Chérubini, qui s'enorgueillissait de l'avoir reçu chevalier de la Légion-d'Honneur, ni Mme Pauline*

Duchange, qui avait de lui une haute opinion, ni Berlioz, ni Adam, ni Adolphe Nourrit, qui, sur le bord de la tombe, lui a dit adieu au nom de tous les artistes, ni personne enfin n'a pu se séparer de Gomis sans lui donner une larme ; son éloge est tout entier dans cette douleur.

El perfil biogràfic de Gomis publicat a 1836 celebra la inspiració de Gomis, però es lamenta de no poder obtenir la partitura de l'òpera *Lenore* que estava destinada a l'*Académie Royale de la Musique* per la metodologia amb la qual Gomis treballava. En aquest cas, l'autor compara la manera de creació del compositor amb l'emprada per Victor Hugo, amb més inspiració i desenvolupament de les idees al cap que no pas al paper.

Si quelque chose pouvait adoucir l'amertume de nos regrets, c'est ce qu'on a pu retrouver après lui des majestueuses inspirations qu'il gardait pour le grand jour de ses grands succès. Elles sont au nombre de quatre : "Le Favori", "Botany-Bai", "la Femme damnée" et l'ébauche de deux actes de "Lénoire". L'Académie-Royale-de-Musique, qui comptait sur la partition du Comte don Julien, sera privée de ce monument. Gomis ne l'avait point commencée, ou peut-être n'est-elle perdue que par la faute du mode de composition qu'employait ordinairement le compositeur. Il ne se plaçait jamais à son piano, ou du moins fort rarement ; et de même que Victor Hugo, qui ne confie au papier un drame que lorsqu'il l'a engendré d'un bout à l'autre dans sa tête, Gomis concevait sa musique en marchant pour la couler d'un bloc, rentrait chez lui et vidait son cerveau ; par ce moyen son inspiration était complète. Gomis a donc peut-être emporté dans sa tête la partition du Comte don Julien.

El text finalitza amb unes línies de lloança a Gomis, que mai pogué retornar el seu deute de gratitud amb l'hospitalitat de França:

Déjà l'Opéra-Comique songe à mettre à l'étude la "Femme damnée", et à compléter, pour le talent de celui qui n'est plus, la célébrité qui lui est échappée pendant sa vie. Quel que soit le succès de cette oeuvre posthume et de ses soeurs, s'il n'ôte rien à notre affliction, il aura servi du moins à satisfaire l'ame de Gomis, mort en regrettant de n'avoir pas eu le temps d'acquitter sa dette de reconnaissance à la France, qui avait donné l'hospitalité à l'exilé, et qui va faire élever un tombeau à la dépouille du compositeur.

BURAT DE GURGY.

Cal remarcar la importància d'aquesta aportació necrològica al perfil de Gomis, més enllà del debat biogràfic sobre la versemblança o no del personatge. Aquesta revisió biogràfica sentarà les bases de les grans idees que s'establiran envers el compositor: una imatge d'un home excepcional que s'enfronta amb l'infortuni, que posseeix un anhel vital destinat a la composició dramàtica, la qual serà la mateixa que acabarà amb la seua vida.

El 31 de juliol de 1836 apareix publicat a *Le Siècle* un article necrològic de Louis Viardot, hispanista francès i amic comú de Josep Melcior Gomis i Masarnau.⁴⁵¹ Hui en dia aquest article necrològic és una referència i una de les fonts principals per conèixer dades biogràfiques de Josep Melcior Gomis: és un article necrològic que presenta un model d'antibiografia.⁴⁵² L. Viardot presenta a un home de vida agitada, trista i curta que aconseguí honors i glòria massa tard, de manera que fa una reflexió sobre la dificultat d'obrir-se camí amb el talent creatiu:

Il y a des hommes, doués de hautes et belles facultés, qui s'ignorent long-temps eux-mêmes, et qui, lorsqu'ils commencent à se connaître, sont long-temps ignorés des autres; qui, poursuivant avec ardeur l'étude d'une science ou d'un art, font d'incroyables efforts pour acquérir quelque renom et quelque bien-être, en instruisant ou en amusant le public, et que le public indifférent méconnaît, rebute et désespère [...] Gomis est de ce nombre.

Louis Viardot presenta un perfil biogràfic del compositor valencià emfasitzant la tradició valenciana de la catedral de València i inserint-hi Josep Melcior Gomis: *La cathédrale de Valence, l'un de ces impénétrables sanctuaires où la musique sacrée de l'Espagne reste cachée, [...] Dès la seconde moitié du seizième siècle, le maestro Comes y composait ces larges et magnifiques oratorios qu'imitèrent les Italiens, et qu'on chante encore chaque année dans la chapelle Sixtine, avec les œuvres de Palestrina et de Pergolèse. Après Comès, vinrent successivement Ortells, Baban, Rabaza, Pradas, Fuentès, Morera, et Pons, mort il y a peu d'années.* Fet i fet, Josep M. Gomis es presenta com un Martí i Soler: *l'histoire de Martini s'est à peu près*

⁴⁵¹ NAGORE FERRER, M., "La correspondencia entre Louis.." (art.cit).

⁴⁵² BNF, VIARDOT, L., "Gomis" "Fuilleton" a *Le Siècle* 31/07/1836.

reproduite. Així doncs, el text de Louis Viardot presenta a Gomis com un infantet que estudia a València la ciència de la música i que és un prototip de geni :

Gomis étudia profondément cette science de la musique, à laquelle on n'accorde guère aujourd'hui que les heures perdues, abandonnées aux talents d'agrément. Mais, outre la science, qui s'acquiert par le travail, il possédait ce don que la nature donne seule, la faculté de créer, qu'on appelle le génie.

El perfil biogràfic continua relatant les seues vivències com a compositor a la catedral de València, com a compositor de regiment militar i amb els successos militars que l'envien a l'exili:

La révolution de 1820 arriva sur ces entrefaites [...] Quand le grand crime politique commis par la France en 1823 eut renversé la constitution espagnole, Gomis, voué à la proscription qui n'épargnait pas plus un musicien qu'un président des cortes, se sauva de Madrid à travers champs, passa les Pyrénées, et vint à Paris.

Així doncs, Louis Viardot presenta a un Gomis perdut a París, sense parlar l'idioma i recercant un futur : *Une fois rassuré sur sa subsistance (celle d'un Espagnol n'est pas chère), Gomis, dans sa chambre à 15 fr. par mois, rue Taranne, rêvait un avenir de gloire et de fortune*, per a posteriorment treballar amb les cançons líriques, i el mètode de cant per obtindre reconeixement :

Il écrivit d'abord, pour ses élèves, de petits airs dans le genre espagnol ou italien; puis des morceaux de salon, entre autres trois quatuors (quartetto notturno, l'inverno et la primavera), qu'on peut hardiment placer au premier rang du genre. Ce fut alors aussi qu'il commença à composer sa Méthode de solfège et de chant, écrite en trois langues, œuvre considérable, œuvre excellente, à laquelle on n'a pas donné l'attention qu'elle mérite, mais qui prendra sans doute quelque jour sa place dans les écoles et les conservatoires de l'Europe.

Malgrat la vocació del músic, el relat de L. Viardot especifica que Gomis disposava d'una vocació clara malgrat la poca producció de música escènica que als territoris hispanics es realitzaven :

Mais c'était au théâtre que Gomis ambitionnait de se montrer, au théâtre où les renommées se font vite et grandes, quand la fortune seconde le génie. C'est là que l'appelait sa vocation, que le poussaient les conseils de ses amis, plus confians en lui que lui-même.

Tanmateix, és una altra revolució la que possibilita que Gomis s'introduísca al món de la composició musical escènica: *La révolution de juillet fixa Gomis en France, et ce fut elle aussi que lui ouvrit les portes du théâtre. M. Boursault, vers la fin de sa direction[...].* Així doncs, malgrat l'èxit de les seues òperes còmiques, Viardot assenyala que el seu estil compositiu estava més adreçat a la *Grande-Opéra*, de manera que estableix novament un nou arquetip narratiu de la identitat vital de Gomis: *Le genre du talent de Gomis, plus fort que léger, plus grave que sémillant, ses études profondes, la facilité qu'il avait acquise de manier largement les chœurs et l'orchestre, tout l'appelait sur la grande scène de l'Opéra.* Ara bé, l'article necrològic finalitza amb un elogi al compositor valencià destacant que va morir prop de l'èxit: *il est tombé, comme l'a rappelé celui qui devait être son plus digne interprète (M. Ad. Nourrit), Il est tombé sur le seuil du temple.*

Cal ressenyar que considerem atractiu i interessant per a la nostra investigació l'epíleg de l'article publicat al setmanari *Le Siècle* que escriu l'hispanista Louis Viardot. L'elogi a Gomis quedaria incomplet si sols s'hi parlara de les seues produccions. Fet i fet, presenta a un compositor amb un esperit ple d'inspiració, amb conversa original i estimulant, sensible, servicial, rectitud i sinceritat; un home bo malgrat la complexa vida i període que va haver de viure. Aquesta és la construcció de la seua identitat que reproduïm íntegrament pel seu interès :

L'éloge de Gomis serait bien incomplet s'il se bornait à ses œuvres. En admirant l'artiste, pouvait-on ne pas aimer l'homme? J'en appelle à tous ceux qui l'ont connu. Avec cette imagination ardente, fraîche, remplie, non de souvenirs, comme tant d'autres, mais d'idées à lui, Gomis avait un esprit plein de verve et d'heureuses saillies. Sa conversation était originale et piquante comme ses compositions. Il avait de plus l'âme belle, noble et tendre. Gomis était fier sans dédain, généreux sans faste, sensible, serviable et reconnaissant, d'une droiture inaltérable, d'une franchise inouïe, qui surprenait d'abord et blessait peut-être les petits esprits, mais qui charmait bientôt, et qu'on aimait comme une qualité aussi précieuse que rare. Gomis n'a jamais fait, ni dit, ni pensé de mal ;

il était bon dans toute l'étendue de ce mot devenu trop simple, et s'il n'eut qu'un petit nombre d'amis, car il vivait loin du monde et se contentait de la maison de Socrate, du moins il fut certain d'être tendrement chéri d'eux, et de vivre long temps dans leur souvenir.

Un més després de la seua mort, la *Revue de Paris* publica una breu ressenya anunciant la trista pèrdua per a les arts de Melcior Gomis, espanyol naturalitzat a França que disposava d'un talent original i vigorós, afectat per la tisi laríngea. La breu referència inclou les obres més importants de Gomis per acabar incidint en el caràcter honorable confirmat pels seus amics. *Une perte récente vient d'attrister les arts. M. Gomis, compositeur espagnol, qui avait naturalisé en France son talent original et vigoureux, a succombé aux atteintes d'une phthisie laryngée : le public regrettera l'auteur du Diable à Séville, du Revenant, du Portefaix, de Rock le Barbu, et les amis de M. Gomis un homme d'un caractère très honorable.*⁴⁵³

Així mateix, a l'altra banda dels Pirineus, l'amic de l'ànima de Josep Melcior Gomis, Santiago de Masarnau, escriu un article necrològic al periòdic *El Español* el 21 d'Agost de 1836.⁴⁵⁴ Masarnau presenta a la necrologia un Gomis sensible, un artista amb renom europeu que ha pugat contra les desgràcies i confessa al lector la seua estreta amistat:

El haberse formado un nombre europeo con sola su pluma y en países extranjeros bien justifica el dictado de benemérito, y no le conviene menos el de desgraciado que le atribuimos, no tanto por fallecer a una edad de razonables esperanzas de vida, porque esto no sabemos si sea afortunado o desgraciado, cuanto por las amarguras de que ha estado toda ella sembrada, a causa tal vez de haberle tocado en suerte un corazón demasiado afectuoso, sensible y tierno. Sí! tan estimables prendas pueden muy bien acarrear gravísimos disgustos al mortal que las posee, mientras que el de sentimientos opuestos suele a veces prosperar en fruto de su negra envidia y desalmada ambición. Contraste es este capaz de afligir al más virtuoso si al reflexionarlo olvida por un momento que el objeto de nuestra creación no es ni puede ser limitado a esta existencia. La fama que alcanzaron algunas de las producciones de Gomis excitaron la envidia de

⁴⁵³ BNF., Z-800 *Revue de Paris*, 1836/09, París, A boureau de la revue de Paris, 1836, pàg.335.

⁴⁵⁴ BNE., MASARNAU, S., "Gomis" a *El Español*, 21/08/1836.

muchos: además una excesiva franqueza y un exterior algo brusco disgustaban a la generalidad que juzga del fruto por la cáscara, mientras que sólo el reducidísimo número que penetraba en su estrecho cuarto podía interesarse en sus desgracias y adversa suerte.

Algunas veces mientras un público entusiasmado aplaudía estrepitosamente el nombre de Gomis, el que esto escribe enjugaba las lágrimas del más profundo dolor que el que lo llevaba vestía en el seno de la amistad. Era tan íntima la que nos profesábamos, que entre los dos no había secreto. Algunos de los suyos no ceden en interés a cuanto la imaginación más exaltada puede inventar, pero... no saldrán de nuestra pluma ni de nuestros labios sus íntimos secretos. Él supo conservar los nuestros hasta la tumba, justo será que los suyos bajen también con nosotros a aquella pacífica mansión.

Masarnau aprofita la necrologia gomisiana per realitzar un perfil biogràfic relatant el seu pas per Ontinyent, València i Madrid:

D. José Melchor Gomis nació en la villa de Onteniente, reino de Valencia, de una familia bastante pobre. Su padre era un labrador de escasos medios. A los ocho años entró de seise en el colegio de la catedral de Valencia y salió a profesor en el mismo colegio a los 14, posición que ocupó hasta la muerte de su maestro el célebre Pons, que le quería como a un hijo y con el cual había vivido desde su llegada a Valencia. El año 1817 le nombraron director de la música de la artillería. En el 19 compuso un monólogo o grande escena con cinco movimientos para una discípula suya que le cantó en el teatro con mucho éxito. El año de 21 vino a Madrid y fue nombrado a poco de su llegada director de la música de alabarderos que debía formarse y que al fin no se formó. Después del célebre 7 de julio el ayuntamiento dio a la Milicia Nacional una música o banda militar, y se nombró a Gomis director de ella, en cuyo destino permaneció hasta la entrada de las tropas francesas. Durante esta época había dado algunas lecciones de canto; pero el atraso en que veía aquí la música y las malas partidas que le jugaron algunos profesores, de los mismos a quienes había dispensado beneficios, unido todo a la ruina de las instituciones que más se acomodaban a sus ideas y carácter, le decidieron a abandonar la patria para siempre.

D'altra banda, l'article ressenya el seu pas per París i el seu trànsit per la pobresa, l'escriptura de les cançons i les dificultats malgrat l'ajuda del tenor Manuel García. Ens presenta la imatge d'un compositor espanyol amb una gran capacitat de treball que sorprenia justament per això, per vindre d'un espanyol:

Fuese a París lleno de esperanzas, a pesar de sus escasas relaciones allí, de ignorar el idioma y de no poder contar con grandes recursos para sostenerse hasta que se hiciese conocer, aun suponiendo que lo lograra. Manuel García, el famoso tenor le proporcionó algunas lecciones, y reducido a un cuartito de 15 francos al mes, y a una mesa de estudiante de la Sorbona, empezó a trabajar con aquella asiduidad y constancia que tenía tan admirables y más en un español. Empezó a escribir algunas cancioncillas para sus discípulas, y publicó también a poco tres piezas de salón, que llaman allí cuartetos vocales italianos que descubrían un gran genio en el autor, sobre todo uno de ellos titulado "L'inverno". Trabajaba de paso un método de solfeo y canto que publicó luego; obra que mereció los elogios de cuantos penetraron la importancia de la idea principal que había guiado al autor en su composición, a saber, la de enseñar el canto al mismo tiempo que el solfeo, y así es que no hay lección, aun la más elemental, en que no se encuentre el canto más puro y delicado realzado por un bajo sabiamente manejado. La escala misma está presentada con grandísimo efecto. Se iba mejorando gradualmente la perspectiva de su suerte en París, cuando el cumplimiento de una palabra soltada acaso sin el debido examen, pero que como todas las suyas, era de honor, le obligó a partir para Londres a principios del año 26.

El relat de Santiago de Masarnau s'introdueix en el seu pas per la ciutat de Londres, malgrat que dibuixa a Gomis com un home amb un anhel biogràfic que està dirigit a triomfar en la música escènica, però Josep Melcior Gomis no és un home de la paciència que requereix triomfar a París.

Aquí tuvo que formarse nuevas relaciones, pero con las recomendaciones que de París llevaba, y su infatigable laboriosidad, muy luego se fue adquiriendo considerable número de discípulos, y las diferentes obras que iba publicando, le alcanzaron una reputación bastante distinguida. Seguía al mismo tiempo con

ardor sus estudios de instrumentación, puesta siempre la mira en el teatro que era el género en que más ambicionaba descollar.

Volvió a París en el agosto del 29 con todos sus mamotretos, persuadido de hacerlos valer, y casi enteramente dedicado ya a ese objeto. Pero en aquella capital, en que suelen concurrir los talentos más distinguidos de toda Europa, es empresa ardua la de sobresalir en cualquier ramo. Prescindiendo de lo que llamamos suerte, que en efecto entra a veces por mucho en la verificación de los planes más o menos bien concertados, indispensable es allí el transcurso de cierto tiempo para que el verdadero mérito, cuando va unido a suma laboriosidad, recoja los laureles que de seguro le han de coronar al fin. Gomis veía pasar ese tiempo con impaciencia, y así no se detuvo en elegir la ocasión de hacer oír algo suyo en el teatro.

Fet i fet, la tornada a País li reporta, al músic valencià, estrenes per a calmar la seua impaciència. Així, s'expliquen els seus èxits i la seua mala elecció dels llibrets

Mucha desgracia tenía Gomis con los poetas; pero también es preciso decir en obsequio a la verdad, que su misma imaginación tenía parte en estos petardos. Él veía a veces una escena sublime en lo que la generalidad ve solamente el ridículo, uno de los grandes escollos de los que escriben para el teatro. También se ejecutó en mayo de este año otra operita en un acto que gustó mucho, titulada Rock-le-Barbu; y estaba comprometido con el mismo teatro para escribir otra en tres actos bajo la multa de 12.000 francos si para el plazo convenido no la entregaba; que suelen allí los autores y los empresarios afianzar de este modo el cumplimiento de sus ofertas.

D'aquesta manera, Santiago de Masarnau lamenta la mort de Gomis en un moment vital de la seua carrera, i dibuixa així la imatge de l'infortuni de Gomis que s'ha descrit fins a hui en dia:

Pero el verdadero campo para el genio de Gomis era el teatro de la gran ópera, y por eso anhelaba tanto introducirse en aquel teatro. ¡Ahora se le iba a lograr! Todo se le presentaba ya propicio: tenía un magnífico poema de un buen poeta para el deseado teatro, y empezaba ya a extender sus sublimes inspiraciones, lleno de entusiasmo y de alegría al verse tan cerca de la meta, cuando

agravándose la enfermedad que tanto le había hecho padecer por espacio de dos años y medio le hundió en la huesa. Cayó, como ha dicho muy bien un amigo suyo, en el umbral del templo. Il est tombé sur le seuil du temple. Gomis deja bellísimas particiones en su cartapacio. Tales son la Damnée, ópera destinada al teatro Feydeau. Botany-Bay y dos actos de Léonore, escritas ambas para la grande ópera y le Favori que ya empezó a ensayarse en este teatro el año 30. Duele mucho que al fin no haya recogido la gloria ni el fruto de tan inmensas tareas que en aquel país podía estar seguro de alcanzar uno y otro con sólo vivir algo más.

Abans de finalitzar la seua necrologia, Santiago de Masarnau parla de l'honor merescut a Gomis i la protecció francesa que París li va reportar, d'aquesta manera:

Su reputación se había ya hecho grande, y la cruz de la legión de honor con que había sido condecorado últimamente se consideró como una distinción debida al mérito. De admirar es, digámoslo al paso, la protección que la Francia dispensa a los artistas de todos los países, y particularmente a los grandes músicos. Sin intentar siquiera formar el catálogo de los célebres extranjeros que allí han brillado, fijémonos solamente en los mas distinguidos del día, Mayerbeer y Rossini van a obtener sus mayores triunfos a París y allí viven. Bellini y Gomis buscan a París para hacerse conocer, y allí mueren.

Fet i fet, Masarnau finalitza la seua necrologia citant a Louis Viardot i el seu recull necrològic que lamenta la pèrdua irreparable de Gomis. Comptat i debatut, l'article necrològic de Masarnau és d'un gran interès per a la transformació de la identitat narrativa de J. M. Gomis, ja que fixa una lectura biogràfica de la seua vida i presenta al músic com un home incansable per aconseguir el seu èxit en el món de la música dramàtica.

D'altra banda, *Le Gazette des théâtres* es fa ressò l'octubre de 1836 dels treballs de l'escultor M. Elshoët que està finalitzant un bust de Gomis per a incloure'l al vestíbul de l'Opéra-Comique: *M. Elshoët vient de terminer le buste de Gomis qui doit être placé dans le foyer de l'Opéra-Comique.*⁴⁵⁵ Com afirmarem més endavant, no era gairebé habitual aparèixer al *Grand Foyer* del teatre de l'òpera còmica sense haver

⁴⁵⁵ BNF., Z-5424, *Le Gazette des théâtres : journal des comédiens*, 1836/10/13, París, s.d., 1836, pàg.578.

realitzat una profitosa carrera artística.⁴⁵⁶ D'altra banda, altres referències confirmen la intenció de destinar el bust de Gomis al vestíbul del teatre còmic.

La definició que utilitza el periòdic *La Presse* per a referir-se a Gomis és la del cèlebre compositor:

*M. Elshoecht, sculpteur distingue, à qui nous devons plusieurs bustes remarquables vient de terminer celui du célèbre compositeur Gomis qui, dit-on, est destiné au foyer du théâtre de l'Opera-Comique.*⁴⁵⁷

Al mateix temps que s'estava publicant l'article de Burat de Gurgy, a territori hispànic ja disposem d'una referència destacable sobre el compositor Gomis. Cal ressenyar que l'article de Ramon de Mesoneros al *Semanario Pintoresco Español* es publica també a setembre de 1836.⁴⁵⁸

Aquest primer article hispànic no és estrictament valencià, però sí arribà a ser distribuït pels cercles culturals valencians. La seua importància radica per la proximitat a la data de defunció del músic, del qual és la primera construcció biogràfica a territori espanyol. És un article necrològic que recull informació i cites d'altres articles necrològics publicats a França gràcies a l'ajut de Santiago de Masarnau, sols un més després de la seua prematura mort a París. Això ens fa detindre'ns en el seu anàlisi.

La imatge de Gomis com a gran artista equiparable a altres figures europees és la primera fita que ens mostra el text, que afirma: "*En estos tres últimos años la muerte parece complacerse en atacar á las altas notabilidades musicales*" i continua: "*La Italia ve desaparecer de su templo lírico al malogrado Bellini, la Francia llora la muerte de Boyeldieu, y de Herold; y la Alemania pierde a Reicha, y la España en fin paga en el desgraciado GOMIS un tributo tanto mas sensible cuanto menores son los medios con que cuenta para reemplazarle*".

La figura de Gomis és mostrada com la d'un músic d'alt nivell, equiparable als millors d'Europa, presentat com la icona del zenit musical espanyol. Cada estat-nació és associat amb un músic d'alta envergadura, i el recent estat-nacional espanyol és representat per Gomis. És també en aquest text, el primer al nostre territori després de la

⁴⁵⁶ He d'agraïr a Jean Michel Vinciguerra de l'Opéra-Comique la seua predisposició a recercar l'esmentat bust. A hores d'ara tenim certeses d'on podria estar, assumepte que deixarem per a properes aportacions.

⁴⁵⁷ BNF., *La Presse*, 1836/10/08, París, s.d., 1836, pàg.4.

⁴⁵⁸ BNC., MESONEROS, R., "Gomis" en *Semanario Pintoresco Español*, 1º Septiembre de 1836, Madrid. pp. 186-188.

mort, on comença a presentar-se la imatge d'un músic amb mala sort, desgraciat i abatut pels infortunis del destí. Hem d'advertir que la imatge d'un geni romàntic solitari, revolucionari i creador, que lluita contra els elements per aconseguir el seu propòsit suprem, serà una imatge que sempre serà associada amb la figura del músic valencià fins treballs historiogràfics actuals.⁴⁵⁹

És destacable en aquest text la crítica a la societat espanyola que es presenta com un col·lectiu que ha perdut l'empremta racional. Uns ciutadans que viuen més preocupats d'un procés social i polític que fa ignorar aquesta notícia del músic exiliat, de manera que *“para colmo del desconsuelo llega á ignorar que las musas del Sena vierten en este momento amargas lágrimas sobre el sepulcro de un joven español, a quien las circunstancias políticas lanzaron de nuestro suelo para ir á rendir al extranjero el tributo de su talento”*.

El text té la finalitat d'omplir la ignorància civil i ho vol aconseguir endinsant-se en una reconstrucció biogràfica del músic Gomis, que abarca des de la seua infantesa fins a la seua mort. El text, amb una intencionalitat de tribut clarament manifesta, presenta al músic com un gran geni *“empezó á dar lecciones de canto y á escribir algunas composiciones que desde luego descubrian su gran genio, y llamaban hacia él la atención de los inteligentes”*. Amb un talent singular se'l descriu més avant: *“presentó en el teatro de la Opera cómica una original, titulada Le diable á Seville, en la cual reveló su talento singular”*, i com un dels principals músics de París, culmina el text, *“Le Revenant, sirviendo este nuevo triunfo á colocar al autor entre los primeros compositores de aquella capital”*. El que queda evidenciat al text en el següent paràgraf és que Gomis tenia una gloriosa carrera i que la mort va parar una producció artística que mai se sabia del tot cert on podria haver arribat: *“la muerte vino á interrumpirle en tan gloriosa carrera arrebatándolo a la edad de 36 años”*.⁴⁶⁰ El text de Mesoneros introdueix al final un extracte dels articles dels músics Viardot i Berlioz, escrits dies després de la seua mort, que destaquen el gran afecte que li tenia el món cultural i il·lustrat francès, els músics i les escoles. I parla de manera recriminatòria de la desafecció d'Espanya cap al músic.

⁴⁵⁹ GARRIDO, T., “El porqué de una recuperación.” en *Le Revenant*, Madrid, Teatro de la Zarzuela. 2000. pp. 10-35, 44.

⁴⁶⁰ BNC., MESONEROS, R., “Gomis” en *Semanario Pintoresco Español*, 1º Septiembre de 1836, Madrid. pàg.187.

D'aquesta manera ho expressa l'extracte de Berlioz: *“Gomis ha hecho bastante para que su patria se glorie de haberle dado à luz, y se aflija de no haber adivinado el mérito de un hijo tal. Si alguna cosa puede sin embargo mitigar la aflicción de España al saber la muerte de Gomis, son sin dudas las lágrimas sinceras que el ilustrado público francés vierte sobre su tumba, y el homenaje que rinden à su memoria los artistas de todas las escuelas.”*

Ramón Mesoneros al seu article al *Semanario Pintoresco Español* no sols realitza una crònica necrològica del compositor valencià, sinó que, a més, estableix de manera clara una associació de músic genial espanyol i figura no reconeguda per la seua pàtria. La importància de ser el primer document editat de gran difusió sobre Gomis al nou estat-nació espanyol és evident, i marcarà el futur interpretatiu de la seua figura, associat a la figura de geni oblidat de manera irremediable.

Arran de les publicacions necrològiques que pretenien revindicar la pèrdua de Gomis, es publica a *Le Montaigne* una entrada necrològica que posa l'accent en la reconstrucció del perfil biogràfic. Aquest treball és una necessitat ja que: *tous les compositeurs s'accordent à présent à reconnaître la perte immense que fait l'art dans ce compositeur. Cet accord est sincère et unanime, parce qu'il n'est plus dangereux pour les médiocrités musicales qui l'envièrent tant, et qui mirent de si cruelles entraves à l'établissement de sa réputation.*⁴⁶¹ Així doncs, davant la necessitat d'establir la seua reputació en perill s'escriu la crònica de la seua vida.⁴⁶²

El text dibuixa un Gomis abnegat amb el seu ofici, l'art que l'acabarà matant. El perfil biogràfic inclòs en aquesta crònica necrològica incideix en l'aprenentatge de Gomis a la catedral valenciana, per a passar a ser director del rei, director superior de tots els regiments de la guàrdia fins 1823:

Gomis était né à Valence , ce beau jardin de l'Espagne, et son premier séjour avait été la maîtrise de la cathédrale.— L'enfant de chœur grandit, et, avec les années, les grandes pensées musicales qui furent sa vie, l'amour de l'art qui l'a tué, germèrent dans son coeur et dans sa tête si sévère, si pleine de grandeur et de conception. Gomis, à vingt ans, était maître de chapelle et composait déjà des chants sacrés. Sa réputation devait bientôt l'appeler dans la capitale du royaume ; il devint maître de la chapelle du

⁴⁶¹ BNF., *Le Montaigne. Revue du Périgord...* Paris, s.d., 1836, pp.35-36.

⁴⁶² Íbidem. Trobareu l'article complet a l'annexe dedicat a les transcripcions.

roi, chef supérieur de la musique de tous les régimens de sa garde. —Il occupa ces fonctions jusqu'en 1823, époque de la première révolution espagnole.

Gomis és esmentat com un home que no participa en els esdeveniments polítics, però a causa de l'amistat que l'uneix amb Martínez de la Rosa, Gomis esdevé director musical de les guàrdies cíviques. Fet i fet, l'article assevera que J. M. Gomis no pensava fugir, però els comentaris i amenaces d'altres el preocupen i el fan partir.

Le maître de chapelle ne prit aucune part active aux évéuemens politiques; mais, lié d'une étroite amitié avec un homme influant de cette époque (Martinez de la Rosa), ministre encore il y a peu de temps, il accepta la direction de la musique des gardes civiques, et s'occupe plus qu'il ne l'avait encore fait de l'art du compositeur.

Il fut même Chargé de l'éducation musicale des principaux sujets de l'opéra de Madrid: ce fut son premier pas théâtral. Le roi étant entré dans sa capitale, les partisans des cor tes, craignant les représailles, émigrèrent en France en grand nombre. Gomis ne songeait point à fuir ; mais des officieux, des gens qu'offusquait, sans nul doute, ce génie si vrai et surtout si probe, vinrent l'arracher à son repos, le menacer d'une punition imaginaire : il partit aussi. Il souffrit bientôt en France et en Angleterre avec un courage surhumain les besoins les plus cruels et les plus incessans ; il eut faim,; il fut abandonné, méconnu, errant de ville en ville comme.

Així doncs, el text construeix una imatge pacífica de Gomis, però l'infortuni el disposa en el lloc equivocat a l'hora equivocada. Si més no, Gomis és una víctima d'uns esdeveniments que no han estat recercats per ell. El text defineix a Gomis com un ésser humà que va haver de patir cruels i sobrehumanes necessitats a França i a Anglaterra, que va haver de sofrir fam mentre errava de poble a poble: un proscrit que va haver de construir-se a si mateix, que va haver de treballar pel seu menjar.

Un proscrit qui eût mérité la proscription. Jamais un murmure, jamais un instant de faiblesse; son génie s'était révélé à lui ; il marchait avec cet appui. Il donna d'abord à Paris les choeurs d'une pièce espagnole faite par Martinez de la Rosa, qui, comme lui, travaillait pour avoir du pain.

Des de l'obra de Martínez de la Rosa fins a *Le Revenant*, Gomis construeix un èxit gràcies al seu talent i originalitat que solventen les debilitats dels llibrets operístics i

que encisa a Rossini: *où l'originalité de son talent triompha de la faiblesse du poème*. D'altra banda, l'òpera *Le Portefaix*, d'una estètica completament francesa, i *Rock Le Barbu* el col·locaren al lloc que havia d'ocupar.

Hélas! le souvenir, ne nous en est pas moins cher, puisque c'est de cette trop honorable collaboration que date notre sainte et inaltérable amitié ! Peu de temps après, le Porte-faix, partition toute française, et Rock le Barbu, opéra-comique, sans choeur, ont achevé de placer Gomis au rang qu'il devait occuper.

Per finalitzar, l'article emfasitza la seua mort a les portes de l'Acadèmia Reial de la música francesa, fet que esdevindrà una potent icona de la seua lluita entre el talent musical i l'infortuni que és el punt de partida, i des del qual es dirigeixen moltes aproximacions a la figura de JMG.

Il est mort chargé d'un grand-opéra pour l'académie royale de musique ; mort loin de nous, et les pages nous manquent pour dire tout ce qu'il avait de mérite, de noblesse, de grandeur et de talents. Le gouvernement faisait une pension de mille écus à Gomis, et lui avait donné la croix d'honneur. M. Cave, chef actuel de la division des beaux-arts, ne fût-ce que pour ce seul fait, a droit à la reconnaissance de tous les artistes. Il sait bien quelle est la nôtre ; car celui-là aussi est notre ami. Gomis seul, hélas ! était entre nous deux!... A. de C...

L'any 1837 s'obté notícia als periòdics artístics de París al voltant de la construcció d'una estàtua a la ciutat de València en honor al músic Gomis: *A propos de statues, la ville de Valence en élève une à Gomis.*⁴⁶³ A més, d'una referència sobre un Vaudeville escrit per MM. Paul Duport i Deforges, *Le Monde Dramatique* nomena l'òpera *Rock Le Barbu* escrita per aquests autors i la música referenciant al “pobre” Gomis, desafortunat per la mort:

THEATRE DU GYMNASSE Première représentation. — SCHUHRY, Vaudeville en un acte, par MM. Paul Duport et Deforges. (9 mai 1857.)

Les auteurs de ce vaudeville ont fait jouer l'an passé, sur le théâtre de la Bourse, un opéra-comique en un acte, sous le titre de Rock-le-Barbu, dont le pauvre Gomis avait composé la musique; cette musique parut pâle, car le

⁴⁶³ BNF., Z866 1837, *Le Monde Dramatique*, Volum 4, París, s.d., 1837, pàg.114.

*malheureux compositeur espagnol se mourait de la maladie de notre Boïeldieü.*⁴⁶⁴

Tantmateix, en altres ocasions, les referències a Gomis, les trobem inserides com a part d'una gran escola de compositors francesos que empraven una rica instrumentació i orquestració. Així ho trobem al setmanari *Zeitung für die elegante Welt*, el juliol de l'any 1837, en una notícia publicada a Berlín amb motiu de la nova òpera d'Adam:

*Er erkennt ihr Gutes nicht; allein sie hat eben des Guten zu viel; fiel instrumentiert zu reich, sucht sich zu verwickelte harmonische Combinationen auf, kurz, scheint den Grundsatz zu haben, je gewürztere Küche, desto beffere. In dieser Weise haben sich Herold, Gomis, Labarre und Halevy gezeigt.*⁴⁶⁵

Comptat i debatut, l'any 1837 trobem una notícia al magazín londinenc *The Musical World* al voltant d'un monument que anava a ser erigit a València, lloc de naixement del compositor, en honor de la seua memòria:

*Valencia. — In this city, now stated to be the birthplace of that accomplished composer, Joseph Melchior Gomis, whose death at Paris, in July, 1836, is recorded in the biographical notice of him, ('Musical World,' vol. iii. p. 101) a monument is to be erected to his memory. This is as it should be.*⁴⁶⁶

Les referències gomisianes són abundants l'any 1837. Cal destacar la construcció del mite de Gomis com a membre d'una generació de compositors robustos, talentosos i treballadors: *Que de partitions remarquables écrasées sous d'informes poèmes, comme ces combattais du Lutrin qui succombaient sous les volumineuses épopées de Chapelain et Hérold, Gomis, Caraffa, Onslow et tant d'autres plus jeunes et moins robustes, ont eu trop souvent à se repentir d'avoir compté seulement sur leur talent et sur leur nom.*⁴⁶⁷

L'any 1838, amb motiu de la inauguració del Casino-Paganini a la ciutat de París, es ressenyen diverses entrades periodístiques. Fet i fet, és un esdeveniment cultural que marca la vida a la ciutat de París i les cròniques a les publicacions culturals

⁴⁶⁴ BNF., Z866 1837, *Le Monde Dramatique*, Volum 4, París, s.d., 1837, pàg.301.

⁴⁶⁵ BSB., *Zeitung für die elegante Welt*, nº 137; 13/07/1837, Berlín, s.d., 1837, pàg.4.

⁴⁶⁶ BLY., *The Musical World. A magazine of Essays, Critical and Practical and weekly record of Musical Science, Literature and Intelligence*. Nº LXXVIII, 08/09/1837, London, s.d., 1837, pàg.200

⁴⁶⁷ BNF., *La Presse*, 1837/08/14, París, s.d., 1839, pàg.1

inclouen una descripció gràfica de la decoració fastuosa del Casino Paganini. En la decoració es representen quatre alegories nacionals: França, Espanya, Itàlia i l'Alemanya, amb unes joves amb atributs nacionals. D'altra banda, la decoració inclou bustos de Paganini, Mozart, Boieldieu i Gomis separats per pintures de gèneres musicals nacionals com Vals, Minuet, Fandango i Tarantella.⁴⁶⁸

Nous avons été admis la semaine dernière dans les brillants salons du Casino-Paganini, et nous avons pu admirer les merveilles de ce bel établissement. Construite dans une partie de l'hôtel de Padoue, la salle de concert présente une enceinte circulaire. Une partie est occupée par les musiciens- l'autre par des banquettes à l'usage des spectateurs. La coupole, soutenue par des Colonnes trop massives et trop rapprochées qui nuisent au point de vue général fet interceptent la propagation des sons, est admirablement peinte et décorée avec un art éblouissant. Elle est divisée en quatre parties qui représentent : la France, l'Espagne, l'Italie et l'Allemagne, sous les traits de jeunes femmes chacune avec ses attributs nationaux.

En dessous on remarque les bustes de Paganini, Mozart, Boiëldieu et Gomis, séparés l'un de l'autre par de jolis tableaux peints par Giroux , Vaneicken , Kellef et Muller, et représentant la valse, le menuet, le fandango et la tarentelle.

⁴⁶⁹

Com hem afirmat abans, la cita documental és destacable, ja que ens aporta notícia al voltant d'una decoració intencionada on Gomis fou imatge de la música culta a l'Europa representant a Espanya. Cal esmentar la importància de compartir espai i programa iconogràfic, un espai de reunió cultural com el Casino-Paganini, amb Mozart, Paganini i Boieldieu.

D'altra banda, l'any 1838 es publica un monogràfic a *La Revue des Salons* sobre la música a Espanya on es realitza una breu incursió sobre Gomis:

Ce jeune in mime s'appelait don Vicente Martin y Soler; en Italie, on l'appela Martini; c'est l'auteur de la Cosa rara. La restauration de 1823 a chasse d'Espagne un autre enfant de chœur de cette meme cathedrale de Valence, disciple bien-aime du maestro Pons, qui etait devenu chef de musique dans la

⁴⁶⁸ BNF., *Figaro : électeur, juré, contribuable, artiste, financier, auteur, industriel, homme du monde et journaliste*, 1837/11/28, París, s.d., 1837, n.p

⁴⁶⁹ BNF., Z866 1838, *Le Monde Dramatique*, Volum 4, París, s.d., 1838, p.28.

*milice nationale de Madrid. Refugie en France, et d'abord modeste professeur de chant, il s'est enhardi a ecrire pour le theatre; cet autre Martini, c'est l'auteur du Revenant et du Portefaix, c'est Gomis.*⁴⁷⁰

L'article centra el seu interès en la música escènica nomenant a un altre dels compositors valencians i escènics més importants del patrimoni musical valencià. La nota ens sembla interessant perquè focalitza en la catedral de València l'aparició dels dos compositors hispànics més internacionals, vinculant d'aquesta manera al mestre Martí i Soler i a Melcior Gomis com a compositors escènics amb un mateix origen formatiu –la catedral de València– i un mateix destí artístic –la música dramàtica a Europa. Ara bé, la breu ressenya de Gomis atorga a la restauració ferrandina de 1823 un paper predominant en la seua existència vital, ja que assenyalaque sent alumne del gironí Pons va esdevenir director de la milícia nacional de Madrid.

Una altra de les idees fonamentals al voltant de Gomis és la que remarca el seu caràcter de refugiat polític i modest professor de cant, que va escriure per a teatre, citant les òperes *Le Revenant*, o *Le Portefaix*, i equiparant-lo amb Martí i Soler: *cet autre Martini, c'est l'auteur du Revenant et du Portefaix, c'est Gomis*. Aquestes notes sobre Gomis són una rèplica de les que van aparèixer a l'obra de Viardot titulada *Études sur l'Histoire des Institutions* i esmentada en anteriors capítols.⁴⁷¹

L'any 1838 es publica la *Historie des Petits Théâtres* realitzada per Brazier, i en l'anàlisi sobre la situació del Teatre Ventadour, el llibre enumera una sèrie de peces acadèmiques que s'escolten en dita sala, amb l'aparició del nom de Gomis amb altres autors d'important resó: *...nous font entendre les morceaux savants des Hérold , des Boyeldieu, des Gomis, des Aubert, des Caraffa, des Halevy...*⁴⁷²

L'any 1838 trobem una altra referència al compositor valencià a la publicació *The Musical World*. Es tracta d'una crítica al mètode de solfeig de l'autor Wordsworth, que és analitzat amb duresa:

The work contains an attempted explanation of intervals, ornaments, clefs, scales, and modulations, interspersed with hints on expression, pronounciation, em phasis, &c. We find to be sure mention made of some

⁴⁷⁰ “La Musique en Espagne” a *La Revue des Salons: Journal de musique, de littérature et des beaux-arts*, 20/01/1838, París, s.d., 1838, pp.31-32.

⁴⁷¹ VIARDOT, L., *Études sur l'Histoire des Institutions, de la littérature, du théâtre et des Meaux-arts en Espagne*, París, Ed Paulin, 1835, pp.382-383.

⁴⁷² BRAZIER, *Histoire des Petits Théâtres*, Tome II, París, Ed. Allardin, 1838 p.115.

*illustrious names at the close of this treatise ; but the examples are chiefly culled from the works of gentle men of whom we entertain rather an irreverent opinion. We prefer the melodies of Sebastian Bach, Handel, Beethoven, Mozart, Mendelssohn, and the other great classics, to selections from a host of anonymous authors, whose reputation is enveloped in as much obscurity as their name and lineage. We do not think the syncopated passage, which occurs in the song from the Creation, " With verdure clad," calculated for the display of the voce vibrata : we disapprove of the change of the syllables in solfeggi, wherever the key may vary : we should not dream of modulating through six keys to get from the scale of C natural to that of B natural; and we have always been accustomed to explain the clefs by the time-honoured and legitimate method of the eleven lines. We recommend Mr. Wordsworth to peruse the able works on singing by Professor Marx, Winter, and Gomis; and he will then probably think as lightly of his labours as we do.*⁴⁷³

L'article aconsella a l'autor del mètode de solfeig que consulte les obres de Marx, Winter i Gomis, autors d'altres tractats de cant que són considerats punts de referència al món noucentista, perquè d'aquesta manera pensarà més lleugerament al voltant de la seua obra. L'article crític de *The Musical World* segueix considerant el mètode de cant i solfeig de Gomis com un llibre de referència en la matèria de la didàctica del cant i el solfeig.

Les referències sobre el compositor J.M Gomis no són sempre productes literaris o construccions documentals, sinó que es manifesten a altres produccions, com ara bé les belles arts. Gomis no fou un desconegut per a la societat artística parisenca i la seua mort no esborra la presència documental i representativa del compositor operístic. L'any 1839, el periòdic artístic *Le Menestrel* menciona, inserit en un assaig sobre les galeries del Louvre, un bust de Gomis creat pel reconegut artista M. Elshoët i presentat a l'Exposició de Salon de 1839.⁴⁷⁴

Nous terminerons pour aujourd'hui cette petite excursion dans les galeries du Louvre, parla citation d'un buste de M. Elshoët: c'est celui de cet infortuné Gomis, ce chaleureux Espagnol, enfant d'adoption de la France, ce musicien

⁴⁷³ BLY, *THE MUSICAL WORLD. A magazine of Essays, Critical and Practical and weekly record of Musical Science, Literature and Intelligence*. N° CXII, 03/05/1838, London, s.d., 1838, pàg.16.

⁴⁷⁴ BNF., *Le Menestrel, Musique et Théâtres*, núm.277, 1839/03/24 París, Heugel, 1839, pàg.4.

plein de verve et d'originalité, auteur du Revenant et de tant d'autres partitions qui annonçaient un si grand génie. Ce buste est le digne frère des productions précédentes de M. Elshoëct.

La notícia sobre la producció d' *Elshoëct* serveix per a aportar una breu menció al compositor Gomis, que s'hi dibuixa com una persona amb infortuni, un cavaller espanyol adoptat a França, ple d'originalitat, un autor de gran nombre de partitures que anunciaven una gran genialitat. Aquesta breu ressenya fixa la tensió teòrica entre individu i societat, entre particular i general, com un compositor transterrat amb una producció que anunciava un gran geni però que fou truncada per l'infortuni. Aquesta construcció es repetirà al voltant del respectius perfils biogràfics. Així mateix, *Le Monde Dramatique* informa de l'existència del bust de Gomis creat per *M.Elshoëct*. És *Burat de Gurgy* qui signa una breu notícia on recorda que Gomis fou acollit a França, sent un músic ple d'originalitat, les partitures del qual anunciaven un gran geni musical.

*Nous arrêterons ici notre excursion dans les galeries d'exposition, et nous ne parlerons plus que d'un buste de M. Elshoël (2192). C'est celui de cet infortuné Gomis, ce chaleureux espagnol qui s'était fait l'enfant d'adoption de la France, ce musicien plein de verve et d'originalité, qui nous a laissé le Revenant et tant d'autres partitions qui annonçaient un si grand génie; ce buste est le digne frère des productions précédentes de M. Elshoëct.*⁴⁷⁵

Burat de Gurgy.

L'estudi d'*Elshoëct* és un dels espais artístics més interessants de la ciutat de Paris: *L'atelier d'Elshoëct est un des plus curieux musées de sculpture de la capitale. Les arts, les sciences, les lettres, la politique, le christianisme, la mythologie, etc.* La referència que trobem a la notícia de *Le Monde Dramatique* ens enumera els bustos que es troben a l'estudi de l'artista, entre els quals es troba l'obra de Gomis, entre d'altres:

*Ce sont ensuite les bustes de compositeurs et de musiciens dont la France s'honore avec raison : Lesueur, Gomis, le spirituel auteur du Diable à Séville, et cet excellent Choron, qui aimait tant ses élèves, et qui fut le premier maître de Duprez et de noire charmante Mme Sloltz.*⁴⁷⁶ No serà aquesta la última referència al voltant d'aquest assumpte: *A propos Salon 1839: Le buste en*

⁴⁷⁵ BNF., Z866 1839, *Le Monde Dramatique*, Vol.1, París, s.d., 1839, pàg.185.

⁴⁷⁶ BNF., Z866 1839, *Le Monde Dramatique*, Vol. 1, París, s.d., 1839, pàg.376.

*marbre de Gomis, musicien espagnol, est une bonne production en ce genre. Elle est de M.Elschorëct (Carie) qui vient de terminer un Triton et une Néréide pour les fontaines de la place de la Concorde.*⁴⁷⁷

De vegades, el tractament de Gomis sembla ser específicament com un referent clar de la modernitat musical espanyola a la música escènica: *Parmi les compositeurs espagnols contemporains, on remarque Doygnë de Salamanque, Sor, Aguado et Ochoa, professeurs de guitare; Gomis et Carniçer, les seurs parmi les Espagnols qui aient consacré leurs talens a des compositions dramatiques.*⁴⁷⁸

S'ha de tenir en compte l'aparició d'un article sobre l'estat de la música a Madrid al popular setmanari londinenc *The Musical World*. És el context en què se cita a Gomis el desembre de 1839. L'autor anònim es lamenta de la penosa situació dramàtica de la música i els teatres a Madrid, mentre que Europa està farcida de grans músics que compleixen amb alta qualificació els seus deures.⁴⁷⁹ Ens sembla destacable que s'argumente en el text com la manca de centralització política espanyola és la causant que l'escena madrilenya no siga més que altres escenes provincianes:

ON THE PRESENT STATE OF MUSIC IN MADRID. No. 3. — Opera Music. There is but one theatre in the whole of Madrid in which operas are produced, and even this possesses no male or female singer that can command or merit enthusiasm, Whilst there are many performers among the dilettanti qualified to occupy a first-rate rank on any stage in Europe, there is no one at the theatre worthy of a higher denomination than " a pretty talent." A principal cause of this evil lies in the absence of centralization in Spain, although Madrid is called the capital. In Fiance, for example, the Parisian stage only is talked of, and every body knows its signification ; in Spain the Madrid theatre is merely on a par with those of Saragossa, Barcelona, Valencia, Seville and Cadiz ; it often happens that one of these assumes a temporary superiority, and the others are then considered as provincial — this is now the case with that of Madrid.

⁴⁷⁷ BNF., *Journal des débats politiques et littéraires*, 1839/03/16 París, s.d., 1839, n.d; i també a BNF *Journal des beaux-arts et de la littérature: littérature, peinture, sculpture, gravure, architecture, archéologie, art dramatique, musique*, 1839/04/21, París, s.d., 1839, pàg.214; o ara bé també a BNF, *La Presse*, 1839/08/01, París, s.d., 1839, pàg.1.

⁴⁷⁸ BNF., *La Presse*, 1839/04/17, París, s.d., 1839, pàg.4.

⁴⁷⁹ BLY., *THE MUSICAL WORLD. A magazine of Essays, Critical and Practical and weekly record of Musical Science, Literature and Intelligence*. N° CXCVII, 26/12/1839, London, s.d., 1839, pàg.546

Més enllà de l'interés per l'ús de la cultura com a constructora de la identitat i la participació dels teatres com a elements conformadors de la realitat i planificació territorial, el document continua amb una referència a Gomis. En aquest sentit:

Spain can also cite some opera writers of her own. Gomis is well known; his comic operas please much at the French Opera Comique : another excellent composer is Saldoni ; his opera of Hypermnestra is a remarkable work...

Malgrat que la situació a l'escena dramàtica madrilenya és dolenta, Espanya ha donat compositors d'òpera pel seu compte i té en Gomis un exemple a seguir. L'article escrit des de Londres al llindar de 1840 descriu al compositor valencià com un compositor bastant conegut i que ha treballat sobradament en l'òpera còmica francesa.

Tradicionalment s'ha mesurat la importància i perviència dels compositors per la vigència de la seua música. Fet i fet, la música de Gomis, les seues partitures, la seua publicació i venda es mantenen anys després de la seua mort, bé que potser amb no tanta intensitat. Així doncs, l'any 1837 es publica *Nouvelles créations musicales* on trobem a Gomis dins d'un recull d'òperes famoses; l'any 1841 també trobem la venda del quartet vocal l'*Inverno* o de les cançonetes d'estil espanyol *Chacho Moreno* i *El Curro Marinero*, o ara bé el *Quartetto notturno* que tant d'èxit social i monetari li van reportar al valencià:

*Nouvelles créations musicales. Choix de 25 morceaux favoris tirés des opéras de Bellini, Gomis, Halevy, Meyerbeer, Rossini, arrangés pour le piano à quatre mains, per François Hunten. A Paris, Chez Schlesinger, rue Richelieu, n° 97.*⁴⁸⁰

318. *L'Inverno (l'Hiver), quartetto, par Joseph Gomis. Prix. . 10fr.*⁴⁸¹

375. *Airs et chansonnettes du genre espagnol, avec accompagnement de piano, par J.M. Gomis. Chacho moreno y el curro marinero, par Gomis. Prix 4fr. Quartetto notturno , par J. M. Gomis. Prix 4'50fr.*⁴⁸²

⁴⁸⁰ *Bibliographie de la France ou JOURNAL général de l'imprimerie et de la Librairie et des cartes géographiques, gravures, lithographies, oeuvres de musique*, Paris, Chez Pillet, 1837, pàg.348,

⁴⁸¹ *Bibliographie de la France ou JOURNAL général de l'imprimerie et de la Librairie et des cartes géographiques, gravures, lithographies, oeuvres de musique*. N° 34, 21/08/1841, Paris, Chez Pillet, 1841, pàg.412.

⁴⁸² *Bibliographie de la France ou JOURNAL général de l'imprimerie et de la Librairie et des cartes géographiques, gravures, lithographies, oeuvres de musique*. N° 35, 21/08/1841, Paris, Chez Pillet, 1841, pàg.552.

A més a més, l'any 1844 trobem publicada la segona edició bilingüe del mètode de cant: *J. Mer. Gomis, Méthode de chant, texte français et espagnol, 2. Ed. 45fr.*⁴⁸³

Al nostre parer, és bastant significatiu que qualsevol ressenya envers la situació de l'òpera a la ciutat de París realitzi valoracions i aporte referències al compositor valencià d'una manera retrospectiva: *Certes, un théâtre où brillèrent Grétry, Méhul, Lesueur, Nicole, Dalayrac, Chérubini, Berton, Paër, Hérold, Boieldieu, Gomis, etc., ne mérite point d'être si fort dédaigné par les artistes sérieux de notre temps.*⁴⁸⁴

L'any 1841 es publica a l'àmbit cultural parisenc *Le Biographe universel* que inclou una breu ressenya sobre la peça dramàtica *Aben-Humeya* de M. Martínez de la Rosa. Aprofitant aquestes breus línies es realitza una breu aproximació a Gomis, assenyalant que fou un compositor que va donar moltes expectatives al món cultural francès, però que la mort prematura va trencar "malauradament" la confirmació completa del seu talent: *La musique des chœurs de la pièce de M. Martinez de la Rosa obtint aussi un beau succès. Elle avait été composée par un autre Espagnol, M. Gomis, qui sur le théâtre de l'Opéra-Comique a donné, depuis, plus que des espérances, qu'une mort prématurée ne lui a malheureusement pas permis de justifier complètement.*⁴⁸⁵ La imatge vital de Gomis va vinculada amb un talent que ha estat interromput de forma sobtada.

Posem l'accent novament en una producció francesa dedicada a les celebritats musicals franceses, *La France Musicale*. La publicació dedica un espai a un assaig escrit des de Madrid on s'enumera a dos refugiats espanyols, tots dos sortits de la Capella de València, que van realitzar carrera a la música profana: Martí i Soler i Gomis.

Deux réfugiés espagnols, sortis delà maîtrise de Valence, ont cependant fait de la musique profane. Le premier fut Martini le second, Gomis. Je pourrais entrer dans de plus grands détails sur le chant en Espagne mais les limites de cette lettre me le détendent, et puis, en ce moment. le ciel est bien comme un saphir, le

⁴⁸³ *Bibliographie de la France ou JOURNAL général de l'imprimerie et de la Librairie et des cartes géographiques, gravures, lithographies, oeuvres de musique*, Paris, Chez Pillet, 1844, pàg.432.

⁴⁸⁴ BNF., *La Presse*, 1840/08/31, Paris, s.d., 1840, pàg.2

⁴⁸⁵ PASCALLET M. E., (dir.) *Le Biographe universel : revue générale biographique et littéraire par une société d'hommes de lettres français et étrangers*, Paris, s.d.,1841, pàg.274.

*vent est doux, le soleil décroît, et la promenade au Prado commence. Je n'y puis résister.*⁴⁸⁶

D'altra banda, el setmanari *La Sylphide* l'any 1845 repassa la direcció dramàtica de M. Crosnier: *Les autres ont presque tous à remercier M. Crosnier de la paternelle bienveillance avec laquelle il a accueilli leurs pièces de début. Nous nous contenterons de signaler les noms des compositeurs qui ont débuté pendant cette période de onze ans sur la scène de l'Opéra-Comique, sans rappeler les titres de leurs ouvrages, qui sont pour la plupart oubliés. Ce sont, sauf omission, MM. Hippolyte Monpou, Ambroise Thomas, Prévost, Gomis, Grisar, Glapisson, Adrien Boiëldieu, Ernest Boulanger, Borghèse, Balfe; le prince de la Moskowa, de Flotow, Kastner, Girard, de Montfort, Mazas, Justin Cadeaux et Bousquet.*⁴⁸⁷ El que obtenim amb aquesta cita és una llista de compositors que van realitzar representacions a l'escena de *l'Opéra-Comique*, però les seues obres estan oblidades i mai més representades: entre ells trobem a Melcior Gomis.

Fet i fet, trobem una altra referència londinenca l'any 1847 amb motiu de les festivitats de Nadal. El dissabte 12 de desembre el setmanari *The Spectator for the week ending* ressenya el *Jullien's Album*, un conegut recopilatori de cinquanta peces vocals i instrumentals de moda als cercles burgesos, i ho anuncia com un magnífic regal de Nadal o d'Any Nou:

*JULLIEN'S ALBUM, FOR 1847. MAGNIFICENT CHRISTMAS PRESENT OR NEW YEAR'S GIFT [...] Nothing more need be said in favour of the musical department of this Album, and proof of its vast superior its over all others, than to call attention to the names of the Contributors, where will be found the principal talent in Europe, viz. Rossini, Verdi, Donizetti, Rubini, Roch-Albert, Goldberg, Schira, Schulz, Stoepel, Duprez, Jose Gomis, Masarnau, Marezek, Balfe, Jullien, Hatton. Barret, Alexander Lee, Koenig, Knight, Baker, Farmer, Linley, Lake, Fitzball, Mould, Hurrey, Forest, Desmond Ryan, Albert Smith...*⁴⁸⁸

Cal destacar que, en la nostra opició, la importància d'aquesta referència documental no és per la construcció de l'anhel biogràfic de Gomis sinó per l'evidència de la resistència de la seues creacions, atés que el recull de música anuncia contindre el

⁴⁸⁶ BNF., *La France musicale : paraissant le dimanche sous le patronage des célébrités musicales de la France et de l'étranger*, 1843/01/01, Paris, s.d., 1843, pàg.36.

⁴⁸⁷ BNF., *La Sylphide : journal de modes, de littérature, de théâtres et de musique*, Paris, s.d., 1845, pp.338-339.

⁴⁸⁸ *The Spectator for the week ending*, n° 963, Saturday, december, 12, London,s.d, 1846, pàg.1198.

principal talent a Europa. L'aparició de la música de Gomis en col·leccions musicals londinenques qüestiona aquelles construccions simplistes de la figura de Gomis que l'abocaven a l'ostracisme. Aquesta publicació de recull de música europea no és un fet puntual i la trobem en els darrers anys i en altres mitjans escrits.⁴⁸⁹

D'altra banda, l'any 1846 F. X. Feller crea una obra de difusió amb forta voluntat didàctica com és la coneguda *Biographie Universlle ou dictionnaire historique des hommes qui se son fait un nom*, on trobem una entrada del compositor Gomis. En dita biografia dels homes universals, Gomis disposa d'una entrada poc menyspreable. Fet i fet, l'obra cita el músic com François Gomis, i marca la data del seu naixement a l'any 1790. L'entrada d'aquest perfil biogràfic sobre Gomis incideix en la seua formació com a infantet de la catedral de València i el seu estudi amb Josep Pons. El text indica que Gomis es traslladà a Madrid per aprofundir en el seu art però els sucesos polítics el van convertir en refugiat a França. El text reafirma el paper fonamental que el tenor Manuel Garcia va tindre en procurar-li un nombre d'alumnes, citant el seu esdevenir per París i Londres.

*GOMIS (François), compositeur distingué, né en 1790 à Oteniente (Espagne), enfant de chœur à la cathédrale de Valence, y reçut des leçons du savant maître de chapelle Pons, et se rendit à Madrid pour approfondir son art. Impliqué dans les événements politiques, il fut contraint, en 1823, de se réfugier en France. Arrivé à Paris presque sans ressources, il eut le bonheur d'y rencontrer Manuel Garcia qui lui procura un certain nombre d'élèves. Après un séjour de quelques mois en Angleterre, il revint à Paris.*⁴⁹⁰

L'entrada biogràfica posa en valor la seua reputació, ja que indica l'inici de la seua fama amb l'obra musical del drama *Aben-Humeya*, i destaca l'originalitat en les seues idees musicals, de les quals posteriorment va donar mostres incontestables. Malgrat que l'èxit de Gomis no estava lliure de contradiccions, l'autor no ens indica a quines contradiccions es refereix. Així doncs, la reputació s'incrementa amb *Le Diable à Séville* i es confirma amb *Le Revenant* i *Le Portefaix*.

⁴⁸⁹ Com per exemple la trobem reiteradament a: *THE MUSICAL WORLD. A magazine of Essays, Critical and Practical and weekly record of Musical Science, Literature and Intelligence. Ibidem...* pàg. 10, 16, 32, 115-135, 1847, entre d'altres.

⁴⁹⁰ BNF., G-4742 FELLER, F. X., *Biographie Universlle ou dictionnaire historique des hommes qui se son fait un nom*, París, s.d., 1848, pàg.156 .

Une romance et un chœur mauresques intercalés dans un drame de Martinez de la Rosa, fournirent au compositeur espagnol le moyen de mettre en œuvre cette originalité d'idées dont il devait donner plus tard des preuves incontestables. Le Diable à Séville accrut sa réputation naissante, à laquelle deux autres pièces, Le Revenant et Le Portefaix, vinrent mettre le sceau. Les succès de Gomis ne furent pas exempts de toute contradiction.

L'entrada sobre el músic Gomis finalitza amb la imatge d'un compositor que s'enfronta al seu destí i als seus obstacles. En la nostra opinió, trobem la imatge d'un músic predestinat a triomfar que supera tots els obstacles excepte la mort:

Néanmoins sa persévérance finit par triompher de tous les obstacles. Mieux compris et mieux apprécié, il allait recueillir le fruit de ses travaux par un grand ouvrage (Le Comte Julien), où son talent devait se révéler dans toute sa force, lorsqu'il mourut à Paris, au mois de juillet 1836.

La perseverància triomfa sobre tots els obstacles. La imatge de Gomis torna a associar-se amb un músic que supera impediments per aconseguir l'anhel biogràfic de compositor d'òperes serioses. Aquesta perseverància li va donar l'oportunitat de compondre la *Grand* òpera *Le Comte Julien* on, segons el text de Feller, el seu talent, truncat per la mort, anava a mostrar-se amb tota la seua força.

Al territori valencià, avançada la dècada de 1840, quan les veleïtats revolucionàries no hi eren tant evidents, es dona un altra referència a la qual decidim posar atenció. Molt prompte els cercles culturals valencians comencen a reivindicar el músic com una glòria de la música valenciana, de manera que s'integren en aquell procés tant complex de construcció iconogràfica de la regió com a mecanisme nacionalitzador de l'estat.⁴⁹¹

En efecte, un lloc de reunió clau per a la societat valenciana del "cap i casal" és, sense dubtes, al llarg del segle XIX, el Teatre Principal de València, tal vegada el lloc

⁴⁹¹ APPLGATE, C., *A Nation of Provincials: The German Idea of Heimat...* i APPLGATE, C., *Music & German National Identity...* i REAGIN, N.R., *Sweeping the German nation: domesticity and national identity in Germany, 1870-1945*, Cambridge, University Press, 2007; i BOA, E., *Heimat: a german dream. Regional loyalties and national identity in german culture. 1890-1990...*, i MARTÍ, M., i ARCHILÉS, F., "La construcció de la regió com a mecanisme nacionalitzador i la tesi de la dèbil nacionalització espanyola" en *Construir Espanya al segle XIX. Afers. Fulls de recerca i pensament*, n° 48, Catarroja, Ed. Afers, 2004; i SEGARRA ESTARELLES, J.R., "El provincialisme involuntari. Els territoris en el projecte liberal de nació espanyola (1808-1868)", en *Construir Espanya al segle XIX. Afers. Fulls de recerca i pensament*, n° 48, Catarroja, Ed. Afers, 2004.

on més missatges culturals constructius d'identitat s'esdevenien.⁴⁹² No obstant això, hi ha molts treballs historiogràfics que s'ocupen de la seua construcció, música programada i història per a ampliar més aquest tema vinculat a la seua importància en el desenvolupament de la història contemporània del País Valencià.⁴⁹³

A l'any 1846 trobem unes reformes del Principal que afecten, entre altres aspectes, a la seua decoració. Aquesta reforma és impulsada i iniciada per la Junta Municipal de Beneficència de l'Hospital General l'any anterior, el 1845.⁴⁹⁴ L'esmentada junta i l'empresari Pedro Hermida acorden l'emblanquinament de l'edifici i un nou adornament interior que vaja d'acord "*al rango de coliseo para esta capital*".⁴⁹⁵ Aquella reforma que vol donar-li entitat amb un entapissat i pintat, presenta un programa iconogràfic. Apareixen uns treballs decoratius que introdueixen en el teatre les figures de Martí i Soler i de Josep Melcior Gomis.

És el que queda de manera indiciària d'un projecte del qual tan sols s'han conservat factures i comentaris. El que és evident és que la data del 10 de Gener de 1846, l'escultor Vicent Gil passa una factura en concepte d'adornament de talla i escultures amb la següent descripció:

*"Por hacer los cuatro capiteles del orden corintio compuesto, los dos bustos retratos de Gomis y Martín, con laureles y letreros, dos grupos de niños con sus trofeos de música, todo de yeso."*⁴⁹⁶

No és senzill, però, interpretar el significat d'això. En tot cas un protagonisme valencià fou compatible amb uns discursos on el referent espanyol era el dominant, per no dir-ne l'exclusiu. Hem de qüestionar-nos el perquè Gomis i no altres músics com Comes o Rodríguez Monllor. No obstant això, amb les pretensions de donar-li entitat al teatre, i la funció social que tenia per a les elits il·lustrades de València, hem d'entendre que la presència en si mateix de Gomis en la decoració del Teatre Principal de València és important. És un fet a destacar que en el temple burgès de la música, sota la

⁴⁹² BUENO CAMEJO, F.C., *Historia de la Ópera en Valencia*, València, Doménech, 1997.

⁴⁹³ SIRERA, J.L., *El teatre principal de València: aproximació a la seua història*. València, Institució Alfons el Magnànim, 1986; i la tesi doctoral de SANCHO GARCÍA, M., *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, València, Universitat de València, Departamento de Historia del Arte, 2003

⁴⁹⁴ Arxiu de la Diputació de València (A.D.V.), Fons Teatre Principal. Expedient VIII-1/C-4.

⁴⁹⁵ A.D.V., Fons Teatre Principal. Expedient VIII-1/C-5, lligam 43/3. Data 8 d'Abril de 1845.

⁴⁹⁶ A.D.V., Fons Teatre Principal. Expedient VIII-1/C-5, lligam 43/3. Data 10 de Gener de 1846.

conjuntura política moderada del govern de Narváez, es destacava a València l'autor de l'himne al revolucionari Riego.

Al País Valencià, el moderantisme com a expressió del liberalisme doctrinari, va tindre la seua època més coherent, homogènia, i definida a la dècada 1844-1854. Gomis, amb aquelles obres decoratives, ja queda establert com un referent iconogràfic i visible de la cultura operística per a les bones famílies de València, i això és un missatge, molt breu si es vol, però que ens mostra una valorització cultural dels que consideren zenit de la música valenciana, Gomis i Martí i Soler. Observem que d'aquesta manera es construeix un referent iconogràfic per als visitants burgesos que allí és reunien.⁴⁹⁷

Mentrestant, a la capital francesa, a propòsit de la revisió de la programació musical del teatre de La Porte-Saint Martin, s'escriuen unes breus línies que citen el drama *Aben-Humeya* i se cita a Gomis com a compositor d'algunes àries i cors. Ara bé, s'emfasitza que fou una obra que no va tindre continuïtat en la programació: *Le Porte-Saint-Martin, de son côté, donna en 1830 un drame de M. Martinez de la Rosa, Aben-Hemeja, avec des airs et des choeurs par M. Gomis ; mais ce ne fut qu'une fantaisie qui n'eut pas de suite. Les théâtres privilégiés ne prirent même pas la peine de réclamer contre cette atteinte à leurs droits.*⁴⁹⁸

Fet i fet, no abandonem el Teatre Principal de València. Si la reforma de l'any 1845 sols ens oferia indicis d'un fet, la reforma posterior a l'any 1855 és molt més rica en informació. A l'any 1855, en una nova conjuntura progressista, l'empresari Javier Paulino considera que el coliseu necessita un procés de reforma urgent de caire estructural, i també a nivell decoratiu, de forma que “*no cejando en mi propósito hasta que sea digno en todos conceptos de esta ciudad*”.⁴⁹⁹ És la mateixa Junta que comenta l'objectiu de la reforma “*para que quede el coliseo en el estado de decoro que debe tener digno en todo ese Santo Hospital y de ciudad tan populosa y civilizada como lo es Valencia*”.⁵⁰⁰ Un any abans, el 10 de Maig de 1845, l'empresari Javier Paulino entrega dos esborranys, un en paper i un altre en llenç, de projectes decoratius i iconogràfics que havia encarregat, i fa les diligències necessàries en un estudi de París. Aquest projecte,

⁴⁹⁷ PONS, A., i SERNA, J., “Los burgueses valencianos. Lo que sabemos y lo que no sabemos”, en PRESTON, P., i SAZ, I., *De la revolución liberal a la democracia parlamentaria*. València, PUV i Cañada-Blanch, 2001. pp. 117-141. Un altre estudi sobre la imatge del burgés valencià es pot consultar el treball de PONS, A., i SERNA, J., *Diario de un burgués...*

⁴⁹⁸ BNF., *Le Menestrel, Musique et Théâtres*, n° 356, 1852/09/19 París, Poilssielgue, 1852, pàg. 2

⁴⁹⁹ A.D.V., Fons Teatre Principal. Expedient VIII-1/C-7, Data de 9 de Novembre de 1853.

⁵⁰⁰ A.D.V., Fons Teatre Principal. Expedient VIII-1/C-7, Data de 7/X/1855.

que elimina tota decoració anterior, presenta quatre figures-retrats al sostre, entre els quals es troba com a únic músic Josep Melcior Gomis. La junta ho expressa el 2 de Juny de 1854 de la següent manera: “y quatro retratos al óleo de los más celebres autores dramáticos y líricos del teatro antiguo y moderno”.⁵⁰¹ Un fet a destacar és que ens trobem en l’inici del bienni progressista. Són per a la Junta unes formes romboidals en les quals “aparecen genios graciosamente entrelazados con trofeos alegóricos al teatro”, i fins en tres ocasions més apareix aquesta expressió per a parlar, entre d’altres, del retrat de Gomis com un “artista y gran músico”.⁵⁰² La figura de Gomis es conserva, reintrepretada, a la nova decoració del teatre Principal, cosa que no ocorre amb un home del XVIII, Martí i Soler, no tan actual. A més, per als responsables del coliseu, l’empresari i els autors parisins del projecte, és evident que Gomis no sols és un dels més cèlebres autors dramàtics d’aquesta terra, sinó directament un geni amb la concepció romàntica d’ésser sobrenatural amb poders màgics que això comporta. En un món cada vegada més sarsuelístic i en una conjuntura de tipus progressista com el bienni i l’època d’Espartero, Gomis queda establert de manera iconogràfica a la decoració del Principal, un pas a sobre de tota la resta de compositors valencians.

Fet i fet, hi ha altres gestos, residuals, que marquen la revitalització i reconstrucció de la figura del músic. Ens centrarem per destacar un fet gens innocent. El teatre del Liceu de Barcelona era lloc de reunió de les bones famílies, concepte acotat per G.W. McDonogh.⁵⁰³ Aquest entorn de reunió social i de discursos culturals ha jugat un paper molt important pel que fa a la construcció cultural del catalanisme, tal com afirma Marfany.⁵⁰⁴

Per això és important remarcar que al dia de la seua inauguració, el 4 d’Abril de 1847, s’estrena per primera vegada a l’Estat espanyol una òpera de Gomis, *Le Diable á Seville*, una peça de caràcter musical estrictament andalusista i amb una temàtica de

⁵⁰¹ A.D.V., Fons Teatre Principal. Expedient VIII-1/C-5, Data de 2/VI/1854.

⁵⁰² A.D.V., (*Ibidem*), Data de 16/I/1855, Data de 3/X/1854, Data de 29/VII/1854

⁵⁰³ McDONOGH, G. W., *Las buenas familias de Barcelona. Historia social de poder en la era industrial*, Barcelona, Ed. Omega, 1989.

⁵⁰⁴ MARFANY, J.L., “Mitologia de la renaixença i mitologia nacionalista”, *L’avenç*, núm. 164, Barcelona, *L’avenç*, 1992, pp. 26-29; o ALMIRALL, M., “L’espanyolitat dels fundadors de la renaixença”, *L’avenç*, núm. 169, Barcelona, *L’avenç*, 1993, pp. 58-60; també MARFANY, J.L., *La cultura del catalanisme: el nacionalisme català en els seus inicis*, Barcelona, Empúries, 1995; que ens mostra com els catalanistes finiseculars articulaven la seua identitat cultural mitjançant comportaments o tradicions inventades que simbolitzaven Catalunya i tot el que s’identifica amb ella, seguint el judici de HOBBSAWM, E., *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica, 1991.

liberalisme revolucionari.⁵⁰⁵ És de sobra coneguda la conjuntura en la qual es realitza aquesta estrena. Hem d'esmentar que es feu en portes de l'onada revolucionària que va agranar Europa i cal remarcar que llavors uns Marx i Engels desconeguts redactaven el “Manifest Comunista”. Una peça de Gomis, el compositor de l'himne de Riego, que va estar de moda al París de 1830 i que esdevé molt crítica front a l'església i l'absolutisme de Ferran VII. Una partitura molt àcida sobre la sublevació de Riego, la qual finalitza amb militars, poble i clergat cantant extremadament un himne a la llibertat personal i política.⁵⁰⁶

L'apel·lació a les llibertats de la partitura, l'estrena al Liceu i la conjuntura política constitueix un fet que cal remarcar. Des d'aquest punt de vista, la “llibertat” no era només quelcom procedent del passat del trienni constitucional sinó també una tendència revolucionària a Europa. El Liceu de Barcelona no aspirava a ser un teatre de províncies, i el dia inaugural està carregat de sentit i intencionalitat. És un fet residual aquella estrena, que coneixem gràcies a una simple anotació de programa salvada de les flames i el foc. Però, no obstant això, parla molt del interès que Gomis despertava no sols al País Valencià.

Sorprén que al Liceu es fera un obra tan radical. Hem de preguntar-nos com explicar-ho. Si es va programar una peça operística políticament tant radical a la inauguració del Liceu, no hi havia llavors un clima tan moderat com el que es difon. L'esperit d'aquesta obra està allunyada del moderantisme, entés com a expressió del liberalisme doctrinari, i més pròxima a l'ambient de radicalisme liberal que existia al trienni constitucional. Tanmateix, és evident que l'obra dramàtica reflectira aquell ambient de radicalisme liberal, molt en consonància amb el tarannà dels esdeveniments de la sublevació de Riego.

Seria impossible d'explicar ací, amb detalls que convindrien, la totalitat d'aquesta òpera gomisiana. La cloenda és un *Cant de llibertat* en el qual participen Angélique, Maria, Don Félix i Riego, a més d'un cor a tres veus. El text, el ritme, l'orquestració al complet, la melodia i la textura per blocs molt compactes fan d'aquest número un final realment apoteòsic. Aquesta grandiositat final, amb una màxima tensió dramàtica, coincideix amb el *Cant de llibertat*. El text diu així:

⁵⁰⁵ ESCARABAJAL, C., *El gran llibre del Liceu*, Barcelona, Ed. 62, 2004.

⁵⁰⁶ GOMIS COLOMER, J.M., *Le diable à Séville*, París, Maurice Schlesinger, 1831.

“L’espanyol se lleva, mira brillar la seua espasa, per a tú més treva, el tirà detesta. Del seu estúpit jou, aquesta nit decideix, tremola la nostra guia, Que és la llibertat! Patria espera! La nostra crida, de guerra com un tambor hi és, repetint Llibertat! Pel teu valor, d’un llarg servatge, castiga l’ostracisme, poble indòmit; llibertat! De la vengança, la nostra comença, ara s’avança el nostre venjador: la llibertat, La llibertat! Trenca les teues traves, vergonya als esclaus, però glòria als valents, Glòria immortal i Llibertat, Llibertat. Llibertat! Llibertat! L’espanyol se lleva, Llibertat!”⁵⁰⁷

La paraula *Llibertat* apareix fins dotze vegades més abans d’acabar la peça. Això, més enllà de ser una simple anècdota, evidencia novament la complexitat de la construcció de l’estat-nació i la diversitat dels missatges que existien paral·lelament. Convindria destacar el contingut progressista d’*El Diable a Sevilla*, ja que curiosament es representa a Barcelona durant el moderantisme. Això no pot ser oblidat. També és importat recordar-ho, de cara a destacar com la figura de Gomis sofrirà una metamorfosi de sentit de la identitat narrativa durant la Restauració.

La mort d’Albert de Calvimont, llibretista i prefecte polític de la Dordogne, l’any 1858, apareix reflectida en la publicació periòdica *Le Journal amusant* on es realitza un breu perfil biogràfic de Gomis. L’article necrològic dedicat a Calvimont mostra el perfil més creatiu del personatge, més enllà de la dedicació política. Calvimont disposa d’un lloc honorable a la literatura parisina, amb peces de teatre entre les quals destaca el llibret de *Le Revenant* de Gomis:

*Avant d’entrer dans l’administration, M. Albert de Calvimont avait tenu une place honorable dans la littérature parisienne. On lui doit aussi quelques pièces de théâtre, entre autres le libretto du Revenant, opéra fantastique en deux actes, représenté à l’Opéra-Comique en janvier 1834.*⁵⁰⁸

El text perfila la imatge de Gomis indicant que fou un compositor espanyol mort prematurament, i que prometia un ric futur musical. A l’òpera *Le Diable à Séville*, el compositor valencià va demostrar que era un geni de l’instrumentació amb un so vigorós i amb unes línies melòdiques d’una originalitat poderosa. Aquestes qualitats ressenyades a *Le Diable à Séville* es trobaran de nou a *Le Revenant*:

⁵⁰⁷ Ibidem. pp. 212-222. El text original a la partitura està escrit en francès.

⁵⁰⁸ BNF., LC2-1681, *Le Journal amusant: Journal illustré*, núm. 118, 1858/04/03, París, s.d., 1858, pàg.6.

La musique était de M. Gomis, compositeur espagnol, prématurément enlevé à l'art, qui lui promettait, ainsi qu'à nous, un riche avenir musical. Déjà le Diable à Séville avait révélé chez M. Gomis un génie d'instrumentation neuve et vigoureuse, et des inspirations mélodiques d'une puissante originalité. Les connaisseurs retrouvèrent une partie de ces qualités dans la partition du Revenant.

Altres referències són anecdòtiques, com per exemple el record de l'efemèride de Josep Melcior Goms en l'*Annuaire musical des compositeurs* l'any 1855. Si és cert que no podem desenvolupar la nostra tasca al voltant de la construcció del anhel biogràfic de Gomis, també és cert que les cites a Gomis clarifiquen, un poc més si cap, la resistència de la seua memòria dins dels àmbits culturals parisins.⁵⁰⁹

L'article publicat a *Le Journal amusant* incideix en l'art gomisià truncat prematurament per la mort i en les qualitats musicals de Gomis que no arribaren a la plenitud. El text finalitza sol·licitant a Nestor Roqueplan que, en el moment de regeneració dramàtica que viu la ciutat de París, per què no es reprén l'obra *Le Revenant?*: *Ce morceau était chaque fois bissé avec frénésie. Pourquoi M. Nestor Roqueplan, qui médite en ce moment une régénération par voie rétrospective, ne reprendrait-il pas le Revenant? Je livre ce germe de requête aux journaux de musique et à mon collaborateur Albert Monnier.*

D'altra banda, una altra referència breu apareix a la revista francesa *Le Menestrel* l'any 1856, al voltant de la partitura titolada *Zampa*:

*Le Messenger des Théâtres nous apprend, d'après des sources dignes de foi, que l'illustre maître à qui nous devons la partition de Zampa avait entre les mains le poème du Portefaix, de Scribe, et venait d'en commencer la musique. Ce poème passa, après la mort d'Héroïd, entre les mains de Gomis, qui le fit jouer avec une nouvelle partition, et celle qu'Hérold avait commencée est restée inédite.*⁵¹⁰

S'hi parla d'un llibret operístic que després de la mort d'Hérold passa a mans de Josep Melcior Gomis per a treballar de nou l'obra d'Scribe. Fet i fet, la cita intueix que la partitura escrita per Hérold continua inèdita.

⁵⁰⁹ BNF., V-12459 *Annuaire musical au Guide des compositeurs*, París, SYLVAIN, 1855 pàg.9.

⁵¹⁰ BNF., *Le Menestrel, Musique et Théâtres*, 1856/09/07 París, Heugel, 1856.

Les referències al voltant del compositor Josep Melcior Gomis són disperses i ens presenten, unes vegades, breus descripcions d'altres perfils biogràfics, i, d'altres, descripcions de perfils costumbristes. La publicació *Le Menestrel* l'any 1858 parla de Gomis i les seues reunions artístiques prop del saló de la rue Saint-Lazare, amb el comte *Alfred de Vigny*, *Madame Desbordes-Valmore*, *Soulié*, i *Gustave Planche*: *En apprenant la mort de cette pauvre Mme du Chambge, je l'ai revue dans ce joli petit salon delà rue Saint-Lazare, où se réunissaient alors le comte Alfred de-Vigny., Gomis, Mme Desbordes-Valmore, le bon Soulié, Gustave Planche et tant d'autres talents qui nous ont fait passer des heures si charmantes, si bien remplies.*⁵¹¹

La publicació lamenta la mort de Madame du Chambge i de gran part de la societat d'aquell saló de la rue Saint-Lazare, entre ells Gomis. *Merle, Gomis, Planche, le bon Soulié Gabrelle et sa mère, Marie Dorval, ne sont plus ; Mme du Chambge vient d'aller les rejoindre. De toute cette société du salon de la rue Saint-Lazare, il ne reste que M. de Vigny, Caroline Luguet, mes deux fils, vous et moi.*

Mentrestant, en l'horitzó cultural de la Renaixença valenciana, de vegades criticada per ser un panorama raquític, sovintegen les publicacions referides a les activitats desplegades per la burgesia de la ciutat de València.⁵¹² Entre aquestes, s'ha de remarcar *Las Bellas Artes*, que era el butlletí quinzenal de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de la ciutat. En el número corresponent a l'1 de maig de 1858, apareix un treball biogràfic de Joaquim Velázquez sobre Gomis. El seu interès és evident, al nostre parer, pel seu impacte en l'àmbit cultural valencià i per ser realitzat en un context polític més aperturista. L'estratègia política ja plantejada en 1856 pel liberalisme pragmàtic es va fer realitat amb el govern d'O'Donnell i de "Unión Liberal" des de juny de 1858 fins gener de 1863.

El text de Velázquez de 1858 realitza una valoració ponderada i crítica de Gomis, poc acostada a l'elogi gratuït. En menys de dues pàgines, introduint una còpia de la litografia del músic, el text construeix una imatge del compositor que no es desmarca més del seu passat revolucionari a Madrid i ens mostra, per primera vegada, a

⁵¹¹ BNF., *Le Menestrel, Musique et Théâtres*, núm.658, 1858/07/11 París, Heugel, 1858, pp.1-2.

⁵¹² A pesar que hi han molts estudis que han mostrat una nova visió sobre la Renaixença Valenciana lluny de plantejaments fusterians tant crítics amb ella, com CASTILLO GARCÍA, J.V., *La política de los camaleones. Los conservadores valencianos durante la Restauración (1875-1923)*, València, Universitat de València, 2002; i ROCA RICARD, R., *Teodor Llorente, líder de la Renaixença valenciana*, València, Universitat de València, 2007; i R. BLASCO, "Dels límits i de la densitat de la Renaixença valenciana", *L'espill*, núms. 6-7, 1980, pp. 165-178; a més d'A. CUCÓ, *País i Estat: la qüestió valenciana*, València, 1989, pp. 112-118.

un músic centrat en l'estudi de la tradició coral polifònica valenciana. *“Nació en el reino de Valencia, estudió las obras de música sagrada que enriquecen las iglesias y conventos de Valencia, cuyo estudio, es, en efecto, el mejor que puede hacerse”*.⁵¹³ No obstant, l'autor centra més aquesta biografia en els èxits aconseguits pel músic al que anomena “artista”: *“a la edad de veintiún años fue nombrado músico mayor de la artillería de Valencia”*. Hauríem de dir que aquell nomenament es remet a l'any 1818, i la seua revalorització està vinculada amb la conjuntura aperturista de 1858. L'any 1819, el general Elío reprimeix amb duresa una conspiració liberal a València. Josep Melcior Gomis compondrà l'any 1820 una *“Canción fúnebre que se recitó en el aniversario de las trece víctimas inmoladas por el despotismo, el 20 de Enero de 1820 en Valencia”*.⁵¹⁴ No obstant això, el catàleg de peces patriòtiques del músic valencià és bastant més ampli.⁵¹⁵

Fet i fet, no abandonem el text de *Las Bellas Artes*: *“su afición por la música dramática fue causa que renunciase a su plaza y pasase a Madrid. Fue nombrado músico mayor de la Guardia Real”*. Es construeix de manera més estable la imatge del músic romàntic que lluita contra els infortunis *“pero fueron tantos los obstaculos que tuvo que vencer, que ni sus activas diligencias, ni la protección de Rossini, produjeron resultado en espacio de tres años”*.

El text se centra en la seua última part en els fracassos del músic, les contrarietats de la seua vida, els seus plets amb els directors, els mals textos dramàtics que enfonsaven la seua bona música. Segons l'autor, Gomis tenia talent indubtablement, però poc variat, de forma que *“dando motivo para creer que nunca hubiese alcanzado popularidad”*. Aquest text careix d'elogi gratuït. Construeix i ofereix una imatge de Gomis com un músic treballador, constant però sense sort, i obvia grans mèrits del músic com la condecoració de la Legió d'Honor, com ser l'únic compositor espanyol present a la sala dels retrats de l'òpera de París, o els seus èxits d'estrena a Alemanya,

⁵¹³ Arxiu Històric Universitat de València (A.H.U.V. a partir d'ara) VELÀZQUEZ, J., “Gomis” en *Las Bellas Artes. Revista quincenal de arquitectura, escultura, grabado...* Tom I, 1/V/1858, València, Academia Belles Arts de Sant Carles, 1858. pp.65-66.

⁵¹⁴ B.V. DEL CABRERIZO, M., *Colección de canciones patrióticas que dedica al ciudadano Rafael del Riego y a los valiente...*

⁵¹⁵ A més del *“Himno de Riego”* i la citada *“Canción fúnebre...”* trobem al catàleg de Gomis altres com *“Himno a la Constitución”* (1821), *“Canción patriótica compuesta en celebridad de los diputados a las Cortes”* (1820) *“Canción compuesta en ocasión de la jura de banderas de la Milicia Nacional en 1823”*, *“Al viento tremola el patrio pendón...”* (1823?), *“Hijos caros de la madre Edetania”* (1820?), *“Hymne funèbre aus mânes du général Foy”*, *“L'anniversaire. Hymne au martyres de Juillet”* (1831) i per últim *“Chant de liberté”* (1831) que pertany a l'òpera del mateix any *“Le Diable à Séville”*. El catàleg de l'autor valencià és molt més prolífic i inclou a més quartets, lieds, òperes i simfonies.

Bèlgica i Finlàndia. Aquest text, que va ésser consumit per bona part de la societat cultural valenciana, inseria un punt de vista contraposat a la imatge de geni i autor cèlebre que el text de Mesoneros i les reformes del Teatre Principal oferien. Les crítiques ponderades del autor de *Las Bellas Artes* comparades amb el raquític panorama musical valencià, suposava esmentar a Gomis com el punt més culminant que havia aconseguit un valencià en el món de la música. I així ho expressava, pocs anys després l'impressor Josep de Orga a l'any 1868.

No és cap cosa sorprenent que les referències documentals i artístiques posteriors a la mort de Gomis es manifesten de manera vigorosa. Com hem afirmat abans, el retorn i subsistència de la memòria de Gomis exemplifica un possible interès en els cercles artístics. En efecte, la referència a *Le Figaro* l'any 1859 és un exemple que no disposa de cap valor en la reconstrucció de l'anhel biogràfic, malgrat que és una mostra de la supervivència assimilada del record i les obres creatives de Gomis.

*Son visage s'assombrit, ses sourcils se froncèrent, son regard devint noir, son geste perpendiculaire, fourchu, et d'un ton rauque et caverneux il prononça en frissonnant les six dernières syllabes de la phrase suivante « M. Gomis, en arrivant à Paris, débuta au théâtre de l'Opéra-Comique par un ouvrage intitulé Le Diaaaaaable à Séville. » Je n'ajoute rien, ma thèse est soutenue. N'est-ce pas beau?.*⁵¹⁶

La revista *Le Menestrel, musique et théâtres* anunciava en el seu número de 27 de gener de 1861 un apartat especial que tractara l'òpera còmica, la seua extensió i els compositors secundaris de la República i el primer Imperi: *L'Opéra-Comique sa naissance, ses progrès, sa trop grande extension. Compositeurs Secondaires de la République et du Premier Empire. Chapitre VII. XXII. Devienne, Steibelt, Bruni, Plantade, Gaveaux, Solié, Catrufo, Bochsa, Kreubé, Gomis.*⁵¹⁷ Aquest recull especial sobre l'òpera còmica inclou una resenya sobre Gomis, a qui e consideraven un compositor secundari del gènere còmic. El breu perfil biogràfic de Gomis arranca amb la data de representació de l'òpera *Le Diable à Séville*, per a indicar que J. M. Gomis va nàixer a 1793 a *Anteniente*. El breu perfil biogràfic ens conta com Gomis va emprar colors locals hispànics a la partitura de *Le Diable* que li van atorgar un color agradable però monòtona. El perfil biogràfic continua citant altres òperes com *Le Revenant* o *Le*

⁵¹⁶ BNF., *Le Figaro*, 1859/03/13, París, Jourdan fils, 1859, pàg. 2.

⁵¹⁷ BNF., *Le Menestrel, Musique et Théâtres*, n° 750, 1861/01/27 París, Poilssielgue, 1861, pàg. 1.

Portefaix per acabar destacant la mort a 1836, mort en la flor de la vida, quan es prometia una carrera com a compositor dramàtic distingit.

*Le 29 janvier 1831, avait lieu la première représentation Diable à Séville, opéra en deux actes, de Joseph-Melchior Gomis, compositeur, né en 1793, à Anteniente, ville espagnole. Il avait mis dans toute sa partition la couleur locale qui répandit sur son oeuvre une teinte agréable, mais monotone. Plus tard, Gomis fit représenter le Portefaix et le Revenant, et mourut à Paris en 1836, à la fleur de l'âge, au moment où l'Espagne pouvait se promettre un compositeur dramatique distingué.*⁵¹⁸

En aquest perfil biogràfic se silencia la seua vivència personal en la revolució liberal espanyola o altres obres com *Rock Le Barbu*, per emfasitzar la mort prematura i el seu talent.

Algunes referències en la nostra extensa investigació són unes completes notes biogràfiques que reconstrueixen l'anhel biogràfic de J.M.Gomis. Unes altres, en canvi, són breus silencis descompassats que ens aporten poca informació. L'exemple és aquesta referència a la revista *The Athenaeum* l'any 1866:

*...Il Trovatore speaks in the high-flown Italian strain, which we have learnt to trust but sparingly, of some new music, by M. Gomez, a young Brazilian, who has been studying in the music-school of Milan. The name recalls that of Joseph Melchior Gomis, the Spaniard (born in 1793), who, in his day, was thought to be a genius of no ordinary promise, and whose operas, ' Le Diable a Seville,' 'Le Revenant ' and ' Le Portefaix,' after years of that deferred hope which it makes the heartache to read or think of, were produced at Paris, without good result...*⁵¹⁹

A la crítica londinenca torna a citar-se el compositor valencià, aquesta vegada en realitzar una ressenya a M. Gómez, un jove compositor brasiler que recorda a l'autor a Gomis, amb una comparativa amb el nom del compositor espanyol. És remarcable que un setmanari artístic com *The Athenaeum* publicat a Londres a mitjans del segle XIX recorde la figura del compositor d'òperes còmiques. La breu nota biogràfica estableix una idea principal al voltant de la tasca del compositor les òperes del qual, malgrat que

⁵¹⁸ BNF., *Le Menestrel, Musique et Théâtres*, n° 751, 1861/02/03 París, Poilssielgue, 1861, pàg. 2.

⁵¹⁹ BLY., *THE ATHENAEUM*, N° 2022, 28/07/1866, London, s.d, 1866, pàg.1.

se li va atribuir un geni poc ordinari, no van trobar bon resultat a París. Novament es repeteix la imatge que tantes vegades serà utilitzada d'un compositor amb genialitat però amb pocs o divergents resultats en les seues produccions escèniques.

Una de les obres de referència per a la construcció d'un corpus nacional de compositors de l'estat-nació espanyol és l'obra de Saldoni.⁵²⁰ En aquest *Diccionari* trobem una primera referència a Gomis a una enumeració d'artistes on s'emfasitza la imatge arquetípica de la mort prematura i de l'artista romàntic:

*“Unanue ha muerto...: ¡ha seguido las heladas huellas de la Collbran, Malibrán, la Correa, de un García, Morales, Gomis, Ducassi y otros mártires arrancados inexorablemente por la mano férrea del destino...! ¡Su pérdida deja un vacío difícil de llenar en la joven España musical!”*⁵²¹

A la mateixa producció de Saldoni trobem una ressenya biogràfica de Gomis interessant.⁵²² La major part del text biogràfic és una còpia exacta de la notícia biogràfica apareguda al suplement del *Diari de València* i, per tant, que ens informa de manera indirecta de les fonts emprades per a realitzar la construcció biogràfica del músic espanyol:

Espiró Gomis en la mañana del juéves 4 de agosto de 1836, en Paris, de edad de cuarenta y cinco años. Tiene óperas compuestas: 1.a, Le Diable á Seville. 2.a, Le Revenant. 3.a, Le Porte-Faix. 4.a, Rock le Barbu. Dejó en partitura Le Damné, Botany-Bay, Le Nore y Le Favori, y composicion de El Conde Don Julian. Dichas obras, al morir Gomis, estuvieron selladas y guardadas en el consulado de Paris por el Sr. Bustamante. (Copiado hasta aquí del suplemento al Diario de Valencia del viérnes 12 de noviembre de 1830.)

La notícia biogràfica reitera l'errada en la mort del compositor. Amb un poc d'habilitat podem intuir que no és certa l'anotació de Saldoni que delimita el text provinent exclusivament del *Diario de Valencia* de les seues aportacions, ja que difícilment podia incloure l'article biogràfic de l'any 1830 informació sobre la mort i la custòdia dels seus documents. Així doncs, intuïm que l'errada a la data de defunció és collita pròpia de Saldoni. La nota biogràfica continua de la següent manera:

⁵²⁰ SALDONI, B., *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Imprenta Burrull, 1868.

⁵²¹ SALDONI, B., *Íbidem*... pàg. 41.

⁵²² SALDONI, B., *Íbidem*... pp. 108-110.

Ahora añadiremos nosotros á las anteriores noticias sobre Gomis , que con respecto á la Sra. Loreto , que supone dicho Diario de Valencia ser discípula del citado Gomis, si esta Loreto es la Loreto García (15 de mayo), como creemos efectivamente que lo sea, pues no conocemos otra cantatriz española con este nombre , esta recibió también la mayor parte de su educacion en el canto del maestro Carnicer, quien se la llevó á Italia en uno de los muchos viajes que hizo allí para escriturar cantantes , en donde la ajustó para uno de aquellos teatros, dándola á conocer como discípula suya, cuya relacion la referimos tal como nos la hizo varias veces á nosotros el mismo Carnicer. Ademas de la biografía de Gomis que acabamos de copiar, hacemos referencia de la del Musical en mayo de 1851, entrega 43 del testo, periódico que veia la luz pública en aquel entonces en Madrid ; pero esta biografía es casi idéntica á la que inserta Fétis en su obra, segunda edicion, Biografía universal de músicos, tomo iv, pág. 55, Paris, 1862; y que por cierto hallamos en ella muchas inexactitudes y poca imparcialidad al analizar las obras de Gomis, pues principia por decir que nació en 1793, y que falleció el 26 de julio de 1836 ; que el maestro Pons era un monge catalan: y cita, casi por incidencia , sin dispensarle el elogio merecido, el gran cuarteto El Invierno, que tanto efecto produjo en Lóndres, segun que da ya demostrado, contentándose con decir: il aussi exécuter avec succès au concert philharmonique L'Inverno, etc. Solamente estamos de acuerdo con lo que dice Fétis en el relato que hace de las contrariedades y disgustos que sufrió Gomis, que en verdad no fueron pocos, mayor mente cuando asegura que a las contrariedades de la vida dramática hicieron su carácter (el de Gomis) melancólico y alteraron su salud, sufriendo mucho en sus últimos años. El Sr. Soriano Fuertes, en el tomo iv de su Historia de la música española , pág. 286 , pone una breve noticia biográfica de Gomis, y en la página siguiente , ó sea la 287, añade: Discípulo de Pons , y procedente de Valencia , llegó á Madrid, y se logró, con el auxilio de poderosos influjos , el que se cantara en el teatro su Aldeana(1), produccion que llamó la atencion de los inteligentes.

En aquest perfil biogràfic, més enllà d'aportar dues referències documentals, Saldoni realitza una crítica a Fétis per “inexactituds i poca imparcialitat” envers de Gomis i per errar la data de defunció. En aquest text es reitera la bona crítica al quartet

l'Inverno, malgrat que mai s'ocuparien d'estrenar-lo, i es construeix novament la imatge d'un compositor que lluita contra les contrarietats i disgustos que van afeblir la seua naturalesa i salut. És important remarcar en aquesta ressenya biogràfica la construcció del caràcter de Gomis, categoritzat com a melancòlic.

Una altra referència documental a l'àmbit francòfon i de forta difusió entre el món cultural-musical europeu és l'obra de Fétis i la seua *Biographie Universelle des Musiciens* publicada l'any 1866 i que realitza una extensa aportació a la reconstrucció de l'anhel biogràfic.⁵²³

GOMIS (Joseph Melchior), compositeur dramatique, né en 1703 à Anteniente, dans le royaume de Valence, en Espagne, fut à Valence comme enfant de chœur, à l'âge de sept ans, dans une maison de chanoines réguliers, où avait été faite l'éducation musicale de Vincent Martini auteur de la Cosa rara.

En la primera part del text trobem l'errada a la data de naixement i el text destaca la vinculació amb la casa on va estudiar també Martí i Soler. El text continua destacant els avanços de Gomis en la música, gràcies a un professor com Josep Pons, fortament instruït en diferents parts de l'art, que el féu ser escollit per ensenyar cant en la mateixa casa:

Les progrès de Gomis dans la musique reçut si rapides, qu'on le choisit pour enseigner le chant dans cette maison, avant qu'il eut atteint sa seizième année. Vers le même temps, il reçut des leçons de composition du P. Pons, moine catalan qui était fort instruit dans les différentes parties de l'art.

D'aquesta manera, el text de Fétis informa que Gomis va rebre la recomanació d'estudiar la música religiosa que es conservava a les biblioteques eclesiàstiques valencianes, donat que eren una remarcable font per aprendre de manera analítica les principals eines de l'art de la escriptura musical. Així doncs, el text emfasitza una idea important com és la vinculació de J.M.Gomis amb la tradició polifònica valenciana.

Ce professeur avait donné à son lève le conseil d'étudier les oeuvres de musique religieuse qui enrichissaient les bibliothèques des églises et des couvents de

⁵²³ FÉTIS, F.J., *Biographie Universelle des Musiciens ou Bibliographie Générale de la Musique Deuxième Edition.*, Paris, Ed Firmin Didot, 1866. Deuxième Edition. pp.55-56.

Valence cette élude est en effet la meilleure qu'on puisse faire, après avoir appris d'une manière analytique les principes de l'art d'écrire.

Es tracta doncs, no sols d'un recull biogràfic dels anteriorment esmentats. És un text que vincula les seues experiències vitals amb el desenvolupament de la seua tasca musical i compositiva. El text destaca que quan Gomis tenia l'edat de vint-i-un anys fou nomenat director de la música d'artilleria de València i la importància del canvi musical que esdevindrà amb un estudi dels instruments de vent que més endavant emprà a la instrumentació i orquestració de les seues òperes.

A l'âge de vingt et un ans, Gomis fut nommé chef de musique de l'artillerie a Valence. Jusque là, il ne s'était occupé que de musique d'église; sa nouvelle position l'oblige a il étudier les ressources et les effets des instruments à vent; plus tard cette étude lui fut utile pour l'instrumentation de ses opéras.

Al perfil biogràfic que ressenya l'obra de Fétis afirma sense dubte que la representació del seu melodrama *La Aldeana* fou un gran èxit i com a conseqüència d'allò: *résultat de la représentation do cet ouvrage fut la nomination de Gomis à la place de chef do musique de la garde royale*. Aquesta és una referència inèdita i que rarament es troba a altres perfils biogràfics sobre el compositor valencià. Fet i fet, per a Fétis, Gomis és un compositor d'èxit des de ben prompte i la seua primera aparició teatral és suficient per a ser nomenat director de la Guàrdia Reial. Posteriorment, el text incideix en l'exili polític de Gomis –datat l'any 1821– i la seua estada a París on ni l'ajut de Rossini ni els seus esforços li van procurar un llibret per a escriure una òpera, així que marxà a Londres a ser professor de cant:

...mais les abord de la scène sont difficiles, et les succès sont souvent précédés par de longues tribulations, Gomis en eut la preuve, car ses actives démarches pendant trois ans, ni la protection de Rossini, ne purent lui procurer un libretto pour écrire un opéra. Fatigué de sollicitations et de vains démarches près des gens de lettres, il partit pour Londres en 1826, et s'y livra à l'enseignement du chant.

El perfil biogràfic continua parlant de l'èxit dels seus *romances, boléros et airs espagnols* que li reportaren èxit i estabilitat, a més d'obrir-li l'èxit al concert de la Societat Filarmònica amb el seu quartet *L'Inverno* i publicar un mètode de solfeig. Com si Josep Melcior Gomis fóra una persona amb una predestinació per escriure òperes:

Dans un voyage qu'il lit en cette ville en 1827, il obtint un poème d'opéra-comique, objet de tous ses désirs. El perfil biogràfic recorda que aquesta òpera no executada, entrarà en un plet que farà a Gomis perdre els seus alumnes de cant a Londres:

Un procès fut la suite de ce refus, et le directeur fut condamné à payer à Gomis une somme de trois mille francs, à titre de dommages intérêts; cette somme fut payée, mais l'opéra ne fut point joué. Les tonteurs de ces discussions et de la procédure avaient fait perdre au compositeur les avantages de sa position de professeur de chant, à Londres il se décida à ne plus retourner dans cette ville, et à subir a destinée de compositeur dramatique à Paris.

En aquest darrer paràgraf, la vida de Gomis és descrita com un inequívoc exemple de resistència romàntica, i és una resposta a l'anhel biogràfic que nega la possibilitat de resistència de l'ésser singular, de la capacitat individual. Fet i fet, Gomis va acceptar el seu destí com a compositor dramàtic a París. No tenia més sortida ni més opcions a la transgressió.

Pel que fa a la resta del text, s'hi enumeren tres de les seues òperes. En primer lloc, *Le Diable à Séville*, en segon terme *Le Revenant* i finalment *Le Portefaix*. Les crítiques són escasament positives, però en cas de *Le Portefaix*, la crítica és demolidora: Gomis disposava de talent, però poca varietat i mai hauria obtés un èxit popular: *Gomis avait incontestablement du talent; mais ce talent était peu susceptible de variété il y a lieu que, s'il eût vécu, it n'aurait jamais obtenu do succès populaires.*

El perfil biogràfic presentat per Fétis dibuixa un compositor que no defuig el destí que li ha deparat la vida, que s'enfronta a ell però la vida artística li reportarà dolor, desvanit s'alterarà la seua salut i sofrirà molt: *les contrariétés de la vie dramatique avalent rendu cet artiste morose, et sa santé s'était altérée; ses dernières années furent souffrantes.* Malgrat allò, Gomis és un exemple de músic romàntic, atormentat en el seu camí per enfrontar-se amb el destí que se li ha preparat.

Les obres de divulgació a l'àmbit europeu, com ara el *Dictionnaire Lyrique ou Histoire des Operas* de Clément i Larousse, de factura francesa, inclouen informació desigual al voltant de Melcior Gomis. Certament, l'obra no conté cap perfil biogràfic però accedeix a la reconstrucció de Gomis mitjançant uns breus comentaris de les seues obres dramàtiques. Ens sembla destacable que un diccionari d'alta difusió i escrit específicament al voltant de la història de les òperes a l'últim terç del segle XIX incloga

referències al voltant de Josep Melcior Gomis. Les aportacions que trobem al diccionari són desiguals, com la referència a l'òpera *La Aldeana* que apareix referenciada de la següent manera: *ADEANA, Opéra, musique de Gomis, représenté à Madrid vers 1818.*⁵²⁴ També trobem en aquesta obra referències a les obres *Le Diable à Séville: DIABLE À SÉVILLE (LE) opéra-comique en un acte, paroles de Cavé et Hurtado, musique de Gomis, représenté à l'Opéra – Comique le 29 janvier 1831*, o ara *Le Portefaix: PORTEFAIX (LE) opéra comique en trois actes, paroles de Scribe, musique de Gomis, représenté à l'Opéra Comique le 16 juin de 1836.*⁵²⁵ Més interès descriu l'obra *Le Revenant* on els autors dediquen un parell de línies a descriure l'habilitat de Gomis en aquesta obra i enumera alguna de les obres que foren un èxit:

*REVENANT (LE) Opéra fantastique en deux actes, paroles de Calvimont, musique de Gomis, représenté à l'Opéra Comique le 31 decembre 1833. M. Gomis, auteur du Diable à Séville, a fait preuve d'habileté dans cet ouvrage. On remarque dans sa partition un beau duo pour soprano et ténor: Belle Sara, mon bonheur, la ronde du sabbat ; Sout la présidence, et le chant d'église avec accompagnement d'orgue : Baigne, au pied de ton trône.*⁵²⁶

Per finalitzar el comentari a aquesta obra, volem remarcar que el *Dictionnaire Lyrique* presta atenció a l'òpera còmica de Gomis *Rock Le Barbu*, on descriu la sinopsi del drama, i destaca que és una peça divertida de Gomis: *cette pièce est amusante, amb una música contaminada de girs rossinians: la musique à paru entachée de réminiscences rossiniones.*⁵²⁷

Una breu ressenya apareix a la publicació periòdica *Le Gaulois* del 12 de Juliol de 1868, prop de la revolució gloriosa de setembre que provocaria l'arribada del Sexenni democràtic a Espanya. L'article es fa ressò d'un estudi dirigit per M. Barbieri que demostrava que l'himne de Riego era obra de Josep Melcior Gomis: *COURRIER DE MADRID: D'après un article rédigé par M. Barbieri, un des compositeurs les plus distingués de l'Espagne, l'hymne de Riego est l'oeuvre de M. Jose Melchor Gomis y Colomer, chef de musique d'un régiment qui tenait garnison à Cadix en 1820 ei qui est mort émigré à Paris le 4 août 1836. Cette version est appuyée par des documents qui*

⁵²⁴ CLÉMENT, F., i LAROUSSE, P., *Dictionnaire Lyrique ou Histoire des Operas*, París, Ed. Grand Dictionnaire Universel, 1867-1869, pp. 5, 211, 267

⁵²⁵ Íbidem, pp.211,267.

⁵²⁶ Íbidem, pàg.573.

⁵²⁷ Íbidem, pàg.584.

*ne laissent pas le moindre doute sur leur véracité.*⁵²⁸ Gomis apareix vinculat novament amb la identitat de compositor de músiques liberals espanyoles i l'extens debat sobre l'autoria de l'himne de Riego, destacant, més enllà de la data errònia de la mort, la cita que presenta *Le Gaulois* al voltant de la presència de Gomis a una guarnició de Cadis a 1820.

L'impressor valencià Josep de Orga realitza al mateix 1868 un article sobre Gomis i l'autoria de l'himne de Riego. El text editat per la pròpia empresa d'Orga i distribuït al *cap i casal* presenta Josep Melcior Gomis com a “*inspirador de las libertades, un ilustre valenciano genial que compuso el himno de Riego en los sucesos de 1821*”.⁵²⁹ El text que ens ofereix l'impressor Orga conté molts errors biogràfics, però mostra Gomis, tal vegada per la proximitat de la revolució de 1868, des d'una òptica renovada, una víctima posteriorment de la irracionalitat, de l'absolutisme: “*y los sucesos de 1823 le obligaron á refugiarse á Francia, estableciendose en Paris*”. Ara el músic ja no destaca principalment per ser un compositor d'òperes famòs al París decimonònic, sinó pel fet que un valencià fou l'autor d'uns himnes que, de nou, tornaven a escoltar-se pel carrer.⁵³⁰

No obstant això, el procés de relectura identitària s'accelera paradoxalment en aquest nou món, el de la Restauració, que suposa un sincretisme respecte a totes les característiques anteriors. Trobem un clar exemple d'aquest concepte de sincretisme en la figura de Vicent Boix, un demòcrata republicà inserit en la Restauració.⁵³¹ Un altre cas paral·lel de sincretisme podria ser la figura dels germans Ibarra a Elx, vinculats a la vida cultural de la ciutat.⁵³² Els germans Ibarra destaquen per tindre un paper clau en la construcció de la idea de la pàtria local. Hem de tindre en compte que la Restauració no fou un simple retorn al moderantisme, sinó una cosa pareguda a un sincretisme nou.⁵³³

⁵²⁸ BNF., 1160, *Le Gaulois*, Núm 156, 1868/12/07, París, s.d., 1868, pàg. 4.

⁵²⁹ R.S.E.A.P.V. ORGA, J., *Sobre el Himno de Riego...*, València, Establecimiento tipográfico Orga, 1868.

⁵³⁰ Fa l'efecte que Gomis crida l'atenció sobretot, però no a soles, en períodes progressistes com aquest.

⁵³¹ ORTEGA DE LA TORRE, E., *Vicent Boix, aproximació biogràfica al romanticisme valencià*, València, E. Alfons El Magnànim, 1987; i SEGARRA, J.R., “El discurs històric en la construcció de la identitat valenciana contemporània: Xàtiva com a mite” a *Recerques* 52-53, València, PUV, 2006.

⁵³² CASTAÑO, J., “Història i construcció de la pàtria local: l'Elx dels germans Ibarra”, *L'avenç*, núm. 284, Barcelona, L'avenç, 2003. pp. 1682-1684.

⁵³³ MARTÍ M., “Resistència, crisi i reconstrucció dels republicanismes valencians durant els primers anys de la Restauració (1875-1891) a *Recerques* n° 25, Barcelona, Curial, 1979; i MILLAN, J., “Influències locals i estat centralista al baix Segura” en *La Rella. Anuari de l'Institut d'Estudis Comarcals del Baix Vinalopó*, n° 19; Elx, IECBV, 2006, pàg. 30-31; o RUIZ, P., “Nacionalismo y Ciencia histórica en la representación del pasado valenciano” en PRESTON & SAZ, *De la revolución*

A partir d'ara, anticipant el que mostra la nostra recerca, la construcció de la identitat regional, del concepte de Heimat, serà molt més clara i definida. Igualment, esdevé un reciclatge ja clar i evident del músic Josep Melcior Gomis cap a una vinculació més fortament valencianista.

L'interés sobre Gomis no decau ben entrada la segona meitat del segle XIX i a una de les grans obres de difusió com el *Grand Dictionnaire Univesel du XIXe Siècle* dirigit per *Pierre Larousse* a 1870 trobem diverses cites sobre el músic. En primer lloc, al voltant de la situació de la música a Espanya, el text afirma que entre els compositors moderns, cal citar a Carnicer i, sobretot, a Gomis, compositor de mèrit distingit que es va comprometre a traure la música dramàtica de la dolenta situació en què es trobava: *Parmi les compositeurs modernes de l'Espagne, il faut citer Carnicer et surtout Gomis, compositeur d'un mérite distingué, qui promettait de tirer la musique dramatique de l'ornière où elle est tombée dans son pays.*⁵³⁴ L'obra divulgativa de P. Larousse fixa a Melcior Gomis com el millor compositor de la música dramàtica espanyola. Així doncs, realitza un breu perfil biogràfic:

Gomis, forcé de s'expatrier à la suite des événements politiques de 1823, était venu une première fois a Paris; on l'y revit plus tard, et ceux qui l'ont connu attestent que l'Espagne aurait eu en lui un maître éminent si la mort n'était venue l'enlever tout à coup dans la force de l'âge et la maturité du talent. Elève du P. Pons, moine catalan fort instruit dans les diverses parties de l'art, il avait obtenu fort jeune à Madrid des succès, avec son opéra Aldeana. A Londres et à Paris, il avait joui d'une certaine vogue avec ses romances, ses boléros, ses airs espagnols, lorsqu'il fit jouer dans cette dernière ville le Diable à Séville (Italiens, 1831), puis le Revenant et le Portefaix, Les ouvrages de Gomis ont le défaut de reproduire trop souvent le rythme et la modulation de la musique espagnole. S'ils attestent un véritable talent, ils manquent de variété, et, chose assez singulière chez un professeur de chant, sa musique est écrite d'une manière peu favorable pour la voix; aussi est-il plus connu des amateurs que du public. De nos jours, Sor et Aguado ont été des guitaristes renommés.

liberal a la democràcia parlamentaria. Valencia (1808-1975) València, PUV i CAÑADA BLANCH, 2001.

⁵³⁴ BNF., LAROUSSE, P., *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, T. 7, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1870, pàg.887.

L'entrada biogràfica destaca els esdeveniments polítics hispànics de 1823 per explicar la seua arribada a París i la seua mort prematura que el va apartar de la maduresa del talent. Novament, un text se centra a lamentar la mort de Gomis com a portador d'un talent que no va poder desenvolupar-se amb naturalitat harmoniosa. El text cita el seu professor català Pons i l'estrena a Madrid del melodrama *La Aldeana*. Posteriorment, el text construeix l'arquetip de Gomis basat en la popularitat dels seus romanços, boleros i melodies espanyoles fins fixar a París i amb la producció de *Le Diable à Séville*, *Le Revenant* i *Le Portefaix*. Les obres farcides de talent, no obstant això, fallen segons la crítica per reproduir massa sovint els ritmes i modulacions de la música hispànica; no disposen de varietat i la música és escrita d'una manera desfavorable per a la veu, assumpte greu per a un professor de cant com era Josep Melcior Gomis. Més enllà de la construcció-ficció del músic Gomis, cal destacar que els postulats estètics i musicals de l'època dibuixen una crítica als recursos expressius de Gomis que són, a principis del segle XIX, els elements fonamentals per entendre la sorpresiva admiració cap al llenguatge de Gomis.

Aquest *Grand Dictionnaire* inclou també referències curtes a *Le Revenant* o una entrada sobre *Le Portefaix*.⁵³⁵ Però l'aportació més interessant és la nota biogràfica que ens ofereix d'unes contribucions interessants per analitzar la reconstrucció de l'anhel biogràfic de Gomis i amb una extensió llarga per a l'any en el qual es publica aquesta obra.⁵³⁶

El primer apartat de la ressenya biogràfica situa a Gomis com a fill de la burgesia que estudia a València fins 1808, quan és nomenat professor. Fet i fet, la ressenya també nomena al català Pons com a mestre de les ensenyances de composició:

GOMIS (Joseph-Melchior), compositeur espagnol, né à Anteniente, dans le royaume de Valence, en 1793, mort à Paris en 1836. Il devait le jour à une famille peu aisée de la bourgeoisie. Dès l'âge de sept ans, il était enfant de chœur dans urie maison de chanoines réguliers. En 1808, à quinze ans, il devint professeur de chant dans cette maison. Le Père Pons, moine catalan, lui enseigne la composition.

El text cita l'any 1814 com el moment en què és nomenat director d'un regiment d'artilleria, estudia efectes sonors amb els instruments de vent que col·lideixen amb

⁵³⁵ Íbidem, pàg. 1100 i pàg. 426.

⁵³⁶ Íbidem, pàg. 1359.

l'estètica musical que el mestre Pons li havia transmés. Gomis és presentat com un home que recerca el seu futur decididament i és per això que el text assenyala que l'any 1817, després d'escriure unes operetes, Gomis decideix entregar-se completament a la composició i marxa a Madrid on representarà *La Aldeana*, èxit que li propiciarà el càrrec de director de la guàrdia reial:

En 1814, Gomis fut nommé chef de musique de l'artillerie à Valence. Il songea alors à étudier les ressources et les effets des instruments à vent. Ce nouveau genre de travail lui inspira bientôt des idées opposées à celles qui avaient d'abord charmé son esprit. Il écrivit alors plusieurs petits opéras, et, en 1817, il donna sa démission pour se livrer entièrement à la composition dramatique. Il se rendit à Madrid, où il lit représenter l'Adeana (la Paysanne), dont le succès valut à Gomis la place de chef de musique de la garde royale.

És una vida, la de Gomis, escrita des d'un final que sempre és el punt de partida i des del qual es dirigeixen amb una energia irreductible, com l'afirmació que Gomis marxarà a Madrid pel seu interès d'escriure òpera. El text continua endinsant-se als paràmetres de la qüestió liberal que provoca l'exili, l'arribada a París i l'amistat de Rossini que li procura presentar-lo als cercles musicals de la ciutat de París:

Mais le musicien avait des idées libérales il devint suspect au gouvernement de Ferdinand VII; abandonna sa patrie en 1823, et vint se fixer à Paris. Rossini l'accueillit de la façon la plus amicale et le recommanda aux directeurs. Mais ceux-ci firent la sourde oreille, et, après trois ans de tentatives infructueuses pour obtenir un libretto, Gomis se rendit à Londres, où il se fit professeur de chant. Il publia des romances, des boléros, des airs espagnols dont le succès fut complet; on exécuta au Concert philharmonique un quatuor intitulé l'Inverno, et il donna une méthode de musique dont une édition fut publiée à Paris.

El text reproduïx el mateix model que s'ha definit en els esmentats articles, ara en definir la seua etapa a Londres, l'èxit de les cançons i l'entrada de *l'Inverno* a la Societat Philarmònica. Així doncs, el text realitza una referència a Fétis per descriure l'assumpte judicial de l'òpera que serà motiu, segons el text, de quedar-se a París.

De retour à Londres, raconte M. Fétis, il se mit immédiatement à l'ouvrage, et bientôt il envoya sa partition au directeur de l'Opéra-Comique. Peu de temps après, il reçut la invitation de venir diriger les répétitions; mais à peine furent-

elles commencées, que le directeur du théâtre refusa de faire jouer la pièce un procès fut la suite de ce refus, et le directeur fut condamné à payer à Gomis une somme de 3,000 francs, à titre de dommages-intérêts. Il se décida alors à rester à Paris.

L'estrena de *Le Diable à Séville* i tres òperes posteriors no portaran l'èxit. És aleshores quan el text destaca la pensió atorgada per la Divisió de Belles Arts del Ministeri de l'Interior, en mans del seu amic Cavé, que ressenyen una part de la biografia de Gomis poc destacada. Fet i fet, l'article destaca la seua mort i la desgràcia de no poder mesurar el seu talent.

En 1831, l'Opéra-Comique joua enfin le Diable à Séville. Trois autres opéras succédèrent à celui-là, mais eurent peu de succès. M. Cavé, alors chef de la division, des beaux-arts au ministère de l'intérieur, fit obtenir à Gomis une pension dont il avait grand besoin, mais dont il ne jouit pas longtemps. Il mourut avec le regret de n'avoir pu donner la mesure de son talent.

La ressenya finalitza amb un breu esquema de les seues obres operístiques, on destaca el color i la originalitat de *Le Diable à Séville*:

Voici la liste des opéras de Gomis la Paysanne (Madrid); le Diable à Séville, opéra-comique en deux actes, paroles de MM. Hurtado et Cavé (Opéra-Comique, 29 janvier 1831). La musique avait de la couleur et de l'originalité. On distingue surtout un chœur de moines écrit de main de maître; le Revenant, opéra fantastique en deux actes et cinq tableaux, paroles de M. de Calvimont (Opéra-Comique, 31 décembre 1833); le Portefaix, opéra-comique en trois actes paroles de Scribe (Opéra-Comique, 16 juin 1835); Rock le Barbu, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Duport et Deforges (Opéra-Comique, 13 mai 1836).

Comptat i debatut, la darrera referència presenta a J. M. Gomis com un compositor predestinat des de ben jove a compondre òperes. Serà aquesta idea la que el portarà a recercar un futur a Madrid, o a establir-se definitivament a París, una ciutat que li reportarà misèria, per acabar vivint amb una pensió. Josep Melcior Gomis es presenta amb una imatge fallida front a les habituals biografies decimonòniques que consideraven els homes subjectes de dret propi i directors del seu destí

Front a aquesta imatge que ens presenta el *Grand Dictionnaire* a terres valencianes es construeix la figura de Gomis com un home il·lustre per als valencians. Hem aterrat, tal vegada sense voler, en el complex període del desenvolupament de la Renaixença valenciana. No és la nostra intenció, per raons lògiques d'estudi, explicar la manera de descabdellar la contínua i progressiva transformació del moviment cultural renaixentista a València. Hi ha quantitats nombroses d'aportacions historiogràfiques que clarifiquen bé l'escenari del procés. Des del prisma del moviment renaixentista hem de situar-nos per entendre ben bé el projecte del Panteó de Valencians Il·lustres.⁵³⁷ El projecte es desenvolupa des de 1869 fins a l'any 1872, impel·lit per la Diputació Provincial de València.

La comissió designada a tal efecte estava formada per Eduardo Gatell, Angelino Estellés i Teodor Llorente. Aquest projecte en paraules de la comissió encarregada explicava que: “*la historia despierta los pueblos del letargo que los ha sumido la falta de libertad y la centralización que mata la actividad individual y colectiva*”. Aquest és un projecte nacional del Partit Liberal per la denominada “Junta de Salvació” i ja hi ha constància d'un projecte de panteó provincial decretat a València des de l'any 1843. No obstant el projecte es concreta el 26 de juny de 1869, en el marc del Sexenni.⁵³⁸ És l'exemple més evident fins ara de com la construcció d'allò identitari valencià, des d'allò mal dit perifèria, des del País Valencià, és emprat com a una identitat regional no col·lidint amb la construcció de la identitat espanyola.

La comissió, dirigida per Eduardo Gatell, Teodor Llorente i Angelino Estellés, encarregada de dit Panteó de Valencians Il·lustres arriba a realitzar una llista definitiva a l'any 1872 que sotmet a exàmen. Aquesta llista és de: “*los hijos más Ilustres del antiguo reino de Valencia, dignos de ocupar el panteón próximo a inaugurarse*”, una llista que estava oberta a modificar-se posteriorment.⁵³⁹ Un fet a destacar és el marc polític del Sexenni. La conjuntura, doncs, havia esdevingut en un nou intent democràtic de fer l'Espanya nacional. Era una proposta que es fonamentava en la sobirania nacional, en certa mesura conceptualitzava el marc polític des de baix cap a dalt i demanava un cert recull de figures de gran renom per al nou marc polític.

⁵³⁷ A.D.V., Diputació Provincial. E.8.2, Caixa 6.

⁵³⁸ A.D.V., Diputació Provincial. E.8.2, Caixa 6, Data 26/VI/1869.

⁵³⁹ A.D.V., Diputació Provincial. E.8.2, Caixa 6, Data 10/VI/1872.

Aquesta llista que rememora aquests personatges descrivint-los com glòries del passat, eminències de la fama, valencians il·lustres, homes de celebritat notòria, centra la seua importàcia en la biografia d'aquelles persones per com: *“la biografía empieza donde concluye la vida privada, y donde comienza á hacer sentir su acción en la vida social, en el movimiento colectivo de la especie, en el progreso humano es preciso ser tan ilustre como Sócrates, Papiniano, Hildebrando, Colon”*. El que és evident, al nostre parer, és la importàcia que donen a la influència de determinades persones sobre el esdevenir d'uns col·lectius. Fet i fet, l'objectiu queda patent al informe de la comissió, amb la intenció de crear memòria *“para los restos del que aun vive en la memoria de las generaciones”*, això que Maurice Halbachs denominaria la memòria col·lectiva.⁵⁴⁰

Aquesta importàcia de la memòria col·lectiva s'esmenta en un moment, posterior a 1868, en què es tracta de redefinir l'estat-nació via la soberania nacional i la democràcia. Hem de plantejar-se per a què es volia en el sexenni una construcció més forta de la nova identitat valenciana.

En l'informe dels tres comissionats del Panteó de Il·lustres Valencians, Llorente, Estellés i Gatell, s'expressen unes paraules que són clau: *“Valencia tiene una existencia histórica que le es propia: los pueblos que la habitan en este hermoso país, á que dan unidad geográfica el mar y las montañas que le sirven de término, tuvieron la misma unidad en su origen, en su raza y en su idioma; y este carácter peculiar del reino de Valencia, no solo se manifestó en las instituciones civiles y políticas, en las relaciones exteriores del estado, sino también en las instituciones internas de la sociedad, en la religión, en las ciencias y en las artes”*. No obstant això, ací no acaba la declaració de principis i interessos gens innocents.

El text segueix dient: *“Los que han influido de una manera eficaz en cualquiera de estas manifestaciones de la existencia colectiva, pero una y armónica, del antiguo reino de Valencia, hayan llegado á hacerse sentir en lo que se ha llamado la corriente central de la civilización, esos debe aclamar la posteridad, esos deben ocupar un sitio en el panteón que ha de inaugurarse”*. La construcció d'una identitat pròpiament valenciana i el paper fonamental que se li dóna a la col·lectivitat en aquest text és evident. Hem de precisar sempre el significat polític de la conjuntura i de la gent que s'expressa al voltant de Gomis. Al nostre parer, fins 1869-1870, fa l'efecte que Gomis crida l'atenció sobretot, però no a soles, en períodes progressistes.

⁵⁴⁰ HALBWACHS, M., *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensa Universitaria, 2004.

La definició de valencians il·lustres quedava un tant ambigua. Tanmateix, hem d'analitzar-la com una manifestació que proporcionava símbols per a l'autorepresentació identitària. El Panteó de Valencians Il·lustres era un acte visiblement iconogràfic, monumental i carregat de significats. Tal vegada seria atrevit definir aquest fet com a una “*architecture parlante*”, aquella que l'anàlisi de Mosse defineix en relació al “*Volk*” i l'activació de memòries històriques.⁵⁴¹ Fet i fet, és clau que aquesta intenció identitària es desenvolupa en la conjuntura de 1868. No sols queda definida la personalitat del que hui anomenem País Valencià, com una existència col·lectiva, única i harmònica, de manera essencialista.⁵⁴² Moltes vegades aquestes manifestacions es troben inserides en mecanismes quotidians.⁵⁴³ És, si no una invenció de la tradició pròxima al concepte de Hobsbawm, sí una relectura que, a més, permet que queden establerts els dos conceptes bàsics que centralitzen tot l'assumpte: en primer lloc, persones que han estat meritòries, i, en segon lloc, la seua essència valenciana.⁵⁴⁴

Que a la llarga llista iconogràfica de valencians, entre els quals s'hi troba Pere Comte, Ignacio Vergara, Vicent Martí i Soler, estiga present el compositor Josep Melchior Gomis, no seria destacable si no fóra per la nova interpretació que se li dóna, molt allunyada de la tradició. El compositor ja no és un “bon castellà”, ni una persona implicada amb el procés de construcció de l'estat-nació revolucionari, ni el compositor de l'himne de Riego, ni tan sols un gran músic associat a la imatge de l'Estat espanyol.

La nota biogràfica que recull l'esborrany de projecte és bastant menuda: “*José Melchor Gomis. Nació en Ontinyent el 6 de Enero de 1791, pasó a Valencia teniendo 8 años y estudió con el maestro D. José Pons, natural de Girona. En 1817 fué nombrado director de la música del 2º regimiento de artilleria y de 1820 a 1823 dirigió en Madrid la de la Milicia Nacional. En la última fecha pasó a París, en 1826 á Londres y regresó a París en 1829. El 9 de Enero de 1831 se representó su ópera “El Diable á Seville” y más adelante “Le Revenant”, “Le Porte-Faix” y “Rock le Barbu”. Falleció en París el 4 de Agosto de 1836”.*

⁵⁴¹ MOSSE, G.L., *La nacionalización de las masas*, Madrid, Marcial Pons, 2005. pp. 72, 135 i 179.

⁵⁴² GELLNER, E., *Nacionalisme*, Catarroja, Afers, 1998; i HROCH, M., *La naturalesa de la nació*, Catarroja, Afers, 2001; a més de ANDERSON, B., *Comunitats imaginades*, Catarroja, Afers, 2005.

⁵⁴³ BILLIG, M., *Nacionalisme banal*, Catarroja, Afers, 2006.

⁵⁴⁴ HOBBSAWM, E., i RANGER, T., *L'invent de la tradició*, Vic, Eumo, 1988. pp. 273-281, 295.

Al món de la música solen dir que els silencis són més importants que, de vegades, la música mateixa. Ací passa alguna cosa semblant.⁵⁴⁵ Silenci evident és el que trobem als comentaris biogràfics sobre l'himne de Riego, les marxes militars, la revolució liberal o l'exili. Ara, en un procés de reciclatge que resulta moltes vegades complex de resseguir, Gomis entra a formar part de l'imaginari col·lectiu valencià. És un valencià il·lustre, simplement un compositor d'òperes que encarna un país amb identitat pròpia a Espanya i al món.

La imatge que es construeix de Gomis, de vegades, va associada a la història de la música espanyola i la seua tradició. El treball *Dictionnaire de Musique théorique et historique* d'Escudier publicat l'any 1872 aprofita l'entrada a voltant d'Espanya per rescatar la memòria de Josep Melcior Gomis. En un primer moment, l'article versa sobre la situació de les arts a Espanya i es pregunta sobre l'impacte que hi hauria en els resultats musicals si existira un govern amic de les arts i desenvolupara la protecció de les arts a l'Estat espanyol: *Qui sait à quels magnifiques résultats l'Espagne pourrait arriver, si un gouvernement ami des arts s'appliquait à développer et à diriger le goût passionné qu'éprouve le peuple espagnol l'art musical. Si les dons de la nature étaient fécondés pour les jouissances de par les bienfaits de l'éducation, nous n'en doutons pas, le génie de l'antique Ibérie aurait un glorieux réveil, et sa musique subirait une brillante métamorphose.*⁵⁴⁶

Una vegada establerta la queixa sobre la poca disponibilitat dels governs espanyols envers les arts, l'article del *Dictionnaire de Musique théorique et historique* introdueix unes breus línies sobre Josep Melcior Gomis, incidint que Espanya va perdre a un compositor amb mèrit distingit, que prometia traure a la música dramàtica de la decadència en què es trobava a Espanya: *L'Espagne a perdu, il y a quelques années, un compositeur d'un mérite distingué, qui promettait de tirer la musique dramatique de l'état de décadence où elle est tombée dans son pays.* Gomis es presenta com un compositor que va passar temps a París, on tothom que el conegué tenia la certesa que acabaria sent un compositor eminent si la mort no l'haguera apartat de la maduresa del talent: *Gomis a passé quelque temps à Paris, et tous ceux qui l'on connu savent quel compositeur éminent l'Espagne aurait eu en lui, si la mort n'était venue l'enlever tout à*

⁵⁴⁵ SCHOENBERG, A., *Fundamentos de la Composición musical*, Madrid, Real Musical. 1984.

⁵⁴⁶ BNF., 2008-72496. ESCUDIER, M., i ESCUDIER, L., (dir.) *Dictionnaire de Musique théorique et Historique*, Paris, Dentu, 1872, pàg.197.

coup dans la force de l'âge dans toute la maturité du talent. El text construeix una imatge d'un compositor amb una projecció trencada per la mort.

Les referències al compositor Melcior Gomis són plurals, polièdriques i ens mostren els interessos i valors de la seua figura. L'any 1873 es realitza a la *Revue de France* una crítica a *Chouquet* i els seus actes musicals, pròxims a la wagnerofòbia. M. Chouquet no estima el valor Della Maria ni de Gomis, tots dos com a compositors. Així doncs, el text reconeix a Gomis com un compositor un tant talentós: *Le Revenant: M. Chouquet n'estime pas à sa juste valeur Della Maria, ni surtout Gomis, l'auteur du Revenant, auquel il reconnaît à peine du talent. Il nous a semblé aussi que son œuvre reflétait un peu trop docilement les tendances wagnerophobes de la majorité actuelle des membres de l'Institut, auxquels il prodigue d'ailleurs l'encens à doses par trop fortes.*⁵⁴⁷

En comptades ocasions, les aparicions de Gomis als productes culturals i publicacions franceses són testimonials, com per exemple: *Mais si la pièce d'Alfred de Musset n'a pas été jouée, le théâtre de l'Opéra-Comique a donné le 31 décembre 1833 la première représentation de Le Revenant, opéra fantastique en deux actes, paroles de M. Albert de Calvimont, musique de Gomis.* Al nostre parer, els silencis i les omisions són també instruments de construcció de l'anhel biogràfic, i aquesta menció la trobem en diverses publicacions, com ara bé *Le Menestrel*, o l'obra de M. Clouard sobre Alfred Musset que repassaven l'activitat teatral l'any 1833. L'aparició de Gomis és molt reduïda i sense cap acotació d'interés, demostrant la poca importància que requereix ressenyar al lector qui fou l'autor de la música.⁵⁴⁸

L'any 1875 es publica l'obra *Le Nouvel Opéra* escrita per *Ch. Nutter* on es realitza una menció sobre Josep Gomis aprofitant l'obertura de la Biblioteca de l'Òpera. L'autor cita les obres de Gomis dins d'un fons de partitures d'òperes que es van treballar als assaigs, però que mai van arribar a representar-se:

D'autres ouvrages non-seulement sont inédits, mais n'ont même pas été exécutés. Dans le nombre se trouvent des partitions de Philidor, de Monsigny, de

⁵⁴⁷ BNF., 8-Z-422, *Revue de France*, vol.6, París, s.d., 1873, pàg.176.

⁵⁴⁸ CLOUARD, M., *Documents inédits sur Alfred Musset*, París, Rouquette, 1900, pàg.190-191; també a *Le Menestrel, Musique et Théâtres*, n° 2233, 1873/04/28 París, Poilssielgue, 1873, i també trobem la referència a *Le Menestrel, Musique et Théâtres*, n° 2245, 1873/07/20 París, Poilssielgue, 1873, pàg.265.

*Candeille, de Langlé, de Gomis, d'Havévy, etc. Les copies en ont été faites, les répétitions en on eu lieu; divers événements en on empêché la représentation.*⁵⁴⁹

Les referències biogràfiques que treballen hermenèuticament Gomis segueixen estenent-se en el darrer terç del segle XIX. L'obra de Dupiney de Vorepierre amb el seu *Dictionnaire des noms propres* de 1876 fou una important obra divulgativa, en què trobem una entrada sobre Gomis:

*GOMIS (Jos. Melchior), composit. espagn., né en 1793 a Anteniente (Valence), m. en 1836. Il était chef de musique dans un régiment d'artillerie, lorsqu'il fit représenter à Madrid un petit opéra, l'Aldeana, qui fut bien-accueilli (1817). Ce succès lui valut la place de chef de musique de la garde royale ; mais la contre-révolution de 1823 l'obligea d'abandonner ce poste et de se réfugier en France. Après avoir végété trois ans à Paris, cherchant en vain un libretto a mettre en musique, il passa à Londres, où il se fit une certaine réputation comme professeur de chant et compositeur de romances. Néanmoins il revint a Paris, où il réussit enfin il faire jouer trois opéras-comiques, le Diable à Séville (1831), e Revenant. (1833), qui furent assez goûtés du public, et le Portefaix, qui échoua. Ces ouvrages témoignent que l'auteur ne manquait pas de talent; mais ils pèchent par l'abus du rythme espagnol.*⁵⁵⁰

En aquesta de Dupiney de Vorepierre trobem la repetició de la data errònia del naixement –1793–, però es diferencia d'altres aportacions biogràfiques en incidir en els successos de les revolucions liberals. Al nostre parer, és destacable l'aparició – novament– en aquest text dels càrrecs de director d'un regiment d'artilleria, el director de la guàrdia reial o les mencions a la contrarevolució de l'any 1823 que per a Gomis és fonamental per entendre el seu exili polític. És interessant com el text s'implica en la construcció de la imatge del compositor operístic en citar el melodrama *La Aldeana* com la seua primera òpera. Es remarca la seua reputació a Londres com a professor de cant i compositor de cançons i aires hispànics i cita alguna de les seues òperes. Ens sembla interessant el tractament de la seua obra creativa, establint com *Le Revenant* o *Le Diable à Séville* foren obres que el públic coneixia, però *Le Portefaix* fou un fracàs. Per finalitzar, en aquesta entrada trobem un altre dels dogmes establerts sobre la música

⁵⁴⁹ NUITTER, CH., *Le nouvel Opéra*, Paris, Hachette, 1875, pàg. 207

⁵⁵⁰ DUPINEY DE VOREPIERRE. B *Dictionnaire des noms propres, ou Encyclopédie illustrée de biographie, de géographie, d'histoire et de mythologie*, Paris, s.d., 1876, pàg.110.

de Gomis i que han estat repetits sens cap crítica al respecte: l'autor tenia talent però abusava del ritme espanyol.

L'any 1877 es publiquen les memòries del famós compositor Adolphe Adam, coetani a Melcior Gomis. En les seues memòries artístiques trobem breus notes referents a l'amistat que professava Berlioz pel compositor valencià, amb una breu descripció de les seues obres:

(Chevalier de la Légion d'honneur 1836) En même temps qu'un autre compositeur Gomis, pour lequel Berlioz, qui n'était pas tendre à l'égard de ses confrères, professait une grande estime, et qui donna à l'Opéra-Comique plusieurs ouvrages: le Diable à Séville, le Portefaix et Rock le Barbu.⁵⁵¹

A més, les memòries d'Adolphe Adam inclouen a Gomis en una llista de compositors dramàtics que van perdre la vida a la joventut creativa: *Halévy débutait lui même, et quelques autres jeunes musiciens, tels que Gide et Montfort, Labarre et Gomis, Onslow et Eugène Prévost, faisaient leur entrée dans le monde pour s'arrêter bientôt, les un promptement atteints de lasitude, les autres frappés par une mort précoce.⁵⁵²*

Les obres de Gomis van ser un repertori ben acollit pel seu temps. Aquesta afirmació la trobem a l'obra de *Historie Universelle du Théâtre* de Royer. La referència inclou un comentari sobre Gomis, jove compositor espanyol i una enumeració incompleta de les seues obres.

Le répertoire des autres contemporains, Meyerbeer, Gomis, Grisar et Monpou se signalèrent par quelques jolis ouvrages qui furent très-bien accueillis dans leur temps. Gomis, jeune compositeur espagnol, fit représenter en 1831 le Diable èc Séville, puis, deux ans après, le Revenant, puis le Portefaix en 1835.⁵⁵³

A la mateixa publicació apareix una nova ressenya sobre Gomis i l'estrena a Madrid del melodrama *Aldeana* a 1823. Gomis apareix citat com el jove compositor

⁵⁵¹ ADAM, A., *Adolphe Adam, sa vie, carrière, Ses memories artistiques*, París, Capiomont, 1877, pàg.113.

⁵⁵² Ibidem, pàg.249.

⁵⁵³ BNF., YF-11510 ROYER, A., *Historie Universelle du Théâtre*, París, Ollendorff, 1878 pp.143, 447-448.

andalús, que obté un gran èxit a Madrid i es desplaça a París per escriure les seues òperes còmiques.

En 1823, Gomis donne son Aldeana, qui est fort applaudie mais, à peine le jeune compositeur andalous se voit-il un peu connu, qu'il s'empresse de venir à Paris, où il écrit pour l'Opéra-Comique Le Diable à Séville, Le Portefaix et Le Revenant.

L'any 1878, Fétis escriu una breu entrada biogràfica a la seua obra *Biographie Universelle des musiciens* al voltant de Gomis on anomena l'obra mencionada *Rock Le Barbu*, representada dos mesos i mig abans de la seua mort. Esmentae el drama *Aben-Humeya* i cita l'obra destinada a la Gran Òpera i Acadèmia Reial de la Música que no va acabar *Comte Julien*:

*GOMIS (Joseph Melchior). Il faut joindre aux ouvrages mentionnés au nom de ce compositeur Rock le Barbu, opéra-comique représenté à l'Opéra-Comique le 13 mai 1836, deux mois et demi avant sa mort. Gomis à écrit aussi la musique d'un drame intitulé Aben-Humeya, donné à la Porte Saint -Martin en 1830, et il à laissé en mourant la partition, complète, d'un ouvrage qu'il destinait à l'Opéra et qui avait pour titre le Comté Julien. Gomis était né à Onteniente, non en 1793, mais le 6 janvier 1791.*⁵⁵⁴

Aquesta entrada rectifica l'errada al voltant de la data de naixement del músic. És destacable la cita d'obres tant dispars com *Rock Le Barbu*, òpera còmica, *Aben-Humeya*, un drama històric i *Comte Julien*, una grand òpera.

L'any 1881 la producció de Larousse i Clément del *Dictionnaire des opéras* incorpora cites a les òperes estrenades de Gomis incorporant la data d'estrena: *ALDEANA, vers 1818, LE DIABLE À SEVILLE 29 janvier 1831, LE PORTEFAIX, 16 juin 1835, ROCK LE BARBU, 13 mai 1836*, i incorpora un comentari al voltant de la música de Gomis, contaminada de reminiscències rossinianes: *La musique a paru entachée de réminiscences rossiniennes.*⁵⁵⁵

⁵⁵⁴ FETIS, F. J., *Biographie Universelle des musiciens*, Paris, s.d.,1878, p.400

⁵⁵⁵ BNF., YF-8647 CLÉMENT, F., i LAROUSSE, P., *Dictionnaire des opéras*, Paris, Administration du gran dictionnaire universel, 1881. pàg. 5, 211, 540, 573, 584, 755.

S'ha de tenir en compte, també, la quantitat de referències minúscules a Gomis que existexen a la producció francesa, anglesa i, en menor part, espanyola, que si no desenvolupen el treball de construcció del perfil biogràfic de Gomis, posen l'accent paral·lelament en el record de la figura del músic anys després de la seua mort. Ara bé i en la mateixa línia, el suplement de *Le Figaro* de l'any 1882 realitza una crítica virulenta a Paul de Kock i els seus treballs a l'escena dramàtica francesa, citant a altres artistes entre els quals inclou a Gomis:

*Comment, vous n'êtes pas décoré, monsieur Paul de Kock! Mais c'est une infamie a quoi songent donc tous ces cuistres du ministère! » Abel de Pujol, le peintre; Gomis, le musicien...*⁵⁵⁶

El fet és, tanmateix, que l'òpera còmica, com a producte cultural, es va interpretar com un gènere nacional de la identitat francesa. Al voltant d'aquest argument, s'escriu la següent crítica a *Le Menestrel* l'any 1889, que realitza una cita indirecta de paraules de Berlioz, a propòsit d'una òpera de Gomis:

*L'opéra-comique est un genre éminemment national; voilà une des idées les plus invétérées, une des plaisanteries qui se perpétuent le plus volontiers. Trois ans plus tard, Berlioz, rendant compte d'un ouvrage en trois actes intitulé le Portefaix, paroles de Scribe, musique de Gomis, Berlioz déplorait le sort des compositeurs qui, «ne pouvant élever le public de l'Opéra-Comique jusqu'à eux, descendent jusqu'à lui et font de la musique qui « deviendra populaire » et que « joueront les théâtres de province ».*⁵⁵⁷

El mateix any 1881 esdevé un succès important a terres valencianes per a la reconstrucció de la memòria i anhel biogràfic de Gomis. El món de la Restauració i la Renaixença valenciana ja no reben hui la imatge encorsetada, immobiliària i moltes vegades negativa, que les teories de la història social clàssica els hi havien imprimit.⁵⁵⁸ Les pautes de raonament d'expectatives lògiques positivistes, a base d'esquemes binaris on la modernitat es comparava amb la pèrdua de l'empremta creativa, havien ignorat la complexitat, els conflictes i la interdependència que aquests períodes històrics

⁵⁵⁶ BNF., *Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche* num.6, 1882/02/11, París, Le Figaro, 1885, pàg.6.

⁵⁵⁷ BNF., *Le Menestrel, Musique et Théâtres*, núm.3023, 1889/03/10 París, Heugel, 1889, pàg.1.

⁵⁵⁸ FUSTER, J., *Nosaltres els Valencians*, Barcelona, Ed. 3i4, 2004.

integraven.⁵⁵⁹ Els nous estudis fixen la mirada en la qüestió valenciana i posen l'atenció en una visió superativa del paradigmes fusterians.

S'esmenta per primera vegada que hi ha una fabricació d'un repertori codifical com a representació d'allò regional. Recordem que València fou un fort baluart de l'òpera italiana a Espanya.⁵⁶⁰ Aquesta codificació, no contrària a la construcció d'allò espanyol, abarca des de l'òrbita de les ideologies antiliberals, com J.A.Almela, A. Rodríguez de Cepeda i A. Aparisi, i s'estén cap a persones situades prop de plantejaments moderats com P. Sabater, M. Roca de Togores i Josep Bernat i Baldoví.⁵⁶¹ A més, hem assenyalat que nombrosos estudis acoten la Restauració com un sincretisme nou i no un simple retorn al moderantisme.

El fenòmen associatiu cultural que es denomina Lo Rat Penat ha estat fruit de controvèrsia pels seus plantejaments polítics posteriors, els quals han determinat una anàlisi bastant crítica cap a la seua trajectòria. És el que denominariem pautes de raonament d'expectatives lògiques positivistes. Lluny d'aquell debat posterior al marge de la història, hem de remarcar la importància de Lo Rat Penat al món cultural valencià. El seu paper és clau com a cohesionador sobre tot un grup cultural valencianista.⁵⁶²

Les sessions apologètiques del curs acadèmic de Lo Rat Penat estaven realitzades pels socis, poetes molt aplaudits, o patricis com J. Manuel Fos. L'objectiu era clar: reivindicar “les glòries valencianes”.⁵⁶³ La música comença a tindre presència a les actuacions de les vetllades de Lo Rat Penat, de la Societat d'Amics del País de València i de l'Ateneu Mercantil de València a partir de l'any 1869. El que és evident, al nostreguar, és la importància de la conjuntura del sexenni i de l'inici de la presència musical a la Renaixença. No obstant això, la constitució fundacional del Conservatori de Música de València esdevé l'any 1879.

L'any 1881, en una vetllada de Lo Rat Penat on van participar també membres del Conservatori de Música de València, es va oferir un discurs i una sessió apologètica per a l'“*inspirat músich Joseph Melcior Gomis*”, encarregada per Víctor Iranzo i

⁵⁵⁹ FRASQUET, I., *Valencia en la revolución (1838-1843). Sociabilidad, cultura y ocio*. València, PUV, 2002.

⁵⁶⁰ BUENO CAMEJO, F.C., *Historia de la Ópera...* p. 375.

⁵⁶¹ R. BLASCO, “Dels límits i de la densitat de la Renaixença valenciana”, *L'espill*, núms. 6-7, 1980, pp. 165-178.

⁵⁶² GIL I ALBERT, J., *Lo Rat Penat*, València, Consell valencià de Cultura, 1996.

⁵⁶³ ARXIU ATENEU MERCANTIL VALENCIA (A.A.M.V. endavant), *Lo Rat-Penat, Calendari Llemosí corresponent al present any de 1881*, Constantí Llobart, València, Ed. J.M.Blesa, 1880.

Simón. “*La sociedad Lo Rat-Penat s’ha esforçat durant lo pasat curs academich en cumplir son honrós deure. Ha celebrat sessions apologétiques, dedicades al insigne naturaliste Joseph Antoni Cavanilles, inspirat músich Joseph Melcior Gomis y á la distinguida poetisa la Marquesa de Castellfort, quals apologies foren fetes per los sócis En Julio Oltra de Leonardo, En Victor Iranzo y Simón y En Manuel Lluch Soler*”.⁵⁶⁴

Era l’any 1881 i aquesta mínima ressenya residual crida l’atenció sobretot per la valoració de Gomis per part d’entitats amb un fort compromís amb la reivindicació de la singularitat valenciana. Fa l’efecte que aquestes entitats s’expressen al voltant de Gomis per considerar-lo el més important d’aquella tradició musical pròpia. En el fons de la revisió és important l’essencialisme valencià de cara a destacar com la figura de Gomis s’assimila durant la Renaixença.⁵⁶⁵

No sols és el sincretisme de la restauració al País Valencià l’únic actor en realitzar una lectura de Gomis. A l’any 1884, es publica un article musicològic del crític *Esperanza y Solà* a la publicació cultural dominant de l’època. Si bé és cert que l’article és interessant, hem de ressenyar-lo per contraposar i exemplificar els intents des de Madrid de reivindicar una tradició musical espanyola que inclou a Gomis.⁵⁶⁶ L’article biogràfic, que per altra banda suposa en gran part un “collage” d’altres ressenyes, és destacable per la visió completament nacionalista espanyola que vincula l’autor a la figura de Gomis. En relació a Gomis, comenta que: “*nuestro amor patrio no se inflama gran cosa que digamos, al menos en lo que á la música se refiere, en exhumar las glorias nacionales y reivindicar el alto puesto que a España corresponde de derecho en la Historia del Arte*”.⁵⁶⁷ En un intent de renovació i revisió biogràfica de “*cierta tendencia á hacer renacer nuestras antiguas glorias*” l’autor es lamenta de l’oblit de Gomis i el qualifica com “*un verdadero genio de la Música*”.⁵⁶⁸ Aleshores queda patent que el procés de construcció de identitat, en aquest cas musical, conforma moltes

⁵⁶⁴ A.A.M.V., *Lo Rat-Penat, Calendari Llemosí corresponent al present any de 1882*, Constantí Llombart, Ed. J.M.Blesa, València, 1881

⁵⁶⁵ Les obres que s’estan produïnt al Arxiu de Lo Rat Penat, com a conseqüència d’un trasllat de domicili de l’entitat actual, ens han fet impossible l’accés al document complet de Víctor Iranzo i Simón, que ens hauria aportat més informació.

⁵⁶⁶ BNC., ESPERANZA y SOLA, J., “Gomis” a *Almanaque de la Ilustración Española y Americana*. Any 1884, Núm. LXXXIX., Madrid, Establecimiento Tipográfico Rivadeneyra, 1884.

⁵⁶⁷ BNC., ESPERANZA Y SOLA, J., (ibidem) pàg. 351.

⁵⁶⁸ BNC., ESPERANZA Y SOLA, J., (ibidem) pàg. 352.

vegades un complex poliedre amb missatges coetanis, si no contradictoris, sí en conflicte.⁵⁶⁹

Comptat i debatut, en el darrer terç del segle XIX l'ambient musical a València és cada vegada major i vinculat a les societats promotores del Conservatori de Música de València. Per entendre aquest punt hi ha material bibliogràfic específic com els dos títols: *Cien años de historia del Conservatorio de Valencia*⁵⁷⁰ i *Crónica de un centenario*⁵⁷¹. Com és remarcable, un moment de ruptura de la dinàmica musical seria l'any 1868. És una ruptura també política, un nou intent democràtic de fer l'Espanya des de la via de la sobirania nacional. La música, com altres arts, havia estat seguint patrons estètics francesos i italians. En dit any, el Conservatori de Madrid era rebatejat amb un nom més nacionalista, la *Escuela Nacional de Música y Declamación*⁵⁷². Des de llavors, la recerca de la identitat musical adquireix un major ímpetu.⁵⁷³

L'església, des de temps fundacionals, havia consolidat les seues capelles musicals com els principals centres difusors de creació musical i estètica. Els coneixements musicals es transmetien tradicionalment des d'aquests centres. Però la història de la creació de l'Estat i la desamortització havien mermat el poder de l'església.⁵⁷⁴ La creació dels conservatoris de música és la conseqüència de la ruptura i el trànsit de l'educació musical valenciana des del clergat fins a la societat civil. Cal esmentar que a la ruptura amb la tradició de les capelles musicals i l'educació musical, és destacable la manera amb què va mitjar la burgesia fins que fou rellevada per l'Estat. Aquella és una de les raons que van justificar la creació del Conservatori de València. No hem d'oblidar, a tot això, que l'època de finals del segle XIX és l'efervescència del wagnerianisme, de l'òpera, la sarsuela i la cultura de mases.⁵⁷⁵

⁵⁶⁹ No entrem en més qüestions al text de Esperanza i Solà. Si ben bé és un text completament interessant, està fora del nostre marc d'estudi, que es redueix a l'àmbit valencià.

⁵⁷⁰ LOPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E., *Cien años de historia del Conservatorio de Valencia*, València, Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Valencia, 1979.

⁵⁷¹ AA.VV., *Crónica de un centenario*, València, Conservatorio Superior de Música de Valencia, 1983.

⁵⁷² SOPEÑA IBÁÑEZ, F., *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967, pp. 71 y 79-80.

⁵⁷³ GALBIS LÓPEZ, V., *La música escénica en Valencia: 1832-1868, del modelo del Antiguo Régimen a la organización musical del estado burgués*, València, PUV, 2001, pp. 3-4.

⁵⁷⁴ FONTESTAD PILES, A., *El Conservatorio de música de València. Antecedentes, Fundación...*

⁵⁷⁵ SASSOON, D., *Cultura. El patrimonio común de los europeos*, Madrid, Crítica, 2002.

El 24 de gener de l'any 1886 es produeix al saló del Museu de Pintures de València la primera audició d'alumnes del conservatori del curs 1885-1886. La conjuntura política és dominada pels liberals que governen amb Sagasta. Hem de esmentar que en aquestos moments es posa en pràctica la integració dels vells revolucionaris de 1868 dins de la Restauració.

Res seria ressenyable, més enllà de l'activitat quotidiana del conservatori, si no fóra pel discurs que realitza el polític Cirilo Amorós. El polític, que és un conservador pregon, pronuncia davant totes les personalitats musicals i autoritats del món cultural de València un discurs sobre la música valenciana. Al nostre parer, Gomis ja no crida l'atenció en períodes progressistes. Ja durant la Restauració els que parlen bé d'ell són gent principalment conservadora.

És el primer referent que trobem on s'especifica clarament i a la manera d'un intent historiogràfic; no oblidem que és un discurs, un relat intencionat d'una tradició musical que comença a ser ja definida. Una tradició en un territori, el País Valencià, que es defineix com una entitat pròpia: *“en este templo del arte, en el que como depósito sagrado guarda Valencia tantos testimonios de su gloriosa historia”*.⁵⁷⁶ La música, concebuda com un instrument *“con un importantísimo fin social”* ha tingut a València, un recorregut tradicional brillant. Així ho considera Cirilo Amorós quan afirma que: *“en el estudio técnico del arte musical, Valencia puede envanecerse de sus hijos. En este pueblo, brilló en el siglo XVI, Juan Bautista Comes, verdadero fundador de la escuela valenciana en la música religiosa.”*⁵⁷⁷

La referència al que ell denomina “escola valenciana” és la que serveix de punt de partida, no sols per donar-li autonomia identitària front a altres esdeveniments culturals, sinó que a més és la clara referència a una línia construïda, concebuda com una unitat de procés, basat en un concepte de “modernitat”, sempre entesa com una millora constant. I no cal preguntar-se qui estarà a la fi d'aquest procés d'escola valenciana, Josep Melcior Gomis: *“los maestros Vargas, Babau y Ortells, florecieron en el siglo XVII, elevando el nombre de nuestra escuela en la música religiosa. Esas mismas huellas siguieron más tarde en el siglo XVIII los compositores Rabasa y Fuentes. Hasta que en el presente siglo, D. José Melchor Gomis se dedica yá á la*

⁵⁷⁶ AMOROS, C., *Discurso*. 24/I/1886. Imprenta Domènech, València, 1889.

⁵⁷⁷ AMOROS, C., *Dis..(ibidem)* pàg. 2.

música dramática, consiguiendo que alguna de sus óperas se pongan en escena en la capital de Francia".⁵⁷⁸

El tractament de Gomis és diferent a la resta, en primer lloc, perquè emprà un registre respectuós de “Don” que no fa amb altres compositors. En segon lloc, perquè emfasitza el camí de Gomis amb un “yá” que mostra, al seu parer, quin era l’objectiu que fins abans no s’havia aconseguit: l’Òpera. Gomis seria, ara novament, un nou significat, la frontissa musicològica que enllaça l’evolució musical valenciana amb els nous temps. Gomis seria un referent que, com segueix el text del polític valencià, emfasitza amb la identificació col·lectiva, parlant de “nosaltres”: *“después de Gomis, el arte toma entre nosotros noble desarrollo, y aparecen nombres...”*. Tot això, a més, promogut per un conegut dirigent del conservadurisme com l’exmoderat Cirilo Amorós. És aquesta gent la que, ara, s’expressa al voltant de Gomis, destacant el caràcter valencià del músic i deixant a banda el seu aspecte revolucionari.

Davant tota la societat musical valenciana, Gomis és reivindicat com un més del conjunt de “nosaltres”, els valencians. I el text de Cirilo Amorós mostra com la figura de Gomis és repensada novament, reciclada, ara com la frontissa que enllaça la modernitat amb la tradició de l’escola valenciana.

No caldrà esperar molts mesos per trobar-nos’ en amb una nova font documental sobre el compositor. A l’any 1889 s’editava una publicació sobre Espanya, els seus monuments, arts, natura i història. Amb un esperit quasi enciclopedista, aquestes obres que van ser molt usuals a finals del segle XIX, intentaven compendiar la imatge d’un estat que no es coneixia a si mateix.⁵⁷⁹ Els dos volums corresponents a València van estar redactats per Teodor Llorente. La seua obra, de grans intencions i complicada resolució per la quantitat de temes a tractar, dedica de manera excepcional una ressenya biogràfica al compositor Gomis. Cal assenyalar que no ho fa amb cap altre músic de manera extensa. El motiu és evident. Gomis ja és un nom a la tradició valenciana per damunt de tota la resta de músics que: *“alcanzó bastante relieve en la esfera del arte”*.⁵⁸⁰ L’ideal de romàntic, heròic i liberal és presentat sense ambigüetats. Gomis és: *“un liberal exaltado, que salió muy músico...se extendió su nombre...dando lecciones*

⁵⁷⁸ AMOROS, C., *Dis..(ibidem)* pàg. 3.

⁵⁷⁹ ARCHILÉS, F., i MARTÍ M., “Una nació fracassada? La construcció de la identitat nacional espanyola al llarg del segle XIX” a *Recerques* n° 51, València, PUV, 2005.

⁵⁸⁰ LLORENTE, T., *Valencia*, Establecimiento Tipográfico Daniel Cortezo, Barcelona, 1889. Volum II. pàg. 804.

*que eran muy bien pagadas, y á la vez ganó fama entre los inteligentes por sus composiciones orquestales, que se ejecutaban en competencia con las mejores de los grandes maestros”.*⁵⁸¹

El text de Llorente no sols presenta a Gomis com un músic de primer nivell, sinó també com un home malaltís, lluitador, solitari, però inspirat i que cercava el triomf. En la seua obra, Llorente destaca els trets valencians de Gomis, centrant-se al suposat desig de retornar a València des del exili: *“Hasta dentro de unos meses!; Dichosos vosotros que veréis bailar la Moma!-dijo a sus compañeros valencianos”*. Fet i fet, per descomptat l'article parla de les bones qualitats musicals de Gomis de manera que: *“hoy está demostrado que corresponde á aquel músico de regimiento, que era un verdadero poeta del pentagrama, aquel artista genial”*⁵⁸²; a l'últim apartat és la seua relació amb València, amb l'aparició de simbologia essencialment valenciana com la Moma, la que recorre la reconstrucció del personatge. Es tracta d'un valencianisme de la capital, que és on el grup de Llorente volia tindre efectes amb el seu discurs. És un valencià, que a l'exili a París enyorava la València, que està viu aleshores: *“sobrevive y perdura por toda España, animada y palpitante aún con el calor y entusiasmo que él le diera, una de sus inspiraciones. El himno de Riego, cuyo ritmo marcial y alegre, acompañó á todos nuestros movimientos populares y revolucionarios”*.⁵⁸³ No sols és destacable la mirada valencianista sobre Gomis, sinó l'orgull de ser l'autor de la música de l'himne de Riego.

Als cercles culturals francesos, els diaris es fan ressò l'any 1890 de la donació de la biblioteca musical del compositor Adam entre les quals trobem partitures dels millors compositors europeus, amb presència de Josep Melcior Gomis.⁵⁸⁴

La bibliothèque de l'Opéra, déjà si riche et si fournie, vient encore de s'enrichir d'une importante série de trente-sept partitions formant un ensemble de quarant-quatre volumes et provenant de la collection Adam. Ces partitions sont signées des noms d'Auber, Bellini, Berton, Bochsá, Boieldieu, Carafa, Champein, Cherubini, de Feltre, Gluck, Gomis, Halévy, Herold, Kreutzer, Labarre, Méhul, Meyerbeer, Mozart, Nicolo, Paisiello, Prévost, Rossini, Sacchini, Spontini,

⁵⁸¹ LLORENTE, T., *Valencia...* (ibidem) pàg.805.

⁵⁸² LLORENTE, T., *Valencia...* (ibidem) pàg.806.

⁵⁸³ LLORENTE, T., *Valencia...* (ibidem) pàg.807.

⁵⁸⁴ BNF., V-11793 *La Chronique des arts et de la curiosité : supplément à la Gazette des beaux-arts*, Paris, s.d., 1890, pàg.250.

*Vogel. Ces 37 partitions sont des partitions d'orchestre (celle du Pirate seule est pour piano et chant) qui toutes, sauf Armide de Gluck, le Solitaire, de Carafa, et la Colonie, de Sacchini, manquaient à la bibliothèque de l'Opéra.*⁵⁸⁵

L'apel·lació a les produccions operístiques del primer terç noucentista es reproduïen al llarg de les publicacions del tombant del segle XIX, a causa d'interessos molt plurals. És un fet que cal remarcar, impossible d'explicar ací, amb els detalls que convindrien, el creixent interès per les primeres produccions del romanticisme. A propòsit d'una producció amb clara voluntat revisionista, com *Petits mémoires du XIXe siècle* es realitza un comentari que cita a *Le Revenant*:

*Plus tard, après ces temps d'orage, le fougueux légitimiste avait fait comme tant d'autres, il s'était refroidi. Quittant alors la stérile politique pour la littérature, proprement dite, il allait du théâtre au roman. Un jour, il écrivit un livret d'opéra-comique pour le musicien Gomis, un officier espagnol qui, après avoir pris part au premier soulèvement de don Carlos, était venu chercher un refuge à Paris. L'ouvrage était intitulé le Revenant, et avait pour principal personnage Édouard, le dernier des Stuarts, toutes choses qui se conçoivent aisément, venait des deux auteurs. Quoiqu'il s'y trouvât de beaux airs, l'ouvrage n'eut pas de succès.*⁵⁸⁶

Des d'aquestes produccions, que troba en analitzar el discurs polític a la literatura i el teatre, obtenim noves referències a Gomis, presentat com un músic refugiat espanyol que, després de participar en el primer aixecament de Don Carlos, havia buscat refugi a París.

En efecte, són habituals les cròniques en diverses publicacions d'àmbit lingüístic francès que dediquen les seues pàgines a rescatar cròniques operístiques del primer romanticisme. Comptat i debatut, aquesta pràctica ens proporciona nombroses aparicions sobre la música o l'anhel vital de J. M. Gomis. Tampoc no escapa d'aquestes pràctiques la revista *Le Menestrel* que l'any 1895 realitza una crònica de l'òpera *Le Diable à Séville* definint Gomis com un compositor amb talent i temperament que va morir jove.

⁵⁸⁵ BNF., *Le Temps*, 1890 N°10747, París, s.d., 1890; també a BNF, *Le Menestrel, Musique et Théâtres*, núm.3107, 1890/10/19 París, Heugel, 1890, pàg.334.

⁵⁸⁶ AUDEBRAND, PH., *Petits mémoires du XIXe siècle*, París, C. Lévy, 1892, pp.308-309.

*Le lendemain de la première représentation des Deux Familles, Merle mettait en répétitions un nouvel ouvrage en deux actes, le Diable d Séville, poème anonyme (de Cave et Hurtado), musique de Joseph Gomis, compositeur espagnol de talent et de tempérament, qui devait mourir, fort jeune, quelques années plus tard.*⁵⁸⁷

De la mateixa manera, i retrobant les produccions del primer terç noucentista, la revista *Le Menestrel*, a juny de 1896, li dedica unes línies al llibretista E. Scribe que serveixen per recuperar la memòria del compositor Gomis: *Moins heureux fut le Portefaix, autre ouvrage en trois actes de Scribe, dont le compositeur espagnol Gomis avait écrit la musique et qui fut représenté le 16 juin.*

La publicació aprofita per ressenyar la música de Gomis que considera forta, plena de calidesa i consciència: *La musique de M. Gomis est forte, pleine, chaude et consciencieuse. Un trio et le duo final du second acte sont de premier ordre. L'ouvrage pourtant n'obtient point de succès, en dépit d'une excellente interprétation confiée à Chollet, Thénard, Henri, Mmes Prévost, Camoin et Rifaut.*⁵⁸⁸

D'altra banda, el discurs que associa el músic amb la identitat valenciana ja està ben assolit cap a la dècada de 1890. A l'any 1892, el pintor Constantino Gómez va dissenyar els nous diplomes del Conservatori, on es feia constar els premis a les distintes modalitats; eren entregats a músics i exposats al públic. En aquests diplomes, sobre un fons on estava la ciutat de València, estaven presents retrats de músics, uns referents estrangers i de moda als teatres, com Beethoven, Bellini i Wagner, situats a la part dreta del diploma, i a la part esquerra, envoltats per la senyera, els escuts de València i el Conservatori, altres estrictament valencians, com Ortells, Plasència, Comes i Josep M. Gomis.⁵⁸⁹ Ens queda el testimoni residual i la imatge dels diplomes. Però la presència del músic envoltat per alguns noms de la tradició musical i sobre la senyera valenciana, era un acte gens innocent que establia un significat altament identitari.

L'any 1894 per indicació dels membres de la Junta Directiva del Conservatori de música de València, formada per Gonzalo Salvá, el pintor oriolà Joaquín Agrasot i el compositor Salvador Giner, es va proposar a diversos pintors i artistes que regalaren al

⁵⁸⁷ BNF., *Le Menestrel, Musique et Théâtres*, núm.3383, 1895/06/30 Paris, Heugel, 1895, pàg.1.

⁵⁸⁸ BNF., *Le Menestrel, Musique et Théâtres*, n° 3402, 1896/06/07 Paris, Heugel, 1896, pàg.178.

⁵⁸⁹ ARXIU DEL CONSERVATORI SUPERIOR DE MUSICA DE VALENCIA (A.C.S.M.V. endavant), *Boletín Musical*, València, 31 d'octubre de l'any 1892, pàg.18.

centre acadèmic de música retrats a l'oli de músics cèlebres. Es van encarregar respectivament el retrat de la soprà María García “la Malibrán”, Gayarre, Gomis i Plasencia, als artistes Carlos Giner, Constantino Gómez i Agrasot. El retrat de Gomis fou pintat per Salvà. El Conservatori els va remetre els llenços, i els va demanar que les entregues estiguessen llestes al saló d'actes per a quan es desenvolupara la vetllada, a principis del mes de febrer de 1894, en homenatge a Gounod.⁵⁹⁰ Les pintures van estar exposades en aquella vetllada tal com s'expressa en el text:

*“en el frontis, orlado de laurel, el retrato del gran didáctico D. Pascual Pérez y [...] en las paredes los retratos de Comes, Gomis, Plasencia, la Malibrán y Gayarre, y frente a estos maestros y artistas, el de Sarasate; cuadros pintado al óleo y regalados por sus autores los distinguidos artistas Sres. Salvá, Agrasot, Giner, Gómez (Constantino), y Asenjo, si bien, el del maestro Comes, ya lo poseía el Conservatorio como recuerdo de su gran admirador D. Juan Bautista Guzmán, que fué maestro de la Capilla de música de nuestra Basílica”.*⁵⁹¹

La imatge és la presentació d'uns personatges, artistes i mestres, que són considerats en valor. Aquests personatges no són elegits de manera arbitrària, sinó dintre d'un programa iconogràfic com inspiradors d'un antepassat musical d'or i representen en primer terme l'aspiració didàctica i artística del centre musical valencià.

Fet i fet, l'aparició de publicacions amb dades biogràfiques del músic Gomis són més freqüents a finals del segle XIX, de manera que es conforma un constant reciclatge constructivista de la seua icona. A l'any 1896 F.J. Blasco publica *La Música en Valencia*, que és la mostra historiogràfica que dona resposta a les necessitats d'establir un discurs coherent, homogeni i canonitzat sobre la tradició musical valenciana.⁵⁹² En

⁵⁹⁰ A.C.S.M.V., Junta Directiva, *Acta de la sesión celebrada el 11 de enero de 1894*.

⁵⁹¹ A.C.S.M.V., “Revista de la quincena. Conservatorio de Música. Velada en honor de Gounod” en *Boletín Musical*, Valencia, 28 de febrero de 1894, pàg. 204.

⁵⁹² BLASCO, F.J., *La música en Valencia. Apuntes históricos por Francisco Javier Blasco*, Alacant, Impremta Sivert i Sánchez, 1896.

les seues 102 pàgines de treball, aquest professor del Conservatori enumera, en la mesura que li és possible, els músics i l'evolució de la disciplina des d'una vessant valenciana i amb la màxima expressió de síntesi. Es fixa, d'aquesta manera i per primera vegada, un relat evolutiu, de progrés i d'una clara unitat, que arranca des d'"els ministrers" fins als seus dies i que destaca a Gomis com a zenit de l'òpera valenciana. En un món musical dominat per Liszt, Chopin i Wagner és molt important que Gomis siga presentat com un músic distinguit, com un "*esclarecido maestro; mas en demostracion de lo mucho que valia, al dar cuenta del maestro valenciano*".⁵⁹³ Que millor que les paraules de l'afligit compositor Berlioz a "la Gazeta Musical de París" per a representar la reputació que va obtindre al París decimonònic, i així ho fa, transcrivint-les. La importància d'aquest text radica en el fet que realitza posteriorment un primer catàleg d'obres, a més de destacar la composició de l'himne de Riego: "*publicadas en Londres, atribuyendosele también á Gomis la composición del himno de Riego*".

El món estètic estava canviant. Bona prova és la crida que el compositor López Chavarri realitza en un text de l'almanac de *Las Provincias* per a l'any 1901. L'autor demana un teatre valencià i una música d'arrel valenciana. A més, critica "*el flamenquisme*" que envaeix la música, estil que considera una prostitució de l'ànima andalussa: "*Se apoya la visión de la gente, se admira con preferencia lo que tiene afectada forma de ampulosidad "meyerbeeriana" ó visos de "neo-italianismo" y con ello se perpetúa en la escena una rutina tan fatigante como convencional*". López Chavarri esmenta la necessitat d'abandonar la música d'arrel castellana i andalusista i proposa les figures de Chopin i Schumann com a exemples de música pròpiament nacional "*abandonando la receta òpera, para entrar en la más noble y más fecunda, que de modo inquebrantable Wagner nos indicará: el drama musical como síntesis del arte*".⁵⁹⁴

Amb el tombant del segle, les referències a Gomis esdevenen més irregulars i amb contingut insignificant. L'exemple és l'enumeració dels compositors de música francesa que trobem a la *Grande Encyclopédie* de 1902 en la qual insereix a Gomis dins d'una llista de compositors.⁵⁹⁵

⁵⁹³ BLASCO, F.J. (*ibidem*), pàg. 62.

⁵⁹⁴ LOPEZ-CHAVARRI, E., *Almanaque Las Provincias para el año 1902*, Valencia, 1901, pp. 267-268.

⁵⁹⁵ BNF., *La Grande Encyclopédie* TOME XVI, París, Lamirault et Cia, 1902 pàg.353

La música és, a principis del segle XX, una de les expressions amb major poder significatiu. El seu paper a la societat és altament reconegut, des d'un prisma funcionalista.⁵⁹⁶ En un món cultural valencià, altament wagnerianitzat a l'òpera, simfònicament cada vegada més centrat en les obres de Beethoven, Mozart i Bach, i on la Sarsuela s'ha convertit en un fenomen demolidor, amb una clara base musical andalusista-castellana, els referents musicals valencians van disminuint en significació, importància i reivindicació. És la conseqüència directa d'una ofensiva homogeneïtzadora d'arrel castellanista.⁵⁹⁷ Es a dir, trobem significativament una nova conjuntura, la de principis ja del segle XX, que és conseqüència directa de l'estat-nació consolidat del sincretisme de la Restauració.⁵⁹⁸ No obstant això, citarem alguns indicis més sobre la figura del músic Josep Melcior Gomis.

Aquesta obra de caire historiogràfic no és l'única que apareix cap als últims anys del segle XIX. Fruit d'un treball intens de recerca, el "Baró d'Alcahalí", José Ruiz de Lihory, realitza un treball que, amb les seues deficiències, resulta magistral. El text fou titulat com a *Diccionari Valencià de Músics* i el va presentar als jocs florals de Lo Rat-Penat de l'any 1900; fou, a més, premiat aquell mateix any i publicat tres anys després amb un altre títol més conservador.⁵⁹⁹ Hem de precisar que Ruiz de Lihory era un personatge del conservadorisme de la ciutat de València.

L'obra de Lihory és un gran compendi de música que té com a fil conductor la seua natura valenciana. És una gran temptativa no sols d'enumerar i biografiar tots els músics possibles de la tradició valenciana, sinó també d'establir un ordre cronològic temporal, fixant el millor relat fins l'època de la història musical valenciana. El nostre treball no pot detindre's a analitzar totes les parts interessants de l'obra de Lihory, que no en són poques, i tornarem a posar el nostre ull a l'exquisida atenció que el musicòleg aficionat realitza sobre Gomis. Sols cal agafar el volum per adonar-se de la importància que l'autor diposita en Gomis dintre del relat de la història de la música valenciana. Des de la pàgina 287 fins la 299 arranca la descripció més àmplia, amb diferència per sobre de tota la resta d'entrades, d'un músic al llibre: la descripció que dedica a Josep Melcior Gomis.

⁵⁹⁶ ADORNO, Th., *Introducción a la sociología de la música*, Madrid, Akal, 2009. pp.219-235.

⁵⁹⁷ GROUD i PALISCA, *Historia de la música occidental*, volum 2, Madrid, Alianza, 2005. pp.757-772.

⁵⁹⁸ MARTÍN, M., i ARCHILÉS, F., "Liberalismo, democracia, Estado-nación: una perspectiva valenciana (1975-1914)" en PRESTON, P., i SAZ, I., *De la Revolución liberal a la democracia parlamentaria*, València, PUV & Fundació Cañada Blanch, 2001. pp 143-148.

⁵⁹⁹ A.A.M.V., RUIZ DE LIHORY, J., *La Música en Valencia. Diccionario Biográfico y Crítico*, València, Establecimiento tipográfico Domènech, 1903.

El text de Lihory va tindre gran impacte a la vida cultural de València i centra la seua anàlisi sobre la figura de Gomis en conceptes ja repetits per altres autors. Gomis és reivindicat com un mestre, un dels majors músics dels valencians: “*Este maestro tiene perfecto derecho á que le juzguemos como una de las figuras de más relieve entre la pléyade de músicos valencianos, porque en sus composiciones palpitan gérmenes bastantes para transmitir á la posteridad el espíritu de su época*”.⁶⁰⁰ No obstant això, Gomis és, a més, un músic que sobreviu a les modes estètiques, al pas del temps, gràcies a la seua inspiració:

Muchas creaciones de maestros de indiscutible valía, no pudiendo seguir la vertiginosa marcha del arte de los sonidos quedaron rezagadas...no así las obras de Gomis, especialmente las de carácter patriótico, que aun viven nuestra vida común y la posteridad ha de saborearlas en determinados momentos, con la misma fruición y entusiasmo que produjeron nuestros abuelos.

És, per tant, un músic que està destinat a estar situat prop dels grans músics immortals de la història universal de la música. I tot com a conseqüència que la seua música es basa en elements populars, cosa que el converteix en aquella època de reviscolament de les arrels musicològiques, en un innovador avançat:

*circunstancia especialísima debida a que la inspiración de Gomis fué la chispa arrancada de los sentimientos generales...poco importa que cambien los gustos, porque los caprichos del tiempo y de la moda, no podrán jamás desvirtuar los efectos de las composiciones musicales, inspiradas en el sabor á la tierra, en los sentimientos populares, Pero hay más, es que Gomis resulta hoy, á ojos de la crítica, como un precursor de las nuevas tendencias.*⁶⁰¹

El fenomen d'ascens de les masses i la importància de la cultura popular en aquests anys, redescobreixen ara a Gomis des d'una altra vessant, no errònia però si verge i erma, sobre la utilització de les bases musicals nacionals a l'època de l'ascens de la burgesia.⁶⁰² El text segueix d'aquesta manera:

“Si en su tiempo fué censurado por conceder mayor importancia al discurso instrumental que al melódico y por inspirarse en los aires populares desdeñando el virtuosismo Rosiniano, justo es que ahora hagamos justicia

⁶⁰⁰ A.A.M.V., RUIZ DE LIHORY (ibidem) pàg. 287.

⁶⁰¹ A.A.M.V., RUIZ DE LIHORY (ibidem) pp. 288-289.

⁶⁰² SASSOON, D., *Cultura...* pp. 660-673.

*póstuma á su indiscutible talento creador, reconociendo que se adelantó medio siglo á sus contemporáneos”.*⁶⁰³

Abans de donar fi a l'esborrany biogràfic, presenta dades concretes sobre la paternitat de l'himne de Riego. A més a més, per acabar definitivament amb el debat estèril, afegeix una reproducció de la partitura del citat himne manuscrita pel mateix Gomis, que es conservava a Ontinyent.

Lluny de les dades biogràfiques i novetats que presenta, molt aproximada a la idea del músic ideal romàntic, que pateix totes les adversitats, aquest text introdueix un nou reciclatge desconegut fins ara: Gomis seria un compositor valencià innovador en clau europea, que va anticipar el desenvolupament de la música romàntica mig segle abans, un mestre inspirat, un músic gran, tal vegada el millor músic valencià. Fet i fet, hi ha una expressió al text de Ruiz de Lihory que ens crida l'atenció i hem de qüestionar-nos-hi la seua presència. Les composicions musicals de Josep M. Gomis són definides com “*inspiradas en el sabor á la tierra*”. Això, tal qual, “*sabor de la tierra*”, és el títol d'una novel·la de J.M. Pereda. L'autor de la novel·la publicada a 1889 fou un exdiputat carlí molt conservador que era proper a Menéndez Pelayo.⁶⁰⁴ Hem d'anar en compte amb l'expressió puix la suposada relació amb la novel·la ens informaria sobre quina orientació política tenia Ruiz de Lihory. No obstant això, la coincidència ens mostra unes connexions de pensament en clau conservadora bastant evidents.

En un article de l'any 1928 publicat a l'*Almanaque de Las Provincias*, Francisco Boscà manifestava obertament la importància i influència que el mètode de cant i solfeig de J. M. Gomis havia inserit a la resta d'estudis de cant i solfeig valencians.⁶⁰⁵ La imatge de Gomis es redefineix, en aquest cas, com a impulsor de la modernitat en el camp de la pedagogia musical.

Així doncs, tant les obres de Pérez Gascón *Principios de solfeo y canto para uso de los alumnos del Colegio Real de San Pablo de Valencia* (1848) com el *Método de solfeo y principios de canto aplicables en escuelas y colegios* (1857), es basaven en la novetat radical que el primer volum de cant de Josep Melcior Gomis introduïa a la

⁶⁰³ A.A.M.V., RUIZ DE LIHORY (*ibidem*) pàg. 289.

⁶⁰⁴ DE PEREDA, J.M., *Obras completas. Tomo X*, Madrid, Imprenta y Fundación de Tello, 1889.

⁶⁰⁵ BOSCA, F., “Datos biográficos del músico Gomis” en *Almanaque de 'Las Provincias' para el año 1929*, Valencia, imprenta de Domènech, 1928, pàg. 116.

pedagogia del cant. El *Méthode de solfège et de chant. Primere Part* (París, 1826) abordava una novedosa doble finalitat: l'estudi del solfeig i el bel cant.

L'article de Boscà intenta "*hacer algo en pró de aquel hombre...traigan los restos de aquel hombre que tanta gloria dio a España, llenando á toda Europa con su harmonia, y colocarlos, si fueran habidos, en el Panteón de Hombres Ilustres*", i realitza, a més, un recull biogràfic bàsic sobre la seua fama a París.⁶⁰⁶

El Conservatori de Música complia trenta anys de funcionament l'any 1911. És per això que s'hi van organitzar homenatges, concerts i festes. Fins allí es va desplaçar el comissari regi del conservatori de Madrid, Tomàs Bretón, el qual faria un discurs on el fil conductor era: "*el número de ilustres valencianos que han sabido conquistar envidiable nombre en el arte como compositor...y lo verifiqué en mis viajes á este país encantador*".⁶⁰⁷ Bretón fou un compositor de tendència ideològica conservadora. Durant tota la seua vida va treballar durament en defensa d'una òpera autòctona original que poguera impulsar els compositors espanyols en aquest terreny. Desafortunadament, el seu projecte no va reeixir, com a conseqüència de la manca d'un corrent unitari, de l'existència d'esforços incoherents i esbiaixats i d'una reiterada falta d'interés del públic.

València és, per a Bretón, un país d'artistes i el compositor J. M. Gomis és comparat a altres grans figures de la història valenciana. "*Que mucho repito, que aquí se sienta como se siente el arte en todas sus manifestaciones, y se produzca un Roig, un Ausias March, un Timoneda, un Rivera, un Ribalta, un Vergara, un Gomis...Cumple con ello Valencia una ley dinámico-espíritual que en realidad no tiene mérito, como no lo implica el que el ruiseñor cante, porque esa y no otra es su misión*".⁶⁰⁸ Gomis ja està inserit a l'imaginari col·lectiu valencià i és comparable sense dubte amb el mateix Ausiàs March. No obstant, el discurs de Tomàs Bretón, defineix clarament el concepte de regió de València: "*Yo, nacido en otra región de la Península, menos seductora, ruda, sobria, pero noble, santa e inmortal, la que marcó la hegemonia española con su tenacidad heroica, saludo á esta riente, deliciosa y espléndida región diciéndola: ¡Ave, Patria del Arete, ave, Valencia!*." València és associada a la imatge de la música, es destaca l'art i el geni dels valencians, a més a més: "*el tiempo destruye creencias, verdades y costumbres arraigadas por los siglos; mas no destruye y destruirá nada que*

⁶⁰⁶ BOSCA, F., "Datos biográficos...", pp. 117-116

⁶⁰⁷ A.C.S.M.V., BRETÓN, T., *Discurso 30 aniversario Conservatorio de Música de Valencia*, València, Tipografía Moderna, 1911.

⁶⁰⁸ A.C.S.M.V., BRETÓN, T., (*ibidem*), pàg. 2.

sea bello”. Aquesta seria pràcticament una de les últimes referències que tenim sobre la presència de la figura de Gomis en el món cultural de les institucions culturals de València.

Prompte es produeix una ruptura musical i historiogràfica en aquest discurs, que nosaltres hem agafat com a fita d'un inestable fi. Fet i fet, hem de ser conscients de la important influència que suposa la declaració valencianista de l'any 1918 en el canvi de dinàmica dels esdeveniments,⁶⁰⁹ com ja s'ha explicat en altres apartats del treball, en primer lloc per les crítiques, obertament públiques, del compositor López-Chávarri a la música de base andalusista i castellanista.⁶¹⁰ Per altra banda, hi hala creació per part d'uns músics, entre els anys 1929 i 1934, de l'anomenat Grupo de Jóvenes que exigia una orientació de la música valenciana en clau etnicista.⁶¹¹

Malgrat el que passava al País Valencià, l'any 1933 la publicació francesa *Le Temps* es feia ressò d'un estudi analític i tècnic sobre l'obra dels compositors Albèniz i Granados, considerats part de l'escola moderna de la música espanyola, integrada per tot un seguit de compositors en el qual no podia faltar Gomis. Aquest breu text suposa la inclusió de Gomis dins de l'imaginari de la construcció d'una escola espanyola: *Chollet, le livre sur Albeniz et Granados. Son analyse technique de l'oeuvre des deux maîtres disparus de la moderne école musicale espagnole, assez riche pour grouper le nom de Falla, Oscar Espla, Fernandez, Pacheo, Gomis, Larregla.*⁶¹²

5.3. IL·LUSIÓ, ANHEL I JOC BIOGRÀFIC

L'estudi de les restes memorials que han fet ús de la figura de Josep Melcior Gomis i Colomer, tant en el pla discursiu com en el pla de la imatge, és un treball inacabat.⁶¹³ Malgrat la titànica tasca de recopilació i buidatge, la tasca d'estudi de la fixació dels sobresignificats que han afectat a Gomis continua oberta. Fet i fet, la vida pòstuma del compositor valencià ha sofert les metamorfosis de sentit de distints i successius “ presents”, revestint-lo de les pròpies categories.

⁶⁰⁹ A.A.M.V., “Declaració Valencianista” en *La correspondencia de Valencia*, València, 14/11/1918.

⁶¹⁰ LOPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E., *Cien años de (ibidem)* pàg. 89.

⁶¹¹ *Ibidem...* pàg. 95.

⁶¹² BNF., *Le Temps*, N° 26243, 1933/07/04/ París, 1933, pàg.5.

⁶¹³ Titolem aquest apartat com a “Il·lusió, anhel i joc biogràfic” en referència al apartat de l'article de la Dr. Isabel Burdiel *La Dama de Blanco*.

En el territori europeu, les distintes interpretacions fictionals han generat una identitat narrativa fluctuant amb els gustos i els contextos sociopolítics. Ha quedat patent com en el primer període, en el context de la *monarquia de Juliol* de Lluís-Felip d'Orleans, els textos necrològics i els perfils biogràfics són destacables per emprar l'antibiografia per a tractar l'anhel biogràfic de Gomis, destacar el paper fonamental de Gomis com una pèrdua irreparable per a l'art i per a la música espanyola, i fixar la imatge de Gomis com exemple de les tensions entre individu i societat, entre anhel biogràfic i estructura, entre un músic que batalla contra l'infortuni. En aquests primers anys, les identitats narratives de Gomis no amaguen la seua vinculació als successos liberals espanyols, l'impacte vital dels dramàtics esdeveniments el 1823 i el seu exili. A més, els textos aprofunditzen amb la imatge d'una persona amb un talent poc ordinari, amb un anhel biogràfic clar i determinista, que en el camí de la recerca del seu somni serà la causa del seu fatal final.

Trobem en aquesta aportació de perfils biogràfics l'aparició del sentit i de la coherència associats a la narració, de manera que s'estableix una relació, causal i necessària, de l'*abans* vital de Gomis respecte del *després*.

La seua individualitat, la seua pròpia tasca com a compositor d'òperes còmiques, com a compositor de cançons d'estil hispànic i l'èxit de la seua empresa, són qualificats per una determinada noció de subjecte-artista molt vinculada al compositor decimonònic que naix del pensament de l'artista en el romanticisme alemany.⁶¹⁴ Els discursos en competència sobre creadors als inicis del segle XIX van afectar, sense dubte, tant a la noció de si mateix de Josep Melcior Gomis com les conseqüències vitals per falta d'adequació als estereotips.

Tot treball biogràfic incorpora la concepció al voltant de les relacions humanes entre els individus i les estructures socials, per tant incorpora un model implícit o explícit al voltant del qual s'entén o no s'entén per subjecte i societat. Tanmateix, és necessari indicar i historiar aquestes nocions i incloure-les en el fil teòric sobre la interpretació gomisiana.

Al llarg de la primera meitat del segle XIX, hem contrastat com els articles identificaven a Gomis com a part d'una escola francesa d'òpera còmica o com a zenit d'una escola musical espanyola, que tenen juntament amb Martí i Soler i Gomis, dos

⁶¹⁴ RIUS SANTAMARIA, C., "La funció de l'artista en el pensament romàntic alemany" a *Comprendre: Revista catalana de filosofia*, núm. 2, Barcelona, 2011, pàg. 105-131.

exponents de la música dramàtica. En la segona part del XIX, les referències europees identifiquen el compositor Gomis com un home amb talent per a l'orquestració, però d'idees repetitives, abús dels ritmes i melodies hispàniques que difícilment podria haver tingut una gran èxit. Fet i fet, aquestes crítiques són coetànies a la metamorfosi del gust operístic del Segon Imperi Francés.

En el territori hispànic, en el primer període de liberalisme, el de l'estat-nació revolucionari, Gomis és reivindicat com un liberal espanyol. És un compositor vinculat amb els himnes revolucionaris del trienni liberal i, en definitiva, com afirma el seu passaport, “un bon castellà”.⁶¹⁵ Comptat i debatut, Gomis no es valorarà sempre com un compositor del liberalisme espanyol. Lluny d'inserir la nostra anàlisi en models unilaterals, l'accent de la reinterpretació de la figura de Gomis aporta llum al “reciclatge de significat” en distintes conjuntures. Els esdeveniments de la revolució de 1868 desperten novament l'interés cap a Josep Melcior Gomis com a compositor de l'himne de Riego i altres himnes libertaris del Trienni constitucional.

Si des de Madrid es pretenia recercar la identitat musical de la nova nació creada, no sense tensions estètiques de definició pròpia sobre què era la música espanyola, des de València feia temps que l'intent identitari musical havia posat les seues bases en una tradició polifònica medieval que desembocava, de manera gloriosa, en Josep Melcior Gomis, màxima expressió de la genialitat musical. Un mirall, doncs, on la resta dels músics valencians havien de mirar-s'hi.

Convindria que exposarem, a més, que durant la Restauració els que s'interessen per la identitat narrativa de Gomis són gent principalment conservadora, com ara C. Amorós, T. Llorente i Ruiz de Lihory. Al nostre parer, tot això sembla una mena de procés d'apropiació conservadora-burguesa de qualsevol celebritat valenciana. Fet i fet, es tractaria d'una apropiació en clau identitària i “patriòtica” i no revolucionària ni liberal. Aquest gir interpretatiu implicava renegar de la imatge revolucionària del músic des de 1869-70.

Hem de precisar que aquesta apropiació conservadora estava lluny del significat polític de Gomis anterior a 1870, en què cridava l'atenció en períodes progressistes. Al nostre parer es desenvolupa una absorció, una reutilització predominantment conservadora, dels elements més famosos com a símbols identitaris valencians i

⁶¹⁵ Arxiu Municipal d'Ontinyent (A.M.O.), Conjunt Documental Josep Melcior Gomis, *Tramitació del Passaport de J.M. Gomis*. París, Departament d'Interior, 1829.

espanyols. Més encara, la figura revisada de Gomis es desenvolupa construint clarament un referent musical valencià, una imatge canviant i en constant redefinició en un moment d'estat-nació consolidat a la Restauració. Comptat i debatut, en aquest cas parlariem de la construcció d'un material cultural identitari encistat en un procés més intens i general de construcció de la identitat regional, no conflictiva i necessària, per a la construcció de la identitat espanyola.

A mode de reflexió, suggerim d'incidir en el fet de com la metamorfosi del sentit de la identitat, la figura del compositor valencià passa a ser un actor dels esdeveniments revolucionaris des d'un primer moment d'estat-nació revolucionari: el compositor dels himnes revolucionaris. És destacable com les bases musicològiques de la tradició valenciana serveixen per a nutrir els himnes de la nova identitat espanyola. Al nostre parer, la figura del compositor Gomis es troba en relació amb una revisió dels materials culturals "perifèrics" als anys 1820-1830. Posteriorment hem de posar l'accent en el reciclatge de la icona d'aquest músic que la incipient historiografia, la Renaixença i la cultura musical valenciana realitzen des de València. Gomis fou considerat com el zenit de la tradició musical valenciana, passant pel geni valencià, innovador europeu, un il·lustre valencià o el renovador pedagògic. La gent que s'expressa al voltant de Gomis des de 1830 fins a 1870 crida l'atenció sobretot, però no només, en períodes progressistes. El compositor valencià sempre és entès com un gran músic vinculat amb el passat de l'estat-nació revolucionari.

Fet i fet, Gomis no fou sols aquella identitat vital que posseïa un anhel vital i, per tant, biogràfic. Gomis és, a més, la complexa i polièdrica mirada del moment des del qual es construeix el passat, i s'ordena i es desordena el significat de la seua identitat. Gomis és, també, l'oportunitat d'un estudi experimental per confrontar no sols la biografia com a transgressió, sinó per incidir en la contundent metamorfosi de significat de la identitat narrativa del subjecte biografat. Al nostre parer, queda patent l'aparició i dependència de l'empremta de Gomis en els discursos culturals posteriors a la seua mort, generant solucions plurals envers la ficció, de vegades novel·lesca, d'altres consoladora; a l'hora d'ordenar –i també desordenar– el projecte de vida gomisià. Queda patent que l'estudi de la biografia no sols reproduïx les nocions més conservadores del subjecte, sinó que pot servir per a convocar les forces i les possibilitats socials i individuals que pugnen per donar sentit al poder transgressor de l'acció individual front a l'autoritat de la col·lectivitat.

| CAPÍTOL 6 |

ANÀLISI DE L'APORTACIÓ MUSICAL DE LES OBRES DE GOMIS



| CAPÍTOL 6 |

| ANÀLISI DE L'APORTACIÓ MUSICAL DE LES OBRES DE GOMIS |

El catàleg creatiu de Josep Melcior Gomis és un catàleg d'obres musicals de grans dimensions i ampla pluralitat expressiva que inclouen música sacra, cançons patriòtiques, cançons líriques, diversos quartets vocals amb acompanyament i òperes, tant òpera còmica com *Grand* òpera, la gran majoria d'elles roman, fins ara, inèdita. És, per tant, un conjunt d'obres plurals que mostren el gran eclecticisme de la creació musical del compositor valencià. En aquest apartat del treball, hem abordat la feina en tres grans parts: en primer lloc el tractament de les cançons romàntiques o cançó lírica hispànica en la producció de Josep Melcior Gomis. En segon lloc el tractament dels quartets vocals amb la transcripció i anàlisi de *La Primavera*. I en tercer lloc, l'estudi d'una òpera comique de Josep Melcior Gomis *Le Portefaix* fins ara inèdita.

6.1. LES CANÇONS LÍRIQUES-ROMÀNTIQUES

La bibliografia al voltant de la producció de la cançó lírica hispànica és parca degut en gran part, a l'escàs interès que ha suscitat aquestes manifestacions creatives en la historiografia musical. Va sofrir l'agravi comparatiu amb el Lied alemany; un comentari que va beneficiar a la còpia servil dels models italians o ara bé a un *casticisme* o *pintoresquisme* d'escasa ambició i de conseqüències nefastes per a la música de saló com per al teatre líric. Més enllà dels tòpics, l'abundància productiva de cançó lírica respon a una realitat social que no s'hi pot subestimar, donada la seua importància de construcció del discurs sonor de l'incipient nou estat-nació liberal al segle XIX. Fet i fet, Adolfo Salazar afirmava que la cançó lírica era un gènere complex: popular pel seu origen, aristocràtic pel medi en el que va créixer i s'hi va desenvolupar i, romàntic-burgués per la seua inclinació estilística i expressiva.⁶¹⁶ A més a més, Carlos Gómez Amat assenyala que el fort desenvolupament de la producció de cançó lírica en l'Espanya del segle XIX; i els espanyols exil·liats del segle XIX, s'ha d'entendre en el context d'un marc de cultura meridional on les relacions entre el

⁶¹⁶ SALAZAR, A., *Los grandes compositores de la época romántica*, Madrid, Aguilar, 1958; i SALAZAR, A., "La música española en tiempos de Goya", *Revista Occidente*, año V, vol.22, núm. 66, 1928.

repertori de saló i la música teatral són mes estretes que en el món anglosaxo i germànic; per això els compositors espanyols cultivaren la Romanza i la Cançó Popularista.⁶¹⁷

No és el nostre objectiu en aquest capítol realitzar una visió retrospectiva de la història de la creació lírica hispànica. Tanmateix, existeix un treball magnífic de Celsa Alonso d'una gran qualitat al voltant de la història del gènere de la cançó lírica en tant que és música de consum, condicionada pels avatars del nacionalisme, l'espectacle, la influència de la música francesa l'èxit de l'òpera italiana i la demanda d'una burgesia feble en vies d'enfortiment de la seua posició social.⁶¹⁸

El canvi que d'experimenta la producció musical hispànica des del segle XVIII al segle XIX es fonamenta en la relació entre la cançó lírica, el sàinet i la tonadilla, establint quatre pilars fonamentals per a definir aquesta producció: l'afinitat temàtica del talent costumista, la gran projecció social, la forta vocació populista i la coincidència de certs aires de dansa de procedència suposadament popular. Les seguidilles, manifestació de primer ordre a l'època goyesca, les tiranes, els polos i el fandango foren importants en el tombant del segle XVIII i en el primer terç del segle XIX. Així doncs, no podem entendre la importància d'aquesta producció musical sens valorar la producció realitzada al segle XIX com un altre esglaó hispànic d'un repertori que es projecta des de el segle XVIII i arriba fins la consecució d'una cançó burgesa al tombant del segle XIX.⁶¹⁹

El fenòmen creatiu de les cançons líriques no és un fet aïllat de la problemàtica musical hispànica. Fet i fet, a Anglaterra, entre els anys 1790 i 1830, tant la ballad-opera com l'Òpera italiana proposaven models a la cançó anglesa destinada al consum de la burgesia. A França el *vaudeville* urbà, com la tonadilla espanyola, es farcia de cançons de tema satíric i jocós; a mesura que es produïa el trànsit cap a l'Opéra-Comique, moltes produccions cançonístiques van penetrar en les tertúlies musicals dels últims anys del XVIII, d'on naixeria el romance-romanza. Fet i fet, trobem dues vies al model francès per al desenvolupament de les cançons líriques: per una banda existeix un tipus de cançó que evidencia la forta imprompta del Lied alemany, i per altra banda coexisteix

⁶¹⁷ GÓMEZ AMAT, C., *Historia de la música española 5: siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1984; o ara bé GÓMEZ AMAT, C., "Apuntes sobre el sinfonismo español en el siglo XIX" en *El Romanticismo musical español, Cuadernos de música*, año 1, núm.2, Madrid, 1985.

⁶¹⁸ ALONSO, C., *La Canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998.

⁶¹⁹ ALONSO, C., *Íbidem...* pàg. 455.

altra producció de melodia graciosa amb un acompanyament subordinat, que és debitària del teatre i els seus usos dramàtics.

Els estudis de Celsa Alonso han abordat l'estructura poètica que presenta l'alternància de cobles i estrofes, apuntant una estreta i intensa col·laboració amb la lírica popular; basada en l'ús de la denominada *quarteta* de seguidilla i les cobles abordaven l'ús del vers octosil·làbic tant característic dels romanços. Aquesta tradició continuarà vigent en el desenvolupament creatiu de les cançons líriques, així com les formes bipartites (cobla i estrofa) unida al procediment de composició estròfica tant arrelada a la història de la música occidental des del naixement de la música antifonal al segle IX.

Les aportacions líriques de les cançons hispàniques es basaven en la senzillesa expressiva front al virtuosisme vocal italià contemporani. A més a més, les característiques formals de les produccions de cançó lírica hispànica són la presència de la símcopa rítmica, les hemiolies, el omnipresent metre ternari, l'abundant presència de material seqüencial i la presència de girs harmònics que evidencien el remanent estilístic i influència expressiva de la tradició oral hispànica.⁶²⁰ Cal indicar que, si bé la senzillesa harmònica i melòdica és quasi obligada als lieder alemanys de l'escola berlinesa, si més no a la producció hispànica, aqueixa senzillesa no obeeix a l'actitud intel·lectual que ponderava la senzillesa, sino amb l'autocomplaença de l'aristocràcia a cap a lo popular. Es tracten, a més a més, d'estructures flexibles on s'hi destaca la preponderància de la veu front a la subordinació de l'acompanyament i on, malgrat les múltiples variables que permeten; reducte de la seua procedència oral; l'estructura estròfica queda sempre inalterable.

Així doncs, Josep Melcior Gomis participa de la pràctica d'un gènere que, a més a més, servirà per a l'establiment d'un corpus sonor nacionalitzant.⁶²¹ La música de Gomis s'insereixen en el que es denomina la primera expansió de la cançó lírica hispànica, compresa entre els anys de 1814 i 1834, i que destaca per l'aparició de les primeres col·leccions impreses. Aqueixa primera generació, com primera generació romàntica espanyola, inclouria als compositors Ledesma, León, Sor, Garcia, Carnicer i

⁶²⁰ CABALLERO, C., "Miscent Sacra Profanis. Música Profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII" en *Música i Literatura en la Península Ibérica 1600-1750*, Valladolid, 1995.

⁶²¹ ALONSO, C., *La Canción lírica...* (op. cit) pP. 387-390

Gomis, tots ells amb una clara meta operística, d'un demostrat talent liberal, d'un exil·li forçós o voluntari i d'una forta adaptació al gust musical dels salons europeus.

La producció Gomisiana de les cançons líriques hispàniques o cançons romàntiques està composta per una vintena d'obres que conservem o hem identificat als catàlegs bibliogràfics de l'època. Certament, no es tracta d'una producció massa extensa si les comparem amb altres autors. Malgrat això, no oblidem les circumstàncies personals de la vida del compositor, el seu anhel biogràfic d'escriptura operística i la seua prematura mort. Tanmateix, si més no el nombre de cançons romàntiques líriques no influeix en les aportacions de sincretisme, de innovació i de transgressió que el compositor incorpora a les seues obres.

El treball compositiu de les cançons líriques de Josep Melcior Gomis es va produir majoritàriament en l'eix cronològic que abarca des de l'any 1820 fins l'any 1830, on es concentra la majoria d'obres líriques escrites des de l'exil·li; algunes són destinades als salons Parisins i a les reunions de la societat parisina, però d'altres són escrites amb la finalitat de ser emprades per donar un color musical hispànic a les seues produccions operístiques. Fet i fer, no descartem que en posteriors investigacions s'hi pugui ampliar el nombre de cançons romàntiques que fins la data hem localitzat. Al nostre parer, després del nostre estudi invitem a dividir la producció gomisiana de les cançons romàntiques líriques en tres períodes cronològics clarament diferenciats. El primer període aniria des de l'any 1818 fins la data del seu exil·li polític l'any 1823. En aquest període Gomis componia alguna de les seues obres que posteriorment, com hem documentat al capítol 4, li otorgaren fama i bona crítica.

La primera cançó escrita fou *Los ojos verdes*, composta a València, abans de partir a Madrid i que va disposar d'un gran èxit. De fet, *Los ojos verdes* es va incloure a la col·lecció de Wirmbs de 1832.⁶²² Altres obres com ara bé *El ayre dañino*, *la Gitanilla zelosa*, *El corazón en venta* i *La desvelada* són, amb total seguretat, anteriors al seu exil·li i s'hi deuen a la relació professional de Gomis amb la cantant Loreto García, amb qui va estrenar el melodrama *La Aldeana*.

⁶²² BLY., H2830.d.46, *Ojos verdes*, per a veu guitarra i pianoforte, Wirmbs, Londres, 1832; i *Ojos verdes*, per a veu i Piano, Paris, Petit, Pacini i Launes, s.d.

En segon terme, disposem d'un període marcat per l'exili parisenc i la marxa a Londres. Al setembre de 1826, en la ciutat de Londres està datat un *romance* espanyol, dedicat a Louis Viardot, *Je suis un amoureux nocher*, inspirat en altre romanç cervantí que Viardot havia conegut al seu viatge per Espanya. Com hem aportat al capítol dedicat a la biografia de J.M.Gomis, queda probada i documentada la col·laboració entre Viardot i Josep Melcior Gomis. No deixem passar per alt que en aquesta època les cançons prompte van tindre èxit, sobretot als concerts hispànics que reunia a Carnicer, Espronceda, Masarnau, Sor, Aguado i Trinidad Huerta, al voltant del Hôtel Favard o a Londres. A la ciutat de Londres, segons V. Llorens, Gomis va viure millor, *vendiendo piececillas cortas de aire español, que componia con gran gracia y habilidad*. Venia cançons per 200 francs i boleros a 25 lluíssos, obtenint a l'any la suma vora de 12,000 francs, que explicita la demostrada acceptació que van tindre les seues cançons líriques i la importància determinant que tenien per a la subsistència i manteniment dels compositors, essent peces escrites amb rapidesa i amb l'únic l'objectiu d'un suport econòmic per resistir l'anhelada aventura operística.⁶²³ Per exemple, Telesforo de Trueba y Cosío va traduir algunes obres a l'anglès, fent edicions de les cançons romàntiques bilingües.

Així doncs, algunes de les obres de Gomis que s'escoltaven en les reunions socials de París i Londres eren cançons líriques escrites abans de l'exili, i d'altres de noves composicions. Les crítiques al període londinenc no foren sempre acceptables, però l'any 1828, la soprà *María Caterina Rosalina Caradori-Allan* va interpretar *El corazón en venta* a una festa organitzada per l'ambaixada espanyola el trenta de maig, amb gran èxit.⁶²⁴ Aquest període definit per la residència de Gomis a la ciutat de Londres és destacable per la gran difusió de la seua música a una ciutat amb gran indústria editorial. A Londres, l'any 1829, la cançó lírica *La rosa ví mostrar/ I saw the tears* publicada més tard amb traducció a l'anglès per l'amic de Gomis En Telesforo de Trueba (Dedicated to Lady Jane Harley, Birchall & Co. bossey & co, Willis & Co. And Goulding & D'Almaine, ca. 1835.)⁶²⁵ i que posava música a un poema d'un metge

⁶²³ LLORENS, V., *Liberales y Románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Madrid, Castalia, 1979, pàg. 76.

⁶²⁴ COMA., 4/4258 i BLY H1793 e.10 *The heart on sale*, Spanish song, sung with the most rapturous applause at His Excellency the Spanish Ambassadors Grand Party, on the 30th may, 1828, By Madame Caradori Allan. Spanish words by Mateo Seoane. The italian translation by Sig. Pistrucci. 1829. Published for the author.

⁶²⁵ BLY., 806 b. 2

emigrant anomenat Mateo Seoane. També, al igual que va publicar Fernando Sor, Josep Melcior Gomis va publicar alguna sèrie d'àries i cançons italianes com ara *Three Italian canzonets* (London, 1828)⁶²⁶

En Londres s'hi afincaren nombrosos músics espanyols en aquest decenni i s'hi convertí en un centre editorial de música i poesia espanyola de primer ordre europeu. Així, cal recordar la publicació *Twelve spanish songs* Op.24 (Londres, ca. 1812) de Moretti, o ara bé, *Six Spanish Airs with accompaniment for the pianoforte* de Carnicer, o les edicions angleses de les cançons de Gomis, publicades entre 1828 i 1860.

Un tercer període destacable de la producció de les cançons líriques gomisianes seria el que abarca des de 1830, any de retorn a París, fins l'any de la mort 1836; i que encaixa cronològicament amb la darrera etapa vital de Gomis que es desenvolupa a París.

L'emigració política cap a França fins 1826 no havia estat molt important, ja que el govern de *Villèle* procurava dirigir la immigració cap altres emplaçaments. Però, en 1828, amb l'arribada del ministeri moderat de *Martignac*, s'hi reanudaren els intents dels exiliats per establir-se a París, tendència en fort creixement, a partir de l'aprobació dels subsidis per part del govern francès el 16 de desembre de 1829. Cal ressenyar que el major nombre de concerts de música espanyola a la capital francesa fou des de 1830 fins 1831 a l'hotel Favard, on s'hi reunia tota l'èlit musical espanyola a l'exil·li.⁶²⁷ En aquest context, esdevenen les publicacions com *Regalo Lírico. Colecciones de boleras, seguidillas, tiranas, y demás canciones españolas por los mejores autores de esta nación* (París, Pacini, ca. 1830). Es tracta d'una antologia d'aires espanyols, realitzada amb finalitat comercial per als salons dels aficionats. Possiblement en línia amb l'establiment en juny de 1830 a la *Rue de Richelieu* de la Llibrería Hispanoamericana de Vicente Salvà, on es podien adquirir llibres i produccions espanyoles, moltes d'elles censurades a la península.

Novament el compositor s'hi troba a la ciutat dels teatres operístics, i els esforços del valencià eren destinats a la composició amb dedicació operística. Dels treballs operístics de Gomis trobem també extractes de cançons líriques que havien tingut una funció

⁶²⁶ BLY., H1670. 32.

⁶²⁷ ALONSO, C., *La Canción lírica...* (op. cit) p.121-122.

d'inserir color hispànic a les seues òperes i que ara s'hi comercialitzaven per separat. Així, es publicà per Troupenas una versió per a cant i piano de *Le diable à Séville*, que no aconseguí l'èxit, segons Fétis. El mateix procediment es realitzarà amb l'òpera *Le Revenant* i amb l'òpera *Le Portefaix* o *Rock Le Barbu*, extraent les parts de cançó lírica i adaptant-les per al consum de salons o d'usos privats. Així doncs, l'any 1830, Gomis pateix una greu situació econòmica que l'obliga a llançar una sèrie de cançons, algunes ja publicades a Londres, d'altres noves, en una col·lecció titulada *Airs et chansonnettes du genre espagnol avec accompagnement de Piano* (París, Pacini, Petit et Laumer). A juny de 1830 es va gravar una segona edició el que ens explica l'èxit de les cançons i la ràpida difusió d'aquestes. No obstant la segona tirada es nutreix dels números extrets de *Aben Humeya. Tirana*, (cançó espanyola a dos veus i cor) *Mira qué Bonito* (cançó amb cor) *Himno musulmán* i *Despedida de Aben Hamed a Granada* (que tenia que ser la primera d'una col·lecció de romanços moriscos) i *Qué tentación de risa*. Les crítiques de *Le Globe* foren molt bones, i Gomis va escriure varies romanzen franceses per a complementar la pensió que disposava del ministeri, i que foren publicades per les revistes filarmòniques parisines. Aquests anys a París, en el tercer període, Gomis assistia, quan la malaltia li ho permetia, a les tertúlies musicals que s'organitzaven a casa de la cantant Loreto Garcia - casada amb Vertris- des de 1834 i que eren cronicades a *le Menestrel*. Obres líriques com ara *El cacho moreno* i *el curro marinero* foren dedicades a Garcia-Vertris i publicades amb editor parisi, (Pacini, Petit i Laumer)

Així tanmateix, *El dolor de los zelos* i *el Corazón en venta* son dues cançons titolades com andaluses i foren publicades per Carrafa (ca. 1831) i van estar inserides a una publicació que ara desconeixem, donat la tipologia de les planxes.⁶²⁸ La cançó lírica titulada *La Desvelada* es publicà a Madrid (Carrara ca.1831) amb arranjament de piano i guitarra. També es publicà a Londres (Birchall &Co., London, ca.1830) amb arranjament de piano-forte.⁶²⁹ Les cançons romàntiques de Gomis van ser exitoses i prova d'allò ho demostren les diverses edicions que d'elles es fabricaren.

La mateixa sort esdevé a obres com ara *El ayre dañino*, (Londres, piano y guitarra. Ca.1830) *La Gitanilla celosa* (Birchall) i les cançons titolades andaluses com ara *El chacho Moreno y el Curro Marinero*. (Birchall & Co. 1829-1830) (Wirmb,

⁶²⁸ COMA, 4/4258 *El dolor de los zelos* i *el Corazón en venta*, Madrid, Carrara, 1831.

⁶²⁹ BLY., 1793 e.9, *La Desvelada*, London, Birchall &Co., ca.1830.

Londres. Ca. 1832) o *El morenillo* (Londres, 1830ca. Piano i guitarra). Així com les Tiranes *Si la mar fuera de tinta* foren publicades a Londres (T. Bossey & Co., 1835) a Madrid (*Lodre y Carrafa*, ca.1831) i publicades també a París (*Paccini*, ca.1831).⁶³⁰ També la cançó lírica *Un navío, dos navíos*, va tindre gran difusió. Aquesta fou publicada a Madrid (ca.1832) i a la ciutat de París (Paccini, 1831). A la col·lecció *Airs et chansonnettes du genre espagnol avec accompagnement de Piano* trobem també obres com *La Liberta a Nice* publicada a París (*Petit A. Meissonnier et Pacini*).⁶³¹ O ara bé, la cançó lírica *Madre la mi madre* (*dedicada a Isabel Collbrand*).⁶³² Gomis també va cultivar el gènere de la Bolera, amb algunes obres com ara *Tendrás muchos amigos*, a dos veus publicada a París l'any 1831, un *Bolero for two voices* publicat a Londres (ca. 1829) y *Bolero et tirana* (*Es de todos los males*) un dúo amb Piano interpretat també a una festa de l'ambaixada espanyola el 30 de maig de 1828.⁶³³

No és el nostre objectiu realitzar una descripció profunda i exhaustiva de les formes musicals generalitzades a l'Espanya del primer terç del segle XIX però si que creiem convenient puntualitzar diversos trets generals de la seguidilla, la bolera i la Tirana per poder abordar amb millor predisposició del lector, l'estudi de les cançons líriques romàntiques del compositor Josep Melcior Gomis. En primer lloc, la seguidilla-bolera era un aire de dansa, d'origen castellà i documentat al segle XV. La quarteta de seguidilla es feu popular al teatre musical i sembla que l'adició d'un tercet a mode de tornada sembla datar-se del segle XVII. Ja al voltant del segle XVIII les seguidilles es van introduir en produccions operístiques i a meitat del segle XVIII foren un element imprescindible de els sainets i de les tonadilles, normalment ballades. Fet i fet, la seua popularitat va provocar l'ús de la seua estructura com a base de les cançons populars patriòtiques del primer liberalisme. En segon lloc, en les tonadilles, les seguidilles podien encaixar en diversos punts: en la introducció, com a conclusió de les cobles centrals i a mode de seguidilla epilògic amb les que finalitzaven la peça. Tanmateix, altres vegades s'inclouïen peces no escrites a la partitura, conegudes que s'improvitzaven a l'escenari amb acompanyament de guitarra. Cal precisar que es tracta d'una peça ballable, de ritme ternari, que musicalitzava poesia formada per set versos de set i cinc

⁶³⁰ BLY., 1793 e.7.

⁶³¹ BLY., H 345 b 14

⁶³² BNF VM 7 60423

⁶³³ BNE., *Tendrás muchos amigos*, a *Regalo Lírico*. op.cit..BLY G.809 A 13. *Bolero for two voices*, Londres, ca. 1829 i BNF MS 5856, *Bolero et tirana* (*Es de todos los males*), París, manuscrit.

sílables, una cobla de quatre versos, seguida per una tornada de tres.⁶³⁴ L'estructura habitual de les seguidilles és A B A' i en aqueix marc de la seua estructura, les variacions podien ser infinites; però la forma ternària necessària per a l'adequació i resolució harmònica perdurava en la seguidilla i en la bolera, encara que en aquest cas es repeteix tota la música en una estructura A B A B A per poder musicalitzar tot el poema que constava de quarteta i refrany.

La relació entre les *seguidillas* i el *bolero* ha estat estudiada per Javier Suárez-Pajares que considera al bolero com una variant de la seguidilla, que al voltant de 1830 s'emprava com a terme per a designar una dansa espanyola on els ballarins (boleros) interpretaven una seguidilla amb modificacions coreogràfiques.⁶³⁵

El prototip de forma de Bolera ha estat sintetitzat de la següent forma:⁶³⁶

	A			B			A	
Música	a	b	c	d	e	a	b	
Texto	1	2	2	3	4	3	4	
			5	6	7	6	7	

En les parts “ a b” és on s’hi reafirma la tonalitat principal i en la “c d e” on s’hi modula a tonalitats veïnes. Fet i fet, hi ha una versificació i estructura melòdica amb una correspondència molt clara que anirà mutant en relació a les necessitats de cada compositor. En l’assumpte de l’apartat estilístic de les Boleres, generalment disposen d’un ritme invariablement ternari (3/4, 3/8 o transcripcions al 9/8), amb forta personalitat harmònica i un tractament melòdic que requereix d’habilitat per al cant ja que disposa de dissenys melòdics descendents per graus conjunts adornats per bordadures superiors, amb d’una subtil ornamentació i uns melismes o vocalitzacions al final de vers que interrompen la generalitzada prosodia silàbica.

⁶³⁴ ALONSO, C., *La Canción lírica...* (op. cit) pàg. 48.

⁶³⁵ SUÁREZ-PAJARES, J., “Historical overview of the Bolero from its beginnings to the genesis of the bolero School”, *Studies in Dance, Journal of the Society of Dance History Schoilars: The origins of the Bolero*, IV, núm.1, Spring, s.d, 1993.

⁶³⁶ CORTIJO, M^a. E., “El bolero español del siglo XIX: estudio formal” *RSEdM*, vol.XVI, núm.4, Madrid, 1993, pp. 2017-2026.

Finalment, la *Tirana* fou un aire de dansa que substituïen les seguidilles epilògals a les funcions del teatre tonadiller espanyol. El seu creixement i popularització s'enmarca en l'eix cronològic que va des de 1785 fins 1815. El seu nom feia simplement referència a una cançó que musicava una quarteta. D'origen andalús, es tracta d'un ball de tempo lent que es cantava amb cobles de quatre versos octosil·làbics de rima asonant en els pars. És freqüent trobar-les escrites per a veu i guitarra i estava associat a un text jocós, eròtic i mordaç. Les seues característiques són l'ús de la rima asonant i el metre generalment ternari (3/4 i 3/8) encara que s'hi contempla 6/8. Fou considerat a Europa com un dels *ayrs* nacionals espanyols. El nom de Tirana fou desapareixen a partir del tombant del primer terç del segle XIX. És una peça més versàtil que les dues anteriors, ja que al ser poemes molt més elaborats permeten presentar una complexitat musical més acusada, malgrat que no trencaran amb el esquema de obra estròfica. L'esquema és tripartit: després de presentar la tonalitat en la cobla, es realitzen diverses modulacions en una secció de major inestabilitat tonal que coincideix amb la tornada, per tornar a la tonalitat principal de l'obra essent freqüent l'ús de games andaluses amb resolució en el mode major.

En aquest punt del capítol 6 sobre l'aportació musical de Josep Melcior Gomis, hem realitzat un estudi i comentari de les cançons líriques més representatives de Josep Melcior Gomis indicant la seua fitxa, edició, localització, incloent el *Incipit* de cada obra transcrita per nosaltres, imatge de l'obra original la seua fitxa i un anàlisi de les característiques generals, la melodia, el ritme, l'harmonia, l'estructura i el text. Advertim de la necessitat, al nostre parer, de publicar la producció de cançó lírica de Gomis per posar a l'abast dels intèrprets aquesta producció interessant i, fins hui, inèdita.

EL AYRE DAÑINO

Cançó espanyola

BNE M/241-15

BNF-VM7-60428

Compositor: Josep Melcior Gomis (1791-1836)

Edició: Madrid, lodre, ca. 1830 / Londres Burchall & Co. ca. 1830

Transcrit i revisat: Miquel Àngel Múrcia i Cambra

(Proprieté de l'Auteur.)

EL AYRE DAÑINO
Chanson Espagnol.

J. Gomis
(Vis. nº 50.)

GUITARRA. *Andantino sentimentale.*

VOCE.
En la cumbre Ma-dre Madre tal ayre me

PIANO-FORTE. *Andantino sentimentale.*
Col'Canto.

rallentando. à tempo.
dió tal ayre me dió. que el amor que te-ni-a ayre ay-re se vol

rallentando. à tempo.
vió ayre se vol vió. En la cumbre Madre tal ayre me dió que el amor que te-ni-a ayre ay-re se vol vió.

Gomis.

EL AYRE DAÑINO

Cançó

Josep Melcior GOMIS

Andantino sentimentale

Guitar

Voice

En la cum - bre Ma - dre

Andantino sentimentale

Piano

4

Gtr.

Voice

Ma - dre tal ay - re me dio *rallent.* tal ay - re me dio. *a tempo*

Pno.

□ *Característiques generals:*

Estem davant d'una obra de característica profana i inserida dins de la tradició de la música lírica hispànica. Aquesta obra fou composta entre 1820 i 1823 abans de l'exili del compositor valencià. Trobem actualment l'obra als arxius de la BNE M/241-15 i als arxius de la BNF VM7-60428 i fou editada a Madrid, l'edició, ca. 1830 i a la ciutat de Londres per Burchall & Co. ca. 1830. Es tracta d'una bella peça que alterna tornada i cobla, d'harmonia senzilla i una dolça melodia que està dissenyada per explotar el interval de setenes disminuïdes i els acords de novena o d'espècie de quintiada.

□ *Melodia:*

La melodia d'aquesta cançó romàntica està composta amb la predisposició de enfatitzar els intervals de setena disminuïda i amb un fort contrast entre el contorn melòdic per graus conjunts i el contorn melòdic per graus disjunts.

Els salts de setena sempre intervenen amb l'adequació del text de la paraula *ayre*. Es diferencien dos tractament melòdics distints que conformen la comprensió estròfica entre tornada i cobla. Així doncs, trobem un primer tema amb voluntat de presentació temàtica que representa a la tornada, compostat per un moviment rítmic de corxera amb puntet, semicorxera; o negra i corxera amb presència de registre agut i moviment disjunt i amb un contorn melòdic clarament predisposat a la direccionalitat ascendent del tema. No obstant en la part de la cobla trobem més activitat melòdica amb figures més xicotetes, com grups de semicorxeres, produïnt-se vocalitzacions i melismes sobre paraules com *lumbre, belleza, desvío, pena, llanto, tales, me dió*; i recercant més graus conjunts i amb una direccionalitat més estàtica que no pas en la primera presentació melòdica.

□ *Ritme:*

La indicació que trobem a inici de la obra és de *Andantino Sentimentale* que marca fortament el caràcter de l'obra lírica. El compás de l'obra és de 6/8 el que fa, dins del sentimentalisme de la cançó, marcar un caràcter més hispànic amb una mètrica tradicional de la música hispànica. Es destaquen principalment els valors sincopats i la hemiolia, que prevaleixen sobre els valors llargs. És destacable la presència de diversos *rallentando* i l'aparició de calderons que són part fonamental de l'estructura expressiva del poema i de l'afecció d'aquesta producció. A més a més, destaquem la indicació de la part de la cobla com *un poco piu mosso*, demostrant-nos com el ritme pot conformar el contrast de idees i la coherència del fluxe musical.

Troblem tres cèl·lules rítmiques cabdals a l'obra.

- La primera cèl·lula rítmica és l'obstinato de tres corxeres que marca l'acompanyament i que serà una constant de tota la cançó lírica i que serveix d'enllaç entre la part de la tornada, els compasos d'enllaç i la part de la cobla.
- La segona cèl·lula és la que representa el element temàtic de la tronada, fonamentat en corxera amb puntet, semicorxera; negra i corxera. (augmentació evident dels valors primaris de la primera aparició)
- La cèl·lula tercera que serveix per conformar de coherència l'obra és el grupe de semicorxeres que trobem en la part de la cobla; i que ens provoca la hemiolia característica d'estes obres de factura hispànica.

□ *Harmonia:*

La harmonia és senzilla. Escrita a la tonalitat de Mi Major, l'obra alterna en la presentació del I-IV-V graus de la tonalitat amb un ritme harmònic lent. Cal destacar l'ús d'una setena disminuïda secundària de la V que conforma la part principal del discurs harmònic de la tornada. (compasos 1-18).

L'enllaç instrumental entre els compasos 18-24 reafirmen tonalment el joc en Mi major i la presència de una forta predisposició de funcions tonals basades en I-IV-V amb l'aparició de dita setena disminuïda secundària.

En l'apartat de la cobla, trobem una part inicial (compasos 24-33) basats en l'encadenament de Mi Major i les seues funcions, però al compàs 34 es produeix una inflexió cap a Mi menor, homònima que li dota d'un color harmònic i un contrast amb una economia dels medis compositius increïble.

L'obra torna, amb l'esquema estròfic, a descansar sobre els graus de Mi Major en la seua represa.

□ *Estructura:*

L'estructura és de factura estròfica ternària, alternant-se la tornada principal amb les cobles; que canvien i modifiquen únicament el text.

A B B' B'' A

SECCIÓ A: La tornada (compasos 1-18) està formada per dos períodes a 4+4 i altres dos períodes 4+4 de tancament basats en el tema A.

ENLLAÇ: Existeixen sis compasos d'enllaç entre la finalització de la tornada i la cobla que compleixen fonamentalment una funció d'enllaç entre les grups de presentacions temàtiques. En elles trobem l'aparició dels materials principals de l'obra en el discurs instrumental.

PART B: Correspon a la cobla, formada per la presentació temàtica de B, trobem en ella una configuració de 4+4+2. En la segona part de la cobla, amb la inflexió de Mi menor trobem una estructura de 4+4 regular.

□ *Textura:*

Es tracta d'una textura de melodia acompanyada, el que és una de les textures fonamentals per a la cançó lírica al continent europeu.

□ *Text:*

En la cumbre Madre, Madre,
 tal ayre me dió, tal ayre me dió
 que el amor que tenia, ayre,
 ayre se volvió, ayre se volvió.
 En la cumbre Madre, tal ayre me dió
 que el amor que tenia ayre se volvió,
 ayre, ayre, ayre se volvió.
 Madre allá en la cumbre
 de la gentileza
 mire una belleza
 fuera de costumbre,
 fuera de costumbre.
 Cuya nueva lumbre, ciega me dejó,
 cuya nueva lumbre, ciega me dejó.
 Quísolo mi suerte
 fragua de mis males,
 que con ansias tales,
 llegase a la muerte,
 llegase a la muerte,
 más un ayre fuerte, así me trocó
 más un ayre fuerte, así me trocó.

Dulce ausente mío,
 no te alejes tanto
 mueva ya mi llanto,
 ese pecho frío,
 ese pecho frío,
 más ay! que un desvío,
 tal pena me dió,
 más ay! que un desvío,
 tal pena me dió.
 que el amor que tenia, ayre,
 ayre se volvió, ayre se volvió.
 En la cumbre Madre, tal ayre me dió
 que el amor que tenia ayre se volvió,
 ayre, ayre, ayre se volvió.

LA DESVELADA

Cançó espanyola

BLY 1793 e.9

BNF 4/4258

Compositor: Josep Melcior Gomis (1791-1836)

Edició: London, Birchall & Co., ca.1830; Madrid, Carrafa ca.1831.

Transcrit i revisat: Miquel Àngel Múrcia i Cambra

A D^a GERTUDRIS DE LIZAUR

LA DESVELADA

CANÇÓ ESPANYOLA

Allegretto.

Josep Melcior GOMIS

The musical score is arranged for Guitar, Voice, and Piano. It begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Allegretto.' and the composer is 'Josep Melcior GOMIS'. The score consists of two systems of music. The first system includes a Guitar part with a treble clef and a piano part with a grand staff (treble and bass clefs). The voice part has a treble clef and lyrics: 'Pen-sa-mien-tos me qui-tan el sue-ño Ma-dre Ma-dre...'. The second system continues the guitar and piano parts, with the voice part having lyrics: 'des-ve-la-da me de-jan vue-lan y van se y van se... vue-lan-y'. The piano part starts with a dynamic marking 'p' (piano).

□ *Característiques Generals:*

Es tracta d'una cançó lírica espanyola composta per a Cant, Guitarra i Piano. Podem afirmar l'economia de recursos que ha emprat Gomis alhora de compondre aquesta cançó. Fou composta entre 1820 i 1823. Hem localitzat l'obra als arxius de la BLY 1793 e.9 i als arxius de la BNF 4/4258 i fou editada a Londres per l'editorial Birchall &Co., ca.1830; i a Madrid, per l'editorial Carrafa ca.1831. Es tracta d'una obra preciosista que explora els intervals de setena, l'ús dels grupets de tres i els mordents. de línia refinada i classicista, de forta influència franco-italiana, amb acompanyaments arpegiats i vocació romàntica.

□ *Melodia:*

La melodia d'aquesta cançó lírica enfatitza els salts intervàlics de setena i l'ús dels grupets de tres. La melodia realitza un contrast entre les direccionalitats ascendents de la primera part amb les direccionalitats descendents de la segona part, amb una prosòdia sil·làbica que a finals de paraules importants del poema com *vuelan* trenca per realitzar una execució melismàtica imitativa per dotar de dinamisme al concepte. A l'obra trobem dos seccions de presentació temàtica que reben distint tractament melòdic i que s'hi conformen per a la estructura estròfica. El primer grup de presentació temàtic que apareix des del compàs 1 al compàs 17, disposa d'una direccionalitat ascendent, amb l'ús de grupet de tres i amb un caràcter d'*Allegretto*. El segon grup de presentació temàtica combina els graus conjunts amb els abruetes salts de setena disminuïda, amb una presència major dels grupets de tres, emprant un caràcter contrastant, com és el *Larghetto sentimentale*.

□ *Ritme:*

Les indicacions de tempo que hi ha indicada a l'obra *Allegretto* contrasta amb la segona part de la presentació temàtica que és *Larghetto sentimentale*. El compàs de l'obra és de 6/8 de caràcter marcadament hispànic. Destaquem d'aquesta obra les síncopes rítmiques formades per corxera, corxera negra corxera, corchera, que provoquen la hemiolia.

Destaquem tres cèl·lules rítmiques:

- La primera cèl·lula rítmica és el ritme obstinado de tres corcheres que acompanya el piano i la guitarra com a recurs conformador de la unitat.

- La segona cèl·lula és la combinació corxera, corxera, negra que està present en la unitat de significat del primer grup temàtic i el segon grup temàtic.
- La tercera cèl·lula disposa de caràcter i està present únicament en la segona part del text. Es tracta de la corxera amb puntet i les tres semicorxeres.

□ *Estructura:*

L'estructura és de factura estròfica ternària, alternant-se la tornada principal amb les cobles, que canvien i modifiquen únicament el text.

A B A B' A

SECCIÓ A: La tornada (compasos 1-17) està formada per dos períodes 8 compasos de presentació periòdica i 8 compasos de transformació del període i de tancament dels elements A.

ENLLAÇ: Existeixen 8 compasos d'enllaç d'interludi instrumental per connectar les dos seccions de presentació temàtica. En aquests compasos trobem els principals elements melòdics i rítmics de la cançó lírica.

PART B: Correspon a la cobla, formada per la presentació temàtica de B, trobem en ella una configuració de 8 compasos amb funció de presentació de la part B, més 8+2 per produir la inflexió del grup B més una reiteració dels elements conclusius.

□ *Harmonia*

L'harmonia d'aquesta peça lírica *La Desvelada* està composta en Mi major, acompanyada d'arpegis i de vocació romàntica. La primera secció corresponent a la tornada (compasos 1-17) estan escrits amb una presentació constant del primer grau I i la dominant V de manera reiterada, amb l'ús insistent del 6/4 cadencial. En la part B trobem una estabilitat sobre Mi major que es veu truncada a partir del compàs 30 amb una inflexió a Sol # Major i Sol Major, per reprendre la tonalitat de Mi major en la tornada a la primera part estròfica.

□ *Textura:*

Es tracta d'una textura de melodia acompanyada, el que és una de les textures fonamentals per a la cançó lírica al continent europeu. La veu principal és el principal actor front a una guitarra i piano que creen una textura subordinada.

□ *Text:*

Pensamientos me quitan el sueño,

Madre madre

desvelada me dejan vuelan

y van se y van se

vuelan y van se vuelan

y van se vuelan

y van se vuelan y van se.

Tristes pensamientos

de alegres memorias

con oscuras glorias

y claros tormentos

vienen por momentos a verme

Madre desvelada me dejan

vuelan vuelan vuelan y van se

vuelan vuelan y van se

vuelan y vuelan y van se

Cada cual procura

que mi lecho sea

campo á la pelea

y paz mal segura

sueños sin ventura

me asustan Madre

desvelada me dejan

vuelan y vanse.

EL CORAZÓN EN VENTA*Cançó andalusa*

COMA 4/4258

BLY H1793 e.10

Compositor: Josep Melcior Gomis (1791-1836)

Edició: London, Birchall & Co., ca.1830; Madrid, Carrafa ca.1831.

Transcrit i revisat: Miquel Àngel Múrcia i Cambra

EL CORAZÓN EN VENTA

CANÇÓ ANDALUSA

Josep Melcior GOMIS

The musical score is presented in three systems. The first system shows the initial instrumental introduction for Guitar and Piano. The second system begins the vocal entry with the lyrics: "Quien me com pra que le ven do... quien me com pra un co ra...". The guitar part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The voice part is written in a simple, lyrical style.

□ *Característiques Generals:*

Es tracta d'una cançó lírica andalusa composta per a Cant, Guitarra i Piano. Podem afirmar l'economia de recursos que ha emprat Gomis alhora de compondre aquesta cançó. Fou composta entre 1820 i 1823. Hem localitzat l'obra als arxius de la COMA

4/4258 i als arxius de BLY H1793 e.10; fou editada a Londres per l'editorial Birchall & Co., ca.1830; i a Madrid, per l'editorial Carrafa ca.1831. Es tracta d'una cançó andalusa interessant que és una peça on Gomis realitza una peculiar recreació de la jota aragonesa en la introducció instrumental que disposa l'obra.

□ *Melodia:*

La melodia d'aquesta cançó lírica enfatitza per la gran amplitud vocal de la que disposa. La melodia realitza un contrast entre les direccionalitats ascendents de la primera part amb les direccionalitats descendents de la segona part, amb una prosòdia sil·làbica que contrasta amb la prosòdia melismàtica que disposa el text en paraules importants com ara *vendo* o *corazón*. A l'obra trobem dos seccions de presentació temàtica que reben distint tractament melòdic i que s'hi conformen per a la estructura estròfica.

□ *Ritme:*

És un obra composta en 6/8 que presenta l'interés d'un acompanyament que simula el ritme de seguidilla. Les indicacions de tempo que hi ha indicada a l'obra *Allegretto*. El compàs de l'obra és de 6/8 de caràcter marcadament hispànic. Destaquem d'aquesta obra les constants referències rítmiques als grupets de tres formades per corxera, o els arpegiats amb semicorxeres.

Destaquem tres cèl·lules rítmiques:

- La primera cèl·lula rítmica és el ritme obstinado de seguidilla que s'empra com a recurs conformador de la unitat i com un recurs d'estil.
- La segona cèl·lula és la combinació corxera, dues semicorxeres, corxera que està present en la unitat de significat del primer grup temàtic i el segon grup temàtic.
- La tercera cèl·lula disposa de caràcter i està present en tota l'obra, tractant-se del grupet de tres semicorxeres que recerca el caràcter jotístic de la peça.

□ *Estructura:*

L'estructura és de factura estròfica ternària, alternant-se la tornada principal amb les cobles, que canvien i modifiquen únicament el text conservant la seua estructura musical.

INTRO A B A B' A CODA

INTRODUCCIÓ: La obra comença amb una introducció de la part instrumental (4 compasos) que presenta una recreació d'una jota aragonesa, presenten la tonalitat principal i prepara l'arribada de la primera secció amb voluntat de presentació temàtica.

SECCIÓ A: La tornada (compasos 4+4) està formada per dos períodes 4 compasos de presentació periòdica i 4 compasos de transformació del període i de tancament dels elements A.

ENLLAÇ: Existeixen 4 compasos d'enllaç d'interludi intrumental novament amb la recreació preciosa de la jota aragonesa.

PART B: Correspon a la cobla, (17-33) formada per la presentació temàtica de B, trobem en ella una configuració de 8 compasos amb funció de presentació de la part B, més 4+4 per produir la reiteració dels elements conclusius.

PART A: Recapitulació de la secció A (4+4) compasos similars a la primera secció presentada, més 8 compasos de variació i tancament, més 2 compasos de reiteració.

CODA: La cançó lírica finalitza amb una coda de 8 compasos instrumentals on s'exposa novament el treball de recreació del tema jotístic.

□ *Harmonia*

L'obra està escrita en Mi Major amb una modulació cap a do#m en les cobles. En les cobles fa ús del tractament seqüencial modulant al relatiu menor i a la dominant, un fragment ric de mordents i grupets de tres en sentit descendent, finalitzant en una cadència andalusa sobre el Sol #, amb un delicat disseny de la veu que explota el recurs de la acciacatura, mordents per a adornar l'enllaç VI-I i grupets de tres semicorxeres per a adornar la nova tònica modal (compasos 29-32). Després del calderó, s'hi resol la tensió harmònica amb la reposició de l'estrofa en Mi major, fet i fet, reproduint així la construcció afandangada.

□ *Textura:*

Es tracta d'una textura de melodia acompanyada, el que és una de les textures fonamentals per a la cançó lírica al continent europeu. En els moments d'interludi instrumental o coda, el piano i la guitarra són els que porten la delicada recreació dels motius de la jota aragonesa.

➤ *Text:*

Quien me compra que le vendo
quien me compra un corazón,
Quien me compra que le vendo
quien me compra un corazón,
Un corazón se vende
puro y sencillo y blando
amor amor andando
y nada más que amor
Un comprador pretende
qual lo es el ardoroso
hay alguien que piadoso
se quiera el comprador.
Quien me compra que lo vendo
quien me compra, me compra, me compra,
un corazon, quien me compra ay! un corazón

Cansado de reposo
de soledad causado
vegeta fastidiado
en misero estupor.
Vivir quiere anheloso
su libertad detesta,
y esclavo ser protesta
de quien le jure amor.
Quien me compra..
Se admite amor en precio,
y solo amor se ofrezca,
solo aquel le merezca
que ame con más ardor.
Nadie pretenda necio

LA GITANILLA ZELOSA

Cançó espanyola

BNF VM7-60432

Compositor: Josep Melcior Gomis (1791-1836)

Edició: London, Birchall & Co., ca.1830; París, Petit, Pacini i Launer, ca.1830

Transcrit i revisat: Miquel Àngel Múrcia i Cambra

LA GITANILLA ZELOSA
Chanson Espagnol.

Composée et dédiée à Madame de VILLAMIL,
Par
José Melchor GOMIS.

G. G. L.
(Prix 2^f 50^c)

A. M. A.
(Propriété de l'Auteur.)

A PARIS. { chez Ph: PETIT, Rue Vivienne, N^o18. chez PACINI, Boulevard des Italiens, N^o11.
et chez LAUNER, Boulevard Montmartre, N^o14.

Allegretto.

GUITARRA.

VOCE.

PIANO-FORTE.
Allegretto.

De mi gi - ta - - - no es - - - toy ce - lo - sa
Per - di la gra - - - cia con que ca me - la
Fin geme al me - - nos de - - - jar des he - chas
Sin tu Zandun - - - ga, tu ga - llar di - - a

que o tra do - no sa le cau - ti - - vò ay! ay! ay! ay! ay!
no se des - ve la ya por mi amor ay! ay! ay! ay! ay!
las mis sos pe chas de tu des - den ay! ay! ay! ay! ay!
tu . bi - sar - ri a y mu - cha sal ay! ay! ay! ay! ay!

LA GITANILLA ZELOSA

Chanson espagnol

Josep Melcior GOMIS

Allegretto

Guitar

Voice

De mi gi-ta no es toy ce-lo sa queo-tra do-no sa le cau ti-vó. Ay!

Allegretto

Piano

p

□ *Característiques generals:*

Estem davant d'una obra de característica profana i inserida dins de la tradició de la música lírica hispànica, per a veu amb acompanyament de piano i guitarra. *La Gitanilla Zelosa* fou escrita en el primer període compositiu de Josep Melcior Gomis. Trobem BNF VM7-60432 i fou editada a la ciutat de Londres per Burchall & Co. ca. 1830 i a la ciutat de París per l'editorial Petit, Pacini i Launer, ca.1830. Està dedicada a Madame de Villamil.

□ *Melodia:*

Gomis es decanta en aquesta peça per una línia melòdica més clàssica i refinada, d'una influència franco-italiana, on trobem la presència de les síncopes rítmico-melòdiques com a característica motívica fonamental i l'ús de la hemiolia. La línia melòdica és periòdica (4+4) i empra els graus conjunts en la part de la tornada de l'obra. No obstant, en la part contrastant central; Gomis incorpora un moviment per graus disjunts que aprofita per implementar salts vocals de sisena, cinquena, quarta i setena, amb abundant ús del cromatisme. En aquesta peça també és evident el tractament seqüencial de la melodia i una prosòdia sil·làbica que predomina a l'obra excepte comptades ocasions on trobem l'aparició d'una prosòdia melismàtica.

□ *Ritme:*

És un obra composta en 3/8 que presenta l'interès d'un acompanyament que simula el ritme de seguidilla. Les indicacions de tempo que hi ha indicada a l'obra *Allegretto*. El

compàs de l'obra és de 3/8 de caràcter marcadament hispànic que requereix una obra d'aquesta factura.

Destaquem tres cèl·lules rítmiques:

- La primera cèl·lula rítmica és el ritme obstinado de seguidilla que s'empra com a recurs conformador de la unitat i com un recurs d'estil en aquesta obra *La Gitanilla Zelosa*.
- La segona cèl·lula és la combinació corxera, semicorxera, semicorxera ,corxera lligada; que està present en la unitat de significat del primer grup temàtic i el segon grup temàtic i que li otorga una marcada personalitat temàtica.
- La tercera cèl·lula disposa de caràcter i està present en tota l'obra, tractant-se del disseny format per una semicorxera, corxera; i dues fuses; que conforma un gir melòdico-rítmic de reminiscències andalusistes.

□ *Estructura:*

L'estructura és de factura estròfica ternària composta, alternant-se la tornada principal amb les cobles, que canvien i modifiquen únicament el text conservant la seua estructura musical.

A B A' B' A'' B'' A

SECCIÓ A: La tornada (compasos 4+4+2) està formada per dos períodes 4 compasos de presentació periòdica i 2 compasos de tancament dels elements A i cadència.

PART B: Correspon a la cobla, (11-23) formada per la presentació temàtica de B, trobem en ella una configuració de 3+3+3+3 compasos amb funció de presentació de la part B, més 2 compasos per de coda ad libitum per finalitzar la secció B.

PART A: Recapitulació de la secció A (4+4) compasos similars a la primera secció presentada, més 8 compasos de variació i tancament, més 2 compasos de reiteració.

CODA: La cançó lírica finalitza amb una coda de 8 compasos instrumentals (4+4) on s'exposa novament els motius principals de l'obra.

□ *Harmonia*

L'obra està escrita en Mi menor melòdic amb una modulació cap al relatiu Sol Major en les cobles. Els encadenaments en aquesta obra són d'un mecanisme senzill basculant entre I-V-VII de la tonalitat principal i sense incloure cap atreviment harmònic. Després del calderó, s'hi resol la tensió harmònica amb la reposició de la última l'estrofa en Mi Major novament, fet i fet, reproduïnt així la construcció estròfica ternària composta.

□ *Textura:*

Novament tenim que afirmar que es tracta d'una textura de melodia acompanyada.

□ *Text:*

De mi gitano estoy celosa,
que otra donosa le cautivó,
ay! ay! ay! ay! ay! ay!

No ya me mira con tiernos ojos,
fieros enojos ay! me dejó,
fieros enojos ay! me dejo.
ay! ay! ay! ay! ay! ay!

Perdí la gracia con que camela,
no se desvela ya por mi amor,
ay! ay! ay! ay! ay! ay!

Solo me queda saber su engaño,
para en mi daño pena mayor,
para en mi daño pena mayor,
ay! ay! ay! ay! ay! ay!

Fíngeme al menos dejar desdichas,
las mis sospechas de tu desdén,
ay! ay! ay! ay! ay! ay!

ay! no me dejes dueño tirano,
ven mi gitano vuelve mi bien,
ven mi gitano vuelve mi bien,
ay! ay! ay! ay! ay! ay!

Sin tu Zandunga, tu gallardía,
tu bisarria y mucha sal,
ay! ay! ay! ay! ay! ay!

Tu gitanilla sola y cuitada,
desconsolada perecerá,
sola y ciutada perecerá.

ay! ay! ay! ay! ay! ay!

De mi gitano estoy celosa,
que otra donosa le cautivó,
ay! ay! ay! ay! ay! ay!

MADRE LA MI MADRE

Cançó espanyola

BNF VM7-60423

Compositor: Josep Melcior Gomis (1791-1836)

Edició: París, Petit, Meissonnier et Pacini, ca.1831

Transcrit i revisat: Miquel Àngel Múrcia i Cambra

I

CANÇION ESPAÑOLA
(Chanson Espagnole)

Dedicada à la Señora D.^a Ysabel COLBRAN de ROSSINI.

Por J. M. GOMIS.
Professeur de chant.

Propriété de l'Auteur. Prix 3.^f

Chez PETIT, Editeur de Musique, Passage Feydeau, N^o 12 et 13.

Andantino

Allegretto.

ncis... que si no me guar - - do mal me guar - da - reis
vain met - tez si je ne me gar - - de, mal me gar - de - rez

Madre la mi ma - - dre guar das me po
Maman pour ma gar - - de, Duègne envain en - -

MADRE LA MI MADRE

Cançó espanyola dedicada a Na Isabel Colbran de Rossini

Josep Melcior GOMIS

Andantino

Voice

Ma-dre la mi ma dre guar-das me po -

Piano

f

p

5

Voice

neis que si no me guar-do mal me guar - da

Pno.

□ *Característiques Generals:*

Es tracta d'una cançó lírica espanyola composta per a Cant i acompanyament de Piano. Fou composta entre 1829 i 1830. Hem localitzat l'obra als arxius de la BNF VM7-60423 i fou editada a París per l'editorial Petit, Meissonnier et Pacini ca.1831; i fou edicada a Isabel Colbran de Rossini. Es tracta d'un obra amb edició bilingüe, de línia refinada i classicista, de forta influència franco-italiana, amb acompanyaments arpegiats i vocació romàntica, però sens abandonar la vocació andalusista i realitzar picaresques hemiolies en aquesta obra, creant un estil híbrid que va tindre gran acceptació als salons francesos i anglesos.

□ *Melodia:*

La melodia d'aquesta cançó lírica es subdivideix en dos grups temàtics. Ambdues seccions són d'una factura classicista, amb un equilibri de la simetria, dels valors llargs i breus i amb escàs ús de la síncope.

Fet i fet, la primera presentació temàtica melòdica disposa d'una direccionalitat ascendent, amb un ús prolífic de les sisenes intervàliques i l'ús dels graus conjunts. El contorn melòdic de la primera presentació melòdica abarca un registre màxim de la setena entre la nota més greu (compàs 13; re 3) i la nota més aguda (compàs 3, do 2). Fet i fet, la segona part de melodies amb voluntat de presentació temàtica (21-39) contrasta amb la primera per presentar més figuració breu i una direccionalitat melòdica marcadament descendent.

□ *Ritme:*

És un obra composta en 6/8 que presenta l'interés d'un acompanyament acòrdic desplegat de reminiscències classicistes. Les indicacions de tempo que hi ha indicada a l'obra *Andantino allegretto*.

Destaquem tres cèl·lules rítmiques:

- La primera cèl·lula rítmica és el ritme obstinado de factura classicista, que s'empra com a recurs conformador de la unitat i com un recurs d'estil en aquesta obra, i està format per dos grups de tres corxeres, mentrestant al baix es disposa un ritme de negra amb puntet.
- La segona cèl·lula és la combinació dues corxeres, i dues negres; que està present en la unitat de significat del primer grup temàtic.
- La tercera cèl·lula disposa de caràcter i està present en la secció B de cobla de l'obra, tractant-se del disseny format per una quatre semicorxeres, i dues negres, variació de la font primària anterior i que conforma estabilitat en la comprensió de l'obra.
- La quarta cèl·lula és aquell grupet de tres semicorxeres amb una corxera, que apareix en les parts instrumentals, com a mode de reminiscència andalusista.

□ *Estructura:*

L'estructura és de factura estròfica ternària composta, alternant-se la tornada principal amb les cobles, que canvien i modifiquen únicament el text conservant la seua estructura musical.

A B A' B' A' B'' A'

SECCIÓ A: La tornada apareix després d'un compàs acòrdic del piano, que serveix per anunciar l'entrada de l'obra. El primer grup de subjectes temàtics conegut com a Tornada (compasos 2-16) està formada per dos períodes 4+4 compasos de presentació periòdica i 4+4 compasos de tancament dels elements i cadència.

ENLLAÇ: Entre els compasos 16 i 21 apareix un període de 4 compasos instrumentals que serveixen per a articular els dos grups de subjectes temàtics amb elements cel·lulars propis d'unes reminiscències andalusistes.

PART B: Correspon a la cobla, (21-39) formada per la presentació temàtica de B, trobem en ella una configuració de períodes regulars 4+4 compasos amb funció de presentació de la part B, més 4+4+2 de variació i elaboració dels elements de B i una reiteració final per concloure la secció B.

PART A': Correspon novament al primer grup de subjectes temàtics, (39-50). Està formada per dos períodes 4+4 que són recapitulacions de la primera part de l'obra. A més a més, inclou dos compasos afegits al final, amb un *rallentando* que són la cadència o reiteració de la secció.

□ *Harmonia:*

La cançó lírica *Madre la mi madre*, està escrita en la tonalitat de Sol Major. No obstant, trobem un ús més elaborat i cuidat de la harmonia respecte a altres obres escrites en períodes anteriors. La primera secció està escrita en Sol Major però emprà l'ús constant de dominants secundàries (per exemple compàs 6-7, dominant secundària de Mi i resolució a Mi) que li otorguen un color preciosista i una dinàmica estructural moderna de caire europeu. La segona part (21-39) és harmònicament contrastant, i s'articula a través de la tonalitat de mi menor amb presència d'abundants dominants secundàries, setenes disminuïdes i girs cap als modes majors sens negar la tonalitat principal. La peça finalitza tornant a Sol major, tonalitat de partida.

□ *Textura:*

La textura d'aquesta cançó lírica és melodia acompanyada.

□ *Text:*

Madre la mi madre,
guardas me poneis,
que si no me guardo,
mal me guardareis.

Ay! por vos se halla
el mi corazón
puesto en opresión
y padece y calla.
El temor le acalla,
más tal vez vendrá,
cuando romperá,
pordo no penséis.
que si no me guardo...

Crecerà su fuego,
y devorará
cuanto le opondrá
violencio ó ruego,
ni valdrá que luego,
os arrepintais,
cuando conozcais,
lo que no queréis.
Que si no me guardo...

Ya vuestro lamento,
ni podrè escuchar,
ni sabré buscar,

Mamam pour ma garde,
Duègne envain envain mettez,
si je ne me garde,
mal me garderez.

D'un cruel martyre,
mon coeur est souffrant,
il bat, il soupire,
set se tait pourtant,
mas si prompte remède,
à son mal n'offrez,
en vain a votre aide,
duègne appellerez,
l'amour le possède,
mal me garderez,
l'amour le possède,
mal me garderez.

si no es mi contento,

y del pensamiento,

a sida me iré

donde gozaré.

Que si no me guardo...

6.2. ELS QUARTETS VOCALS. LA PRIMAVERA

La producció de Josep Melcior Gomis no sols s'hi centra en les cançons de tradició lírica sino també en els denominats quartets vocals amb acompanyament que foren escrits pel compositor i que van gaudir d'un èxit considerable. Fet i fet, el catàleg de quartets vocals podria catalogar-se en el gènere de la cançó lírica de saló europea. Els quartets vocals són un dels gèneres que més practica Josep Melcior Gomis al llarg de la seua carrera creativa. Fet i fet, disposem al catàleg de quartets com ara l'exitós *L'inverno* estrenat per la Philharmonic Society de Londres el 23 d'Abril de 1827, *La Primavera / The Primtemps*, el quartet preciosista *La Carême* compost l'any 1830 i dedicat a tots els seus amics, el *Quartetto Notturmo*, o *l'Himno Musulmán* que fou inclòs en l'obra *Aben Humeya* de Martínez de la Rosa, i d'altres que romanen incompletes o inèdites, com ara *Cor a quatre veus amb orquestra* o el *Cor Ier de Muscogulgos* per a quatre veus i orquestra. Fet i fet, donem compte d'aquestes obres en la catalogació que inclou el nostre treball.

Els quartets vocals de Gomis representen unes produccions d'una factura estètica plural amb un resultat sonor formidable i eclèctic que no oblida en cap moment la finalitat d'aquestes peces: els salons lírics de París i de Londres. Les línies melòdiques clàssiques, la inflexió romàntica, la combinació de la tradició hispànica, el tractament de la veu de factura rossinniana i el treball programàtic s'hi sumen en unes formes estròfiques de força tradició. Tanmateix, *La Primavera* de Melcior Gomis ens dibuixa una dedicació musical de transició entre el classicisme i el romanticisme amb una peça de factura de sincretisme que ací presentem en la seua transcripció completa.

□ *Característiques Generals:*

Es tracta d'una cançó lírica de saló composta per a quatre veus i acompanyament de Piano. Dedicada a Na Manuela Álvarez de Ferrer fou composta a 1828 amb text del Marqués d'Azeglio. Aquest quartet vocal, possiblement treballat amb anterioritat a París, està inserit dins del període anglès del compositor i s'hi autodefineix com un quartet vocal, de forta factura de gènere de saló, de línia refinada i classicista, de evident influència franco-italiana, amb gran varietat d'acompanyaments arpegiats i vocació romàntica, però sens abandonar la vocació hispanista i realitzar picaresques hemiolies en aquesta obra, creant un estil híbrid que va tindre gran acceptació als salons francesos i anglesos.

□ *Melodia:*

El tractament de la melodia d'aquest quartet vocal líric dista del tractament realitzat amb les cançons líriques. En aquest cas, malgrat que totes les seccions són d'una factura classicista, amb un equilibri de la simetria, dels valors llargs i breus i amb escàs ús de la síncopa, trobem un treball refinat de la melodia, les seues variacions i el seu contrast.

Fet i fet, la primera presentació temàtica melòdica disposa d'una direccionalitat ascendent, amb un ús prolífic de les sisenes intervàliques i l'ús dels graus conjunts. A més a més està formada per una progressió motívica de la cèl·lula de semicorxeres. El contorn melòdic de la primera presentació melòdica abarca un registre màxim de la huitena entre la nota més greu (compàs 1; mi 3) i la nota més aguda (compàs 7, mi 2). Fet i fet, la segona part de melodies amb voluntat de presentació temàtica (c-7 i següents) contrasta amb la primera per presentar més figuració més gran i una direccionalitat melòdica marcadament descendent, amb un disseny clarament cadencial.

El treball de la progressió motívica unitonal es troba en totes i cadascuna de les parts melòdiques d'aquest quartet vocal. Així doncs, el final de la tornada als compassos 36 i següents, s'articula mitjançant la reiteració i progressió per terceres dels dissenys. Fet i fet, la secció de la primera cobla, corresponent al duet entre la soprà i la contralt (compàs 51 endavant) es configura a través dels procediments de la imitació, la variació i la progressió del motiu de semicorxeres del primer grup temàtic. També hi ha un tractament similar a la secció solística del tenor – cobla segona – i a la secció solística del baix – cobla tercera-. Tanmateix, cal ressenyar que els moments d'ús del registre més ampli esdevenen en les parts cadencials vocals a final de subseccions, com pot ser Tenor al compàs 119 fins el compàs 121, la veu del Baix al compàs 165, o la soprà al compassos 22, 23 i 24.

□ *Ritme:*

És un obra composta en 3/4 que presenta l'interés d'un acompanyament acòrdic desplegat de reminiscències classicistes però amb fortes variacions i interpolacions rítmiques. Les indicacions de tempo que hi ha indicada a l'obra *Andantino*.

Destaquem les següents cèl·lules rítmiques:

- La primera cèl·lula rítmica és el ritme obstinado de factura classicista, que s'empra com a recurs conformador de la unitat i com un recurs d'estil en aquesta

obra, aquest fonamenta la rítmica bàsica del primer grup de subjectes temàtics i està format per dos grups de corxera i silenci de corxera més una negra.

- La segona cèl·lula és la combinació de negra, quatre semicorxeres, i una corxera; que està present en la unitat de significat del primer grup temàtic i que conforma el tema mitjançant una progressió unitonal no modulant (compàs 3, 4 i 5).
- La tercera cèl·lula disposa de caràcter contrastant i està present en la darrera part de l'antecedent (compàs 6-7) del'obra, tractant-se del disseny format per dues negres, una corxera amb una articulació lligada, és una variació de la font primària anterior i que conforma contrast en la comprensió de l'obra. Sobre aquesta cèl·lula s'hi forma el grup de compasos contrastants dins de la Tornada des del compàs 32 endavant.
- La quarta cèl·lula és aquell grupet de tres corxeres, que apareix en les parts instrumentals, com a mode de reminiscència andalusista com acompanyament (compàs 41 i següents).
- La quinta cèl·lula rítmica destacable és la que s'hi presenta a partir del compàs 98 a la cobla corresponent del Tenor, on l'acompanyament contrastant del *Largo semplice* es forma amb un acompanyament de sis corxeres compactes i articulades amb un legato.

□ *Estructura:*

L'estructura és de factura estròfica composta amb variacions, alternant-se la tornada principal amb les cobles, amb distintes modificacions, fragmentacions, reduccions i ampliacions de les estructures que esdevenen en un paràmetre fonamental al servei de la presentació de les parts solístiques vocals. Fet i fet, hem d'assenyalar que aquesta peça vocal disposa d'una forma estròfica assimilada al Rondó. No obstant, queda patent que l'objectiu de Josep Melcior Gomis amb la planificació i estructuració d'aquesta peça és l'establiment d'un discurs ben estructurat que permeta realitzar un contrast *concertat* entre la tornada a quatre veus front al discurs solístic de cadascú dels actors musicals. Així doncs, la Tornada – no sempre completa – significa l'aparició del discurs a quatre veus front a les cobles que signifiquen la presentació d'un discurs solístic.

L'esquema de l'estructura és:

A B A' C A' D A

SECCIÓ A: La tornada apareix després d'un compàs acòrdic del piano, que serveix per anunciar l'entrada de l'obra, establir l'obstinato rítmic i definir la tonalitat. El primer grup de subjectes temàtics conegut com a Tornada (compasos 2-9) està formada per dos períodes 4+4 compasos de presentació periòdica d'antecedent i conseqüent temàtico-harmònic i posteriorment s'hi repeteix amb 4+4 compasos de variació sobre el tema A principa a mode de progressió i cicle harmònic per tancar en una situació de semicadència o repós. Al compàs 25 Gomis torna a presentar 4+4 compasos d'antecedent i conseqüent del grup temàtic principal però amb una gran modificació. A partir del compàs 33 trobem un disseny temàtic contrastant – podríem anomenar-lo B – amb clara funció de tancament, que s'hi presenta en imitació (compasos 33-40), en síncope rítmica (41-44) per finalment esdevindre en una cadència amb material temàtic de A (45-48) i finalitzar.

ENLLAÇ: Entre els compasos 49 i 50 apareix uns motius instrumentals que serveixen per a articular els dos grups estructurals temàtics amb elements cel·lulars propis del grup de subjecte temàtic principal.

PART B: Correspon a la primera cobla, (50-79) formada per la presentació temàtica de A amb altra textura, a duo entre el Soprà i la Contralt. Trobem en aquesta secció una configuració de períodes regulars 4+4 compasos amb funció de la variació temàtica, més 4+4+2 de variació i elaboració dels elements de A i una reiteració final per concloure la secció B.

PART A': Correspon novament al primer grup de subjectes temàtics, (79-94). Està formada per dos períodes la recapitulació de la darrera part de la tornada, 4+2+4+4 que són unes recapitulacions variades de la segona part de l'obra, el que suposa una reducció estructural de la cobla.

ENLLAÇ: Entre els compasos 96 i 97 apareixen novament uns motius instrumentals que serveixen per a articular els dos grups estructurals temàtics amb elements cel·lulars propis del grup de subjecte temàtic principal.

PART C: Correspon a la segona cobla, (98-79) que disposa d'un fort caràcter contrastant en l'aspecte rítmic, els materials de l'acompanyament, l'articulació, el tempo i la tonalitat. Correspon a l'aparició solística del tenor que realitza un disseny melòdic d'una variació sobre el grup de subjectes temàtics A.

PART A': Correspon novament al primer grup de subjectes temàtics i la repetició estricta del que trobavem a la cobla II (79-94) i s'exten des del compàs 97 al compàs 142.

PART D: Correspon a la cobla III i a la secció solística del baix, s'exten des del compàs 142 al 166, amb un disseny rítmic diferenciat de la resta de les seccions rítmiques, una tonalitat contrastant i un caràcter i articulació distintes. En l'apartat motívic, aquest solo s'hi centra més en el denominat tema B o motiu conclusiu que apareix al final de la primera tornada.

PART A: Correspon a la Tornada principal per finalitzar l'obra. Des del compàs 166 fins el compàs 208, amb una xicoteta supressió que anticipa l'aparició temàtica del motiu B i una reiteració conclusiva per finalitzar l'obra.

Es tracta d'una estructura estròfica que facilita el discurs solístic de les distintes parts vocals, front al discurs concertat de l'ensemble de les quatre veus, sempre amb un interès contrastant i emprant tots els paràmetres sonors per la coherència de l'obra.

□ *Harmonia:*

El quartet líric de saló de *La Primavera*, està escrita en la tonalitat de La Major. La tornada principal correspon a aquesta tonalitat que exposa el principal grup de subjectes temàtics. (compàs 1-50) En la primera secció de l'obra corresponent a la primera aparició completa del quartet vocal, s

Interessant l'articulació en la segona part del període A, d'un cicle de quintes entre els compasos 13 al 23 que ajuda a conformar la progressió melòdica sobre el disseny de semicorxeres. Existeix una cadència lírica sobre el repós del grau de la subdominant, (compàs 23) i caiguda sobre el tercer grau majoritzat, Do # major. La segona secció de la Tornada o A, 25 al 50 són estables en el moviment de La major i l'aparició de dominants i dominants de la dominant o sensibles secundàries, per reforçar la secció sobre la dominant de La major per a reforçar la finalitat conclusiva dels compasos 34-50.

La primera cobla (compàs 50-79) correspon al duet és una secció basada en La major amb poc interès harmònic, ja que la importància del discurs sonor s'hi fonamenta en el

desenvolupament melòdic del duet líric. Així doncs aquest fragment s'hi fonamenta en la continuïtat funcional de la Tònica, Dominant, Dominant de la Dominant sobre la tonalitat de La major. Al compàs 79 s'hi trobem amb la tornada del *Tempo Primo* i per tant, de les característiques harmòniques assenyalades amb anterioritat.

Després de tres compasos amb funció d'enllaç, s'hi desenvolupa la secció del solo del Tenor corresponent a la segona cobla. Així doncs, aquesta secció està desenvolupada sobre la tonalitat del relatiu principal, Fa# menor. El discurs s'hi articula a través de la presentació de tònica, dominants i dominants secundàries al voltant de la tonalitat de Fa # menor per a cadenciar al final de la secció sobre de Do# major, acord d'enllaç a La major. Més endavant, s'hi trobem amb el Tempo Primo novament, que coincideix amb la tornada del principal grup de subjectes escrits sobre La major amb l'ús de les funcions tonals bàsiques: Tòniques, graus tonals i modals i dominants secundàries sobre la tonalitat de La Major.

Al compàs 142 trobem la tercera cobla, després d'uns compasos d'enllaç amb funció cadencial. Així doncs, la tercera cobla que correspon a la part solística del Baix està escrita Mi major amb una inflexió a Do Major i la presentació d'un interessant procés d'inflexió harmònica, per retornar a Mi major, cadenciar sobre Mi que és la porta d'entrada a la tonalitat d'origen. Així doncs, l'obra finalitza amb la recapitulació de la primera presentació de la tornada, que harmònicament s'hi fixa en l'àmbit de La major i les seues funcions tonals, empra l'ús constant de dominants secundàries que li otorguen un color preciosista i una dinàmica estructural moderna de caire europeu que s'allunya de la simplicitat harmònica de les seues cançons. Gomis empra les funcions harmònicament contrastants, i articula a través de la tonalitat amb presència d'abundants dominants secundàries, setenes disminuïdes i girs cap als modes majors sens negar la tonalitat principal un discurs que conforma el contrast temàtic i seccional, dotant-lo de coherència i moviment.

□ *Textura:*

La textura d'aquesta cançó lírica és melodia acompanyada. Es tracta d'un quartet vocal amb un textura dominant de melodia acompanyada però amb inflexions a la textura homofònica i a la textura imitativa.

□ *Text:*

De Gl'ispidi membi fugando la schiera,
gentil primavera con rose o pie,
cingi alle piante la spoglia novella
piu lieta, piu bella, natura e per te.

De Gl'ispidi membi fugando la schiera,
gentil primavera con rose o pie,
Deh spar-gi dal grembo,
un nembo di fior.

Per te il colle e il piano s'ammantan
di hori che, in mille colori in gemmano il suol
per te gli augellet scio gliendo festosi
lor canti amorosi s'innalzano a vol.

Deh spar-gi dal grembo,
un nembo di fior.

Ne tuoi beati piu dolci faville
di tirsie di fille avampano in sene
lieti se dendo all' ombre piu amene
si narre lor pene sul verde terren.

Deh spar-gi dal grembo,
un nembo di fior.

Per te men teroci nel ordi de selve
son vinte le belve da strali d'amor
e poste inobblio voglie piu fiere,

trigri orsi e pantere, si trovano un cor

De Gl'ispidi membi fugando la schiera,

gentil primavera con rose o pie,

cingi alle piante la spoglia novella

piu lieta, piu bella, natura e per te.

Deh spar-gi dal grembo,

un nembo di fior.

Edició: Miquel Àngel Múrcia i Cambra

La Primavera

Composada i dedicada a Madame Emmanuelle Álvarez de Ferrer per Joseph Gomis

Text pel Marqués d'Azeglio.

Josep Melcior GOMIS (1791-1836)

Andantino

Soprano *p* De gl'is pi di nem bi fu gan do la schie ra gen-

Alto *p* De gl'is pi di nem bi fu gan do la schie ra gen-

Tenor *p* De gl'is pi di nem bi fu gan do la schie ra gen-

Bass *p* De gl'is pi di nem bi fu gan do la schie ra gen-

Piano *ff p dolce e espress.*

7

S. til pri ma ve ra con ro se o pie tu cin gi alle pian te la

A. til pri ma ve ra con ro se o pie tu cin gi alle pian te la

T. til pri ma ve ra con ro se o pie tu cin gi alle pian te la

B. til pri ma ve ra con ro se o pie tu cin gi alle pian te la

Pno

13

S. spo - glia no - vel - la piu lie - ta piu bel - la na - tu - ra e per te *mf* piu

A. spo - glia no - vel - la piu lie - ta piu bel - la na - tu - ra e per te *mf* piu

T. spo - glia no - vel - la piu lie - ta piu bel - la na - tu - ra e per te *mf* piu

B. spo - glia no - vel - la piu lie - ta piu bel - la na - tu - ra e per te *mf* piu

Pno

19

S. lie - ta piu bel - la na - tu - ra e per te na - tu - ra e per te *f* *cresc.*

A. lie - ta piu bel - la na - tu - ra e per te *p* per _____

T. lie - ta piu bel - la na - tu - ra e per te *p* per _____

B. lie - ta piu bel - la na - tu - ra e per te *p* per _____

Pno

meno rall. *Cadenza* *cresc.*

24

S. te *mp* *p* de gl'is - pi - di nem - bi fu - gan - do la schie - ra gen - til pri - ma -

A. te. *p* de gl'is - pi - di nem - bi fu - gan - do la schie - ra gen - til pri - ma -

T. te. *p* de gl'is - pi - di nem - bi fu - gan - do la schie - ra gen - til pri - ma -

B. te. *p* de gl'is - pi - di nem - bi fu - gan - do la schie - ra gen - til pri - ma -

Pno

p dolce e espress.

30

S. ve - ra con ro - se - o pie *f* Deh spar - gi dal grem - bo *mf* un

A. ve - ra con ro - se - o pie *f* Deh spar - gi dal grem - bo *mf* un

T. ver - ra con ro - se - o pie *f* Deh spar - gi dal grem - bo *mf* un

B. ve ra con ro - se - o pie *f* Deh spar - gi - dal grem - bo *mf* un

Pno *f* *mf*

35

S. nem - bo di fior *f* deh spar - gi dal grem - bo *p* un nem - bo di

A. nem - bo di fior *f* deh spar - gi dal grem - bo *p* un nem - bo di

T. nem - bo di fior *f* deh spar - gi dal grem - bo *p* un nem - bo di

B. nem - bo di fior *f* deh spar - gi dal grem - bo *p* un nem - bo di

Pno *f* *p*

40

S. fior. *p* Deh spar - gi dal grem - bo un nem - bo di

A. fior. *p* Deh spar - gi dal grem - bo un nem - bo di

T. fior. *p* Deh spar - gi dal grem - bo un nem - bo di

B. fior. *p* Deh spar - gi dal grem - bo un nem - bo di

Pno *mf* *mf*

44

S. *f* fior deh spar gi dal grem-bo un nem-bo di fior. *mf f*

A. *f* fior deh spar gi dal grem-bo un nem-bo di fior. *mf f*

T. *f* fior deh spar - gi dal grem-bo un nem-bo di fior. *mf f*

B. *f* fior deh spar - gi dal grem-bo un grem-bo di fior. *mf f*

Pno *f* *mf f* *marcato* *f*

50

S. **DUET** Per te il colle e il pia no s'am - man tan di ho ri che, in mil le co -

A. Per te il colle e il pia no s'am - man tan di fio ri che, in mil le co -

Pno *p* *p*

56

S. lo ri in gem ma no il suol per - te gli auge llet ti scio glien do fes -

A. lo ri in gem ma no il suol per - te gli auge llet ti scio glien do fes -

Pno

62

S. to si lor can ti a - mo ro si s'in - nal za - no a vol per te gli augel -

A. to si lor can ti a - mo - ro si s'in - nal za - no a vol per te gli augel -

Pno *p*

68

S. let ti scio glien do fes - to si lor can li a - mo - ro si s'in

A. let ti scio glien do fes - to si lor can li a - mo - ro si s'in

Pno

73

S. nal - za - no s'in nal - za - no a vol s'in nal - za - no a vol s'in nal - za - no a

A. nal - za - no s'in nal - za - no a vol s'in nal - za - no a vol s'in nal - za - no a

T. -

B. -

Pno

poco rall.

79

Tempo primo

S. vol *f* deh spar gi dal grem bo un nem bo di fior deh

A. vol *f* deh spar - gi dal grem - bo un nem - bo di fior deh

T. *f* Deh spar - gi dal grem - bo un nem - bo di fior deh

B. *f* Deh spar - gi dal grem - bo un nem - bo di fior deh

Pno

84

S. *p* spar - gi dal grem - bo un - nem - bo di fior, *p* deh spar - gi - dal

A. *p* spar - gi dal grem - bo un - nem - bo di fior, *p* deh spar - gi dal

T. spar - gi dal grem - bo un - nem - bo di fior, *p* deh spar - gi dal

B. spar - gi dal grem - bo un - nem - bo di fior, *p* deh spar - gi dal

Pno *p*

89

S. *f* grem - bo un - nem - bo di fior, *f* deh spar - gi dal grem - bo un - nem - bo di

A. *f* grem - bo un - nem - bo di fior, *f* deh spar - gi dal grem - bo un - nem - bo di

T. *f* grem - bo un - nem - bo di fior, *f* deh spar - gi dal grem - bo un - nem - bo di

B. *f* grem - bo un - nem - bo di fior, *f* deh spar - gi dal grem - bo un - nem - bo di

Pno *f*

95

S. fior.

A. fior.

T. *f* Ne tuoi di bea - a - ti piu dol - ci fa -

B. fior.

Pno *f* *marcato* *Solo TENOR* *Legato semplice* *p*

101

T. vil le di tir si - e di fil le av - vam - pa - no in sen e

Pno

106

T. lie ti se den do all' om bre piua - me ne si nar re lor

Pno

p

f

111

T. pe - ne sul ver - de ter - ren e lie ti se den do si nar ran lor

Pno

117

S. Deh

A. Deh

T. pe ne sul ver de sul ver - de ter - ren sul ver ren, Deh

B. Deh

Pno

Tempo primo

f

rall.

f

123

S. spar - gi dal grem - bo un nem - bo di fior deh

A. spar - gi dal grem - bo un nem - bo di fior deh

T. spar - gi dal grem - bo un nem - bo di fior deh

B. spar - gi dal grem - bo un nem - bo di fior deh

Pno

127

S. spar - gi dal grem - bo *f* un nem - bo di fior *mp* deh spar - gi dal

A. spar - gi dal grem - bo *f* un nem - bo di fior, *mp* deh spar - gi dal

T. spar - gi dal grem - bo *f* un nem - bo di fior *mp* deh spar - gi dal

B. spar - gi dal grem - bo *f* un nem - bo di fior *mp* deh spar - gi dal

Pno

132

S. grem - bo un nem - bo di fior, *f* deh spar - gi dal grem - bo un nem - bo di

A. grem - bo un nem - bo di fior, *f* deh spar - gi dal grem - bo un nem - bo di

T. grem - bo un nem - bo di fior, *f* deh spar - gi dal grem - bo un nem - bo di

B. grem - bo un nem - bo di fior *f* deh spar - gi dal grem - bo un nem - bo di

Pno

138

S.

A. fior.

T. fior.

B. fior. Solo BAIX

Pno. *f* *espress.* Per te men te- *pp*

144

B. ro ci nel or ri de sel ve son vin te le bel ve da stra li d'a

Pno.

150

B. mor e pos te inob bli o lor vo glie piu fie re ti griorsi e pan

Pno. *f* *p*

156

B. te re si tro vano un cor ti griorsi e pan te re si

Pno. *f* *p*

161

B. tro - vano un cor si tro - va - noun cor si tro - va - noun

Pno *f* *p* *mp* *p* *rall.*

166 *Tempo primo*

S. Deh gl'is - pi - di nem - bi fu - gan - do la

A. Deh gl'is - pi - di nem - bi fu - gan - do la

T. Deh gl'is - pi - di nem - bi fu - gan - do la

B. Deh gl'is - pi - di nem - bi fu - gan - do la

cor deh gl'is - pi - di nem - bi fu - gan - do la

Pno *p*

170

S. schie - ra gen - til pri - ma - ve - ra con ro - se o

A. schie - ra gen - til pri - ma - ve - ra con ro - se o

T. schie - ra gen - til pri - ma - ve - ra con ro - se o

B. schie - ra gen - til pri - ma - ve - ra con ro - se o

schie - ra gen - til pri - ma - ve - ra con ro - se o

Pno

174

S. pie tu cin gi alle pian te la spo glia no

A. pie tu cin - gi alle pian - te la spo - glia no -

T. pie tu cin - gi alle pian - te la spo - glia no -

B. pie tu cin - gi alle pian - te la spo - glia no -

Pno

178

S. vel la piu lie ta piu bel la na

A. vel - la piu lie - ta piu bel - la na -

T. vel - la piu lie - ta piu bel - la na -

B. vel - la piu lie - ta piu bel - la na -

Pno

181

S. tu ra e per te, piu lie ta piu bel la na

A. tu - ra e per te, piu lie - ta piu bel - la na -

T. tu - ra e per te, piu lie - ta piu bel - la na -

B. tu - ra e per te, piu lie - ta piu bel - la na -

Pno

185

S. tu - ra e per te *f* na - tu - ra e per te deh

A. tu - ra e per te *mp* per te, *f* deh

T. tu - ra e per te, *mp* per te, *f* deh

B. tu - ra e per te *mp* per te, *rall.* te, *f* deh

Pno. *rall.* *f*

189

S. spar - gi dal grem - bo *mp* un nem - bo di fior *f* deh spar - gi dal

A. spar - gi dal grem - bo *mp* un nem - bo di fior *f* deh spar - gi dal

T. spar - gi dal grem - bo *mp* un nem - bo di fior *f* deh spar - gi dal

B. spar - gi dal grem - bo *mp* un nem - bo di fior *f* deh spar - gi dal

Pno. *mp*

194

S. grem - bo *mp* un nem - bo di fior *f* un nem - bo *mf* di

A. grem - bo *mp* un nem - bo di fior *f* un nem - bo *mf* di

T. grem - bo *mp* un nem - bo di fior *mf* un nem - bo di

B. grem - bo *mp* un nem - bo di fior *mf* un nem - bo di

Pno. *mp* *mf*

198

S. *f* un nem - bo di *mp* fior - si un - nem - bo di

A. *f* un nem - bo di *mp* fior - si un - nem - bo di

T. *f* un nem - bo di *mp* fior - si un - nem - bo di

B. *f* un nem - bo di *mp* fior - si un - nem - bo di

Pno *mp*

202

S. *mf* fior - si un - *f* nem - bo di *ff* fior *p* un -

A. *mf* fior - si un - *f* nem - bo di *ff* fior *p* un -

T. *mf* fior - si un - *f* nem - bo di *ff* fior *p* un -

B. *mf* fior - si un - *f* nem - bo di *ff* fior *p* un -

Pno *mf* *f* *ff*

205

S. *rall.....* nem - bo di fior *ff* un - nem - bo di fior.

A. *rall.....* nem - bo di fior *ff* un - nem - bo di fior.

T. *rall.....* nem - bo di fior *ff* un - nem - bo di fior.

B. *rall.....* nem - bo di fior *ff* un - nem - bo di fior.

Pno *p* *ff*

6.3.- La producció operística. Le Portefaix

La producció creativa de Gomis conforma un catàleg plural que inclou des de música liberal, música sacra fins les obres de saló líric o la música escènica. És en aquest darrer gènere, en el que Josep Melcior Gomis va ficar els més alts esforços i els més amplis reconeixements. Fet i fet, el seu anhel biogràfic anava, en els darrers anys, dirigit a acomplir l'èxit en la música operística tant de l'òpera comique com de la *Grand* òpera. Les òperes còmiques, algunes publicades, d'altres inèdites o fragmentades; són un reflex de la importància creativa del compositor valencià i de la transferència cultural entre el món musical de París i la tradició hispànica. En el catàleg d'obres del compositor d'Ontinyent trobem obres escèniques com *La Aldeana*, un melodrama estrenat a Madrid al teatre de la Cruz a 1821, o els números que escrigué per al drama de Martínez de la Rosa *Aben-Humeya*. Però també hi trobem òperes inserides en la tradició cultural europea, com *Le Favori*, òpera també anomenada *L'écharpe Rouge*, no estrenada i que anava destinada a l'*Opéra-Comique* escrita a 1829, l'obra *Botany Bay* o *Le Bal*, òpera en dos actes escrita a l'any 1832 i no estrenada o l'òpera *La Damné* o *La Sylphide*, òpera còmica de tres actes escrita en 1831 que resta fragmentària i inèdita. A més a més, al catàleg de Josep Melcior Gomis trobem fragments d'òperes inacabades com *Lenor* que està datada en 1834 i que s'hi conserva l'obertura, o *Le Comte Julian*, sobre llibret d'E. Scribe i que està datat en 1836, a més d'algunes referències operístiques, molt fragmentàries i sense referències que nosaltres no hem pogut identificar. No totes les òperes que va escriure el compositor valencià quedaren inèdites. Fet i fet, al catàleg trobem *Le Diable à Séville*, òpera estrenada a 1831 dedicada a Rossini i que va obtindre un èxit considerable, així com *Le Revenant*, òpera estrenada a 1833 sobre llibret de Calvimont, *Rock Le Barbu*, òpera d'un acte estrenada en 1836 o ara bé *Le Portefaix*, una *opéra-comique* amb llibre d'E. Scribe que fou estrenada a 1835 amb gran acceptació però fortes crítiques musicals per l'adequació de la música al llibret.

És aquesta darrera òpera, *Le Portefaix*, que restava inèdita com altres, la sel·leccionada per a transcriure-la íntegrament donat per la seua importància en la trajectòria vital de Gomis, la col·laboració amb l'escriptor de llibrets Scribe i la gran acollida que les crítiques van realitzar de la seua música i la seua programació a Berlín, París i d'altres ciutats europees. Així doncs, realitzem en aquest apartat un anàlisi de la seua òpera *Le Portefaix* i incloem la transcripció completa de la seua partitura. Fet i fet,

la versió que conservem de l'òpera *Le Portefaix* de Josep Melcior Gomis és per a reducció de piano i cant, donat que les versions orquestral s'hi conserven fragmentàries o incompletes. No obstant això, no ens impossibilita realitzar una presentació completa d'aquesta bella producció inèdita i abordar el seu estudi de manera precisa i possibilitat l'arranjament per a l'orquestra en un futur proper.

□ *Característiques Generals:*

Es tracta d'una òpera comique que resta inèdita, composta per a orquestra i veus però de la que sols hem pogut localitzar la reducció per a Piano i Veus a la BNF VM5-1137 i el llibret a la BALY. Aquesta òpera còmica, inserida al període francès gomisià amb llibret d'Eugène Scribe, fou estrenada al teatre de l'Òpera Còmica de París a maig de l'any 1835 i fou un punt d'inflexió en l'obra creativa de Gomis, amb certa decepció per a Rossini, Meyerbeer i Berlioz que van assistir a l'estrena, com hem explicat al capítol 4 de la nostra investigació.

□ *Melodia:*

El tractament de la melodia d'aquest òpera lírica disposa d'un tractament realitzat amb l'adequació textual del text. En aquest cas, totes les seccions són d'una factura romàntica, amb un equilibri entre la simetria i la transformació del fraseig, dels valors llargs i breus i amb ús de la síncope, salts disjunts, i grans contrastos temàtics que trobem un treball refinat de la melodia, les seues variacions i el seu contrast.

Fet i fet, la primera presentació temàtica melòdica disposa d'una direccionalitat ascendent, amb un ús prolífic de les sisenes intervàliques i l'ús dels graus conjunts. A més a més està formada per una progressió motívica de la cèl·lula de semicorxeres. El contorn melòdic de la primera presentació melòdica abarca un registre màxim de la huitena entre la nota més greu (compàs 1; mi 3) i la nota més aguda (compàs 7, mi 2).

La segona peça d'aquesta òpera *Air* es caracteritza per la reiteració melòdica, l'ús abundant del mordent melòdic i els salts d'octava (compàs 5-6, 12-14). A més a més, els dissenys melòdics d'aquesta peça estan basats en els dissenys melòdics de sisena, amb un contorn dibuixat de notes de pas (compàs 83-86).

La quarta peça *Trio* disposa d'un tractament melòdic lliure donat a la gran importància de que disposa el recitatiu dins d'aquest número. Fet i fet, trobem reiteracions sonores, com per exemple al compàs 3 o 6, 14, o 24-27. Hi ha un ús del grau conjunt amb

cromatismes (compàs 109-112). A més a més, s'empra el grau disjunt intervàlic de huitena (compàs 116, 132) o el salt intervàlic de sisena (compàs 17). S'hi diferencien distints tractaments melòdics del seu contorn i realització que estan al servei de la conformació i la coherència de l'obra.

Al sisé número de l'òpera còmica *Choeur de femmes* trobem un desenvolupat ús de la progressió motívica unitonal es troba en totes i cadascuna de les parts melòdiques d'aquesta peça (compàs 9-14) o (compàs 22-25). Hi ha un ús destacat dels graus conjunts (compàs 19-22) i de la reiteració d'altures (compàs 35, 45, 90-95). A més a més s'hi utilitza el salt melòdic disjunt de sisena major/menor (compàs 26, 32-33, 84-85). El seté número s'articula amb l'ús del salt intervàlic de sisena (compàs 1, 8, 25).

El huité número *Duo* utilitza els graus conjunts i les progressions unitonals (compassos 5 i següents) i l'ús prolífic dels moviments intervàlics disjunts de sisena (compàs 16) o de huitena (compàs 20, 26-27, 89) o l'ús expressiu del moviment intervàlic de setena (compàs 70). El darrer moviment, número desé *Quatour* disposa d'un característic ús del salt melòdic disjunt de cinquena o quarta (compàs 1-2, 9) o el salt disjunt de setena (compàs 4, compàs 35) la reiteració sonora (compàs 16, 24) o el disseny arpegiat (compàs 15, 25, etc), així com el treball de sisena (compàs 18) entre d'altres, amb un ús ampli del registre extrem.

□ *Ritme:*

És un obra composta en 3/4 que presenta l'interés d'un acompanyament acòrdic desplegat de reminiscències classicistes però amb fortes variacions i interpolacions rítmiques. Les indicacions de tempo que hi ha indicada a l'obra *Andantino*.

Destaquem les següents cèl·lules rítmiques:

- El primer número *Bohemienne* està escrit en 3/8. La primera cèl·lula rítmica és el ritme obstinado de factura classicista, que s'empra com a recurs conformador de la unitat i com un recurs d'estil en aquesta obra, aquest fonamenta la rítmica bàsica del primer grup de subjectes temàtics i està format per negra, i silenci de corxera més dos grups de corxera. Hi ha una cèl·lula temàtico-rítmica caracteritzada per corxera amb puntet, semicorxera, dues corxeres, corxera i negra (compàs 2-3).

- El segon moviment *Aria* es caracteritza per un compàs de 6/8 i per l'ús de la rítmica de corxera, silenci, corxera (compàs 3-14); el disseny de tres negres amb puntet (compàs 2-5), o ara bé el disseny de sis corxeres (compàs 51 i següents). Hi ha un ús destacable de l'ús del mordent (compàs 8-11).
- El tercer moviment *Romance* està escrit en C o 4/4. Es caracteritza per el ritme constants de corxeres en el baix i el disseny melòdico-rítmic de negra amb puntet, corxera, negra, corxera amb puntet i semicorxera.
- El quart moviment *Trio* està compostat en 4/4 i està fonamentat en diversos motius rítmics fonamentals per a la seua comprensió i coherència. Així doncs, trobem un disseny rítmic de semicorxera, semicorxera amb puntet i fusa que disposa d'un fort caràcter (compàs 1, 8, 11, 19, etc). Altra de les cèl·lules rítmiques destacables en aquest tercer moviment és el disseny de set semicorxeres que trobem als compassos 3-7, 20-22, etc. El tercer disseny característic de la peça és el moviment de semicorxeres amb corxera i fuses del recitativo (compàs 2). I per últim moment, l'aparició del grup de tresets de semicorxeres (compàs 57).
- El cinqué moviment *Nocturne* està escrit en 3/8 i disposa d'un ritme unitari i característic de negra i corxera, o negra amb puntet.
- El sisé moviment *Choeur de femmes* està fonamentat en la cèl·lula rítmica de sis corxeres (compàs 1-12), basat en el compàs de 12/8, amb l'aparició d'altre disseny rítmic important com és les dues semicorxeres i la negra (compàs 2) o el disseny de negra amb puntet i tres corxeres (compàs 14, invertides al compàs 17)
- El seté moviment s'articula a través del disseny de negres que funciona com un obstinato, el disseny rítmic de de negra, corxera amb puntet i semicorxera, amb l'ús freqüent de la síncope (compàs 3).
- El huité moviment *Duo* escrit en 4/4 està fonamentat en la cèl·lula rítmica de les semicorxeres i corxera; o corxera amb puntet i semicorxera, o corxera i negra amb puntet (compàs 1-14). Trobem diversos dissenys que doten de contrast, moviment i coherència a l'obra com corxera, silenci, corxera (compàs 24 i següents), disseny de set corxeres (compàs 81 endavant) o corxera amb puntet amb semicorxera (compàs 194).
- El desé moviment *Quatuor* està escrit en compàs C i alterna amb l'escriptura de 12/8, es fonamenta en el moviment de corxeres amb articulació d'staccato, el

disseny rítmic de grups de tres corxeres (el compàs 15) o el disseny reiteratiu de semicorxeres (compàs 8, 11-13) o el disseny rítmic de corxera amb puntet i semicorxera (compàs 16) que es presenten intermitentment al llarg de l'obra per dotar-la de coherència.

□ *Estructura:*

L'estructura general dels números d'aquesta òpera còmica alterna la presència de formes estròfiques en els números impars – des del 1 fins el número 9 – amb la presència de formes més treballades i complexes que es presenten en les parts parts de l'obra – des del número 2 fins el número 10- .

Així doncs, estructuralment trobem en la primera peça una Bohémienne, caracteritzada per ser de factura estròfica binària, amb una material de grup temàtic principal (compàs 2-9) que es repeteix amb variació melòdico-rítmica (compàs 11-18) front a la segona part de l'estructura de sentit descendent, (compàs 36 endavant) on trobem un canvi dels paràmetres musicals (harmonia, acompanyament, articulació, contorn melòdic) que ens porta a una coda per enllaçar novament la repetició de la estructura estròfica.

El segon número de *Le Portefaix* es tracta d'una ària de Gasparillo. L'estructura es divideix en tres grans seccions. Des de compàs 1 fins el compàs 95 on trobem una part airosa cantada. Una secció central breu d'enllaç on es desenvolupa un recitatiu i un tempo primo des del compàs 96 amb una ampliació dels elements temàtics de la primera secció. L'ària finalitza amb una coda. A la primera secció estructural d'aquesta ària, s'hi desenvolupa un element principal des del compàs 2 fins el compàs 50 amb un caràcter de *Pas redoublé*. Des del compàs 51 fins el compàs 91 trobem un segon grup temàtic altament contrastant, on els paràmetres de l'articulació, l'agògica, l'acompanyament, contrasten front al primer grup d'elements temàtics.

Al tercer número de *Le Portefaix* Gomis utilitza una forma estròfica *Romaç*, amb una estructura A A B A'. Després d'una introducció instrumental, de 4 compassos, s'hi presenta el tema principal en un període de 4 compassos (compàs 5-8) que es repeteix als compassos 9 i 12. Després apareix el tema B o segon grup de presentació temàtica, que esdevé des del compàs 13 fins el compàs 16 per a retornar a recapitular el primer grup de subjecte temàtic però amb una variació melòdica més una reiteració de dos compassos

(compàs 17-22), establint una forma estròfica que serveix per a presentar de manera adequada el Romance de Cristina.

El quart número de *Le Portefaix* és un trio que combina el treball recitatiu amb una part homofònica contrastant. La primera secció correspon des del compàs 1 al compàs 23 que serveix per presentar els tres personatges Rafael, Teresita i Cristina. Des del compàs 24 trobem una secció contrastant de les tres veus homofòniques que presenten un subjecte temàtic contrastant respecte a la primera secció. Aquest disseny temàtic s'hi recuperarà en el número del *Nocturne*. La secció contrastant d'aquest segon grup temàtic està inserida des del compàs 24 al 56. Al compàs 57 arranca una nova secció recitativa d'interacció entre els tres personatges, que hem anomenat C. Aquesta secció s'hi presenta en Andante Moderado des del 57 fins el compàs 70 i novament C2 des de compàs 71 al compàs 102, allargat amb un procediment d'ampliació temàtica. Al compàs 102 trobem un enllaç interludi musical que arriba fins el compàs 110 i que serveix per a la recapitulació variada del grup de subjectes B homofònics fins el compàs 140. A partir del compàs 140 fins el final instrumental trobem una nova secció de conclusió codal.

El cinqué número de *Le Portefaix* presenta una estructura de factura estròfica bàsica amb variacions, alternant-se la tornada principal amb la variació de la tornada principal, presentant el següent esquema: A A'. Aquesta factura binària és la base per a escriure un estable i preciosista nocturn a tres veus monotemàtic.

En contraposició, el número sisé de l'òpera titolat *Choeur de femmes* disposa d'una atractiva configuració estructural. En primer lloc trobem una introducció (compàs 1-16) que prepara l'arribada del primer grup de subjectes temàtics homofònics en Fa major. El primer grup de subjectes temàtics presentat en dues ocasions ocupa des del compàs 17 fins el compàs 45 – primera aparició – i des del compàs 45 al 67 – segona aparició – . Des del compàs 67 fins el compàs 72 s'hi troba un interludi musical breu amb funció d'enllaç. Al compàs 72 s'hi trobem amb la secció central contrastant tonalment, temàticament i agògicament. És el denominat *Angelus* que es presenta a capella. Des del compàs 90 arranca una nova secció que hem denominat C basada en el recitatiu i la intervenció progressiva de distintes veus solístiques a mode de concertato. Aquesta darrera secció l'hem definida fins el compàs 133 on apareix una coda instrumental.

El seté número de *Le Portefaix* disposa novament, com la resta de números impars d'aquesta òpera còmica, una estructura estròfica. En aquest cas, el número seté estableix un romaç basat en una estructura estròfica bipartita. La primera secció de l'obra serveix per a presentar estructuralment el primer grup de subjectes temàtics (compàs 2-6) i la seua repetició exacta (compàs 7-11) per a donar pas al segon apartat temàtic contrastant (compàs 14-25) i una coda instrumental que serveix alhora per articular les repeticions estròfiques de les cobles i també per a tancar el número instrumentalment abans de la cadència.

El huité número d'aquesta òpera còmica *Duo* és una peça de grans dimensions, amb 280 compassos amb un duo entre Elena i Gasparillo. Fet i fet, l'estructura d'aquest número operístic s'hi adapta a la prosodia i el discurs textual presentant una alternança de seccions estructurals. La peça disposa d'una primera part inicial (compassos 1-45) que es fonamenta en l'ús de la prosodia recitativa sols truncada amb una breu aparició del tema musical de Gasparillo (Ària 2) que es desenvolupa entre els compassos 22 al 29. Al compàs 46 arranca una segona secció *Andantino* amb una característica temàtica contrastant front al discurs de la primera secció, molt estable tonalment a diferència de la primera secció, i que es presenta fins el compàs 82. Des del compàs 82 fins el compàs 100 trobem una tercera secció contrastant al *Un poco piu lento* que actua de part contrastant i d'enllaç per a recapitular i presentar la nova secció B al compàs 101 (simile compàs 45). Al compàs 158 s'hi alterna novament la secció tercera, similar al compàs 82. Aquesta secció 158-177, 177-194, de caràcter recitatiu dona pas a la recapitulació de la segona secció (compàs 194-240) i una variació d'aqueixa secció (compassos 240-280)

El nové número de l'òpera còmica *Le Portefaix* també disposa d'una presentació estròfica que s'articula amb una textura concertada o antifonal. La primera part de l'obra presenta el primer grup temàtic (compàs 2-5) en textura solística i després presenta la repetició en textura homofònica coral (compàs 6-9). Després amb una diferent articulació entre el solista i el cor es presenta un grup temàtic contrastant. Si més bé, els materials provenen de la mateixa font primària motívica, també és cert que disposem de les distintes modificacions, fragmentacions, reduccions i ampliacions de les cèl·lules que esdevenen en un paràmetre fonamental al servei de la diferenciació dels materials temàtics. Així doncs, el segon element temàtic (compàs 10-18) solístic; per a realitzar una recapitulació del primer grup temàtic en el compàs 19 fins el compàs 27

dividits en l'entrada solística i l'entrada homofònica coral. Es tracta d'una estructura estròfica que facilita el discurs solístic de les distintes parts vocals, front al discurs concertat de l'ensemble de les quatre veus, sempre amb un interès contrastant i emprant tots els paràmetres sonors per la coherència de l'obra. Fet i fet, aquest número es tanca amb una coda amb funció d'enllaç entre repeticions de les estructures estròfiques i ara bé, l'aparició de la coda com a element conclusiu del número operístic.

El desé i darrer número inèdit que hem transcrit ací *Quatour* presenta una estructura apropiada per al desenvolupament òptim del discurs amb plenitud de les quatre veus. La primera secció (compàs 1-34) de diàleg imitatiu i contrastant, que serveix per a presentar les veus de l'obra. La segona secció (compàs 36-48) presenta un discurs del quartet de veus que interacciona complet, amb discurs musical homofònic i imitatiu. La tercera secció arranca al compàs 49 i torna a presentar un discurs solístic que barreja el discurs imitatiu i ariós, fins l'arribada del compàs 88. Novament s'hi presenta l'alternança de la secció de quartet vocal a tutti fins el compàs 108, una peça que finalitza amb una coda o secció de tancament solística i instrumental. (compàs 108-120)

No obstant, queda patent que l'objectiu de Josep Melcior Gomis amb la planificació i estructuració d'aquesta peça és l'establiment d'un discurs ben estructurat que permeti realitzar un contrast clar entre les formes estròfiques dels números 1,3,5,7,9 i entre l'estructura dels números operístics parells amb unes formes més complexes que combinen les àries i els recitatius.

L'esquema de l'estructura general dels números musicats de *Le Portefaix* és la següent:

Bohemienne. Número Primer: Introducció | A A' B B' | Coda

Air: Número Segon: Compàs introductori | A B | Recitatiu C | A A' B | Coda

Romance. Número Tercer: Introducció | A B A' (c) | Coda

Trio: Número Quart: A B | C1 C2 | B' | Coda |

Nocturne. Número Cinqué: Introducció | A A' | Coda

Choeur de femmes. Número sisé: Introducció | A A' B C | Coda

Romance. Número Seté: Introducció | A A' B | Coda

Duo. Número Huité: A a A | B C B C C' B B' | Coda

Ronde Número Nové: Introducció | A A' B A' A'' | Coda

Quattour. Número Desé: A | B | A' | B' | Coda

□ *Harmonia:*

L'òpera còmica *Le Portefaix* disposa d'un ús plural i variat de les tonalitats. El primer número de l'òpera està en la Tonalitat de Mi Major, disposa d'uns usos de la tonalitat mitjançant la repercussió de la dominant amb setena (compàs 7) i la tònica. Aqueixa alternança està en gran part del discurs (compassos 19-25). També trobem el ús de la dominant de la dominant (compàs 28) i de les modulacions a regions veïnes (compàs 47-53) a Si Major, a més a més de l'ús d'altres graus amb funcions fonamentals per a la tonalitat com els VI, IV o II. El segon número de l'òpera còmica està escrit en re menor. L'ària bascula entre les funcions tonals de re menor amb llargs períodes de tònica (compàs 7-14 o compàs 53-60) amb altres períodes de dominant (compàs 61 i següents o compàs 2-8). L'ària presenta inflexions a la tonalitat de la dominant mitjançant l'aparició de dominants secundàries (compàs 97, 29-31).

El tercer número de l'òpera està escrit en Mi bemoll major i presenta una modulació a la tonalitat de Si bemoll major. Aquest número destaca per l'ús senzill de la tonalitat amb presentacions de dominants secundàries per reforçar l'estructura del discurs (compàs 7-8). En aquest número, com en la resta d'estructures estròfiques, el treball entre la tonalitat principal i la modulació és un paràmetre principal que actua com a element conformador de coherència de l'estructura.

El quart número de l'òpera està escrit en Sol major i empra un fort llenguatge de dominants secundàries (compàs 4-5) que ajuden a la comprensió del discurs harmònic. A més a més, aquest quart número de l'òpera es caracteritza per l'ús constant de seqüències harmòniques de dominants secundàries (compàs 9) o de l'utilització de l'acord de sisena napolitana com a substitut de l'acord de dominant (compàs 10). L'obra modula a les tonalitats de Re major (compàs 59) i a la tonalitat de re menor (compàs 103).

Així doncs, al cinqué número de l'òpera s'hi presenta la tonalitat de Sol major estable al llarg de tota l'estructura. No obstant, el moviment entre l'acord de Mi, La# i Lab que resol en tònica de Sol és un element no sols harmònic sino també és un patró discursiu d'aquest número. El número sisé *Choeur de femmes* està escrit en la tonalitat de Fa major, desenvolupant els graus bàsics de funció tonal requerits en llargs períodes, per exemple la presentació de la tònica (compàs 15-19) i la presentació de la dominant (20-23) per tornar a presentar la seqüència a partir del compàs 23 i següents. L'obra utilitza la dominant de la dominant i les inflexions coloristes a altres tonalitats com La bemoll (compàs 40) o Do menor (compàs 52) Re b (compàs 53). L'obra modula a la menor en la presentació del *Angelus* amb un ús considerable de la dominant de la dominant (compàs 80). Posteriorment, l'harmonia segueix essent un paràmetre fonamental en la configuració de la conformació de la forma i Gomis modula al compàs 90 a Do major, amb freqüent ús de la seua dominant i la tònica en segona inversió (compàs 90-96). L'obra finalitza amb la modulació de Do major, que era el cinqué grau de la tonalitat de partida.

Fet i fet, el seté número de les partitures que a continuació presentem, està escrit en la tonalitat de Do major en la seua presentació del grup temàtic principal. No obstant, per a realitzar el contrast entre el segon grup temàtic i així, afinçar l'estructura estròfica, l'autor Gomis realitza una modulació cromàtica a la tonalitat de La major, la relativa majoritzada (compàs 15 i següents). En aquest cas el discurs tonal és estable i l'aparició de novetats harmòniques es realitza per l'ús del moviment horitzontal de les veus més que per la concepció acòrdica dels mateixos (compàs 19).

El plantejament harmònic del número huité de la òpera realitza un intens treball harmònic per aconseguir l'adequació del text amb la música, de tradició rossiniana. El número està escrit en Re menor, i en la primera secció modula amb inflexions a Fa major (compàs 3) grau de la napolitana sobre Do major, (Compàs 4) dominants i tòniques de re menor. L'obra modula a Fa major a partir del compàs 30 i s'hi torna estable amb la presentació dels graus tonals bàsics del discurs harmònic. A la secció que arranca en el compàs 83, s'hi modula a Do major. L'obra finalitza amb una recapitulació tonal en re menor.

El nové número de l'òpera està escrit en la tonalitat de Re major que realitza en la secció contrastant una fabulosa modulació a l'àmbit de La menor (compàs 10) . En

aquest número abunden les aparicions de dominants secundàries que ajuden a enfortir el discurs. En el mateix sentit s'empra l'harmonia en el número desé. Escrita en Fa major presenta llargs períodes de intercanvi entre la tònica i la dominant de la tonalitat (compàs 1-18) amb aparició de dominants secundàries (compàs 35-37 i següents) centrant-se en la tonalitat de la dominant i recapitulant en la tonalitat principal (44 i següents) L'obra modula a Do major en el compàs 49 amb fort ús del cromatisme acòrdic amb funció de direcció melòdica (compàs 66 i següents). L'obra finalitza tornant a la tonalitat de Fa major.

Fet i fet, trobem en aquesta òpera un ús molt variat de les tonalitats així com un treball ben realitzat del contrast tonal en relació a la conformació de l'estructura. A més a més, s'hi destaca per realitzar modulacions sorpressives a tonalitats no tradicionals així com un ús abundant del cromatisme melòdic i de l'ús de la dominant i sensible secundària.

Bohemienne. Número Primer: Mi major | Si major.

Air. Número Segon: Re menor | Re menor | inflexions sobre La major.

Romance. Número Tercer: Mi b major | Si b major.

Trio | Número Quart: Sol major | Re major | Re menor.

Nocturne. Número Cinqué: Sol major.

Chour de femmes. Número Sisé: Fa major | Do menor | Fa major | Do major.

Romance. Número Seté: Do major | La major.

Duo: Número Huité: Re menor | Fa major | Do major | Fa major | Re menor.

Ronde Número Nové: Re major | La menor | Re major.

□ *Textura:*

La textura d'aquesta òpera és melodia acompanyada. Abunden l'aparició de moments homofònics com ara bé el número cinc de l'òpera – Nocturne – o el discurs concertat entre el solista Gasparillo i el Cor al número nové de l'obra. Trobem inflexions cap a la textura imitativa, en els números més complexos de l'òpera, per exemple al número segon trobem la barreja de la textura del recitatiu amb la textura de melodia acompanyada tradicional.

□ *Argument i text:*

El llibret és obra d'*Augustin Eugène Scribe*, dramaturg i llibretista francès que va aportar al teatre escènic francès l'anomenada *Pièce bien faite*, fòrmula dramàtica que va estar vigent ala música teatral i als escenaris al llarg de cent anys.⁶³⁷ El llibret que Gomis aconseguí d'Scribe no s'hi va traduir en un èxit als escenaris, malgrat la bona crítica que la seua música havia aconseguit.⁶³⁸

L'acció dramàtica de *Le Portefaix* transcorreix a la ciutat de Granada a l'any 1823, moments posteriors a la caiguda del poder liberal i la tornada de l'absolutisme dels Borbons. Malgrat que Josep M. Gomis va rebre l'escrit amb moltes esperances, és possible imaginar que aquesta òpera comique es prestava a realitzar un argument polític i social similar al *le Diable à Séville*, però la narrativa que aporta *Scribe* en aqueix ambient es centra en situacions amoroses i problemes sentimentals, moltes vegades prop de l'absurde.

Le Portefaix arranca en el primer acte situant-nos a Teresita, una gitana que reparteix bones ventures i consells amorosos a gent de totes les classes socials que s'acosten a sa casa. En aquella casa, casualment, coincideixen Elena, esposa de Ramiro el governador de Granda, Rafael, el fill del virrei de la ciutat que està enamorat d'Elena i Cristina, germana menor d'Elena que està enamorada de Rafael. Per si aquesta situació no fora rocambolesca, l'argument inclou a Gasparillo, el marit de Teresita que està enamorada de la preciosa Elena. Així doncs, Ramiro serà el marit gelós que els troba allí, sospita i convoca a batir-se a Rafael al dia següent.

El segon acte es desenvolupa en les habitacions d'Elena, que reben la visita de Rafael a la mitja nit pujant per la balconada per a executar un duet d'amor que és interromput per Ramiro. Fet i fet, Rafael sense escapatòria decideix amagar-se a una còmoda. La situació amb el gelós Ramiro és superada, però Elena troba que Rafael ha mort ofegat a la còmoda. Afortunadament Gasparillo, el xic treballador es troba baix de la balconada cantant: *Oh, oh, Des fardeaux, des ballots, voilà mes bras et mon dos... A qui li feia falta una corda? Elena li demana que s'emporte la còmoda amb el cadàver*

⁶³⁷ Eugène Scribe (1791-12-24/ 1861-02-20).

⁶³⁸ Consultar capítol 4.

dins, però Gasparillo s'hi nega al descobrir el terrible cos. Gasparillo accepta emportar-se'l a canvi del preu que ell li sol·licite a Elena.

Al tercer acte, Gasparillo s'hi troba bevent amb amics mentre s'hi canta la ronda: *une princese de Grenade, Aimait Pietro, le muletier, un muletier bon camarade, vaut souvent mieux qu'un cavalier*. Gasparillo s'hi troba orgullós de poder realitzar el que desitja amb la jove Elena, que en aquell moment descobreix quin és el preu que Gasparillo vol cobrar. Mentrestant, el cos de Rafael ha estat descobert al seu palau. Els vigilants van observar a Gasparillo deixar el moble a les escales, així que han decidit anar a prendre'l. Gasparillo empressonat sol·licita cobrar-se el preu d'Elena, però n'acudeix Teresita sens que el seu marit s'en adone. La gitana dona una lecció de moralitat al seu marit i convenç a Rafael (?) per a que deixi de perseguir a Elena, que disposa d'un marit gelós i que s'hi fixe en Cristina. Rafael es convenç i Ramiro perdona a Elena, mentrestant Gasparillo demana perdó a Teresita. Certament, el llibret és una suma d'incongruències que no podia donar a Gomis cap bon èxit en la seua empresa operística.

En aquest punt del nostre anàlisi de l'òpera còmica *Le Portefaix* anem a transcriure les lletres dels números musicats. No obstant, disposem de la totalitat dels diàlegs d'aquesta òpera per a quan una edició dramàtica així ho requerisca.

Número 1:

Je promets sans cesse à qui le voudra,
 bonheur et richesse tiendra qui pourra,
 j'annonce aux fillettes, d'éternels amours,
 et j'ai de recette pour plaire ton jours
 voilà pourquoi tant de monde à la ronde
 se rend chez moi se rend chez moi.
 Sans nuire à personne hormis aux jaloux
 je reçois et donne plus d'un billet doux
 protégeant les dames en tous teins je suis

du parti des femmes contre les maris,
voilà pourquoi tant de monde à la ronde
se rend chez moi se rend chez moi.

Número 2:

Oh! Oh! Des fardeaux, des ballots,
v'la mes bras et mon dos, oh! oh!
d'un messager fidèle vous connaissez le zèle,
où faut il que je porte, la charge la plus forte,
cavalier, signorita, le portefaix, le voilà,
le voilà, le portefaix le voilà, ah!
ah! le voilà, le voilà, le voilà!
Mais dans l'ardeur qui me dévore,
de quel côté porter mes pas,
où trouver celle que j'adore, ou rencontrer tant d'appas,
à travers d'un voile infidèle,
dès que j'aperçois une belle, aussi tôt je ne dis c'est elle,
et spidain mon coeur bat et bat.
Insensé ne rêvous plus d'elle et ne sorgeons qu'amon état.
Oh! Oh! Oh! Des fardeaux, des ballots,
v'la mes bras et mon dos, oh! oh!...
j'a perçois une fillete ma belle que voulez vous
il me fan drait en cachette remettre ce billet doux donnez.
C'est monsieur le majordome qui vient de régler son mois,

que d'ècus ah! le pavre homme va sucomber sous le poids donnez.

La pour un convent de moines les provisions du jour et le dîner

des chanoines moi je le sais c'est bienlourd donnez,

et billets doux et diner et trésor donez, et s'il faut plus encor oh!

Des fardeaux, des ballots...

Mais malgré moi, je revieus à ma belle,

si je trouve un jour la cruelle,

que! bonheur endisant c'est elle,

d'y penser moi coeur bat, et bat, non, non,

cherchons tout mon bonheur, dans mon état.

d'un messenger fidèle...

Número 3:

Qu'elle tarde à parai tre celle

que j'aime tant lorsque sons la fenêtre,

soupire un tendre amant, qui done peut causer son absence,

minuit sonne à la grande tour voici la nuit et le silence,

la nuit, le silence et l'amour voici la nuit et le silence et l'amour.

Des longtemps sans paraître,

Isabelle écoutait on ouvre la fenêtre,

et Fernand répétait plus de caintre plus de soulfrance,

tout mon bonheur est de retour, voici la nuit et le silence,

la nuit, le silence et l'amour voici la nuit et le silence et l'amour.

Número 4:

Rafael: Vous dont on vante la seinnence puis je vous parler sans témoins

Teresita: c'est une dame d'importance qui réclamait aussi mes soins, mais parlez moi, parlez tout bas, elle ne vous entendra pas.

Rafael: auprès de toi l'amour mamène, c'en est fait de mes tristes jours, si tu neviens à mon secours.

Teresita: quoi! la nouvelle est bien certaine? vraiment vous êtes amoureux

Rafael: ah! prends pitié dum malheureux et vois le trouble de mon âme.

Teresita: ah! je reviens vous écouter, laissez moi dire accete dame, de ne pas s'impatiser. (A Cristina) C'est l'amour qui chez moi l'amène, il dit qu'il est bien malhereux il prétend qu'il est amoureux.

Cristina: il serait vrai!

Teresita: J'en suis certaine.

Cristina: le ciel ex auce donc mes voeux!

O divine Madone, ma fidèle patrone,

prête moi ton secours, ton secours protège les amours.

Ô hasard qui m'ètonne mais moi je suis bonne

c'est mon art qui toujours, qui toujours protège les amours.

Ô toi qu'on dit si bonne, tout mon coeur s'abandonne,

prête moi ton secours, ton secours protège mes amours.

Teresita: Je savais tout ce la... je sais que dans la guerre elle fut vote prisonnière, et chaque jour, vous lui chantiez cette romance voici la nuit et le silence et l'amour.

Rafael: qui te la dit. Je vois que lon peut tout dire oui tu sais pour qui je souspire, je l'adore, mais son époux, oui son époux est si jaloux.

Cristina: Que dit il

Teresita: son époux! que me dites vous rien laissez vous. Dieu n'allons pas nous compromettre! ce n'est pas elle qu'il aimait c'est sa soeur oui c'est sa soeur!

Rafael: il faut en secret aujourd'hui même lui remettre ce billet. Accepte et ce tour est à toi.

Teresita: qu'est ce que je vois. Dieu que faire et quel parti prendre elle est la qui peut tout entendre.

Cristina: accepte donc

Teresita: je ne demande pas mieux

Rafael: accepte donc comble mes vœux, accepte donc

Pour quoi se montrer si sévère quand tu pourrais combler ses vœux accepte on bien éraignes sa colère il va devenir furieux.

Dieu que résoudre et que faire celle qu'il aime est en ces bien et je voudrais o sortir proprement je voudrais les servir tous deux.

Número 5:

Cristina:

O divine madonne ma fidèle pastore

prête-moi ton secours, ton secours protège

mes amours, protège mes amours.

Teresita:

O hasard qui m'étonne mais moi je suis si bonne

c'est mon art qui toujours, toujours protège les amours,

protège les amours.

Rafael:

O toi qu'on dit si bonne tout mon cœur s'abandonne

prêtemoi ton secours, ton secours protège les amours,

protège les amours.

Número 6:

Brise du soir, brise légère, combien ton soufflé à de douceur!

reviens, reviens à la nature entière rendre le calme et la fraîcheur,

pour nous consoler de l'absence moi d'un frère toi d'un époux,

ces dames quelle complaisance viennent passer la soirée avec nous,

ne pourvoir être seule allons que la veillé ad'uti les travaux

soit employée, de la sons nous plutôt, de la chaleur du jour,

la nuit et les plaisirs sont en fin de retour.

Brise du soir, brise légère, combien ton soufflé à de douceur!

reviens, reviens à la nature entière rendre le calme et la fraîcheur.

C'est l'angelus, entendez vous? c'est l'heure de primer mes dames à genoux

Vierge divine en qui j'espere par qui nos veux,

daigne accueillir notre père, notre coeur est por tu le sais, tu le sais.

Choeur: Il faut partir la nuit s'avance retivons nous.

Solo: De grâce un pende patience arrêtez vous.

Choeur: nous partons madame, bonsoir à demain.

Solo: Espoir qui m'enflamme je règne en son àme,

jamais autre femme, n'obtendra sa main.

Adieu done mes dames bonsoir à demain, bonsoir.

Número 7:

Cristina:

Je me rappelle avec plaisir et peine son air et ses moindres discours,
il ne doit point venir j'en suis certaine et pourtant je l'attends toujours,
je pense à lui quand on me trouve belle il ne m'a pas hélas promis sa fois,
et je mourrais s'il m'était infidèle à ma soeur défends moi,
ma soeur protège moi, ma soeur protège moi.

Tous les plaisirs qui me charmaient naguère loin de lui causent mon ennui,
qu'on autre amant s'efforce de me plaire je me dis ah! ce n'est pas lui,
je veux tâcher de l'oublier et même de la haïr
mais malgré moi je crois s'il était là je lui dirais à ma soeur défends moi,
ma soeur protège moi, ma soeur protège moi.

Número 8:

Elena: Mon Dieu que puis je faire, Rafael, il ne me répond pas que cette voix qui te fut chère dissipe ton sommeil et t'arrache au trépas, réponds à toi mon bien suprême, écoute moi, je t'aime, reviens entendre mon amour qu'ai je dit. ô honte éternelle je me rends criminelle sans pouvoir lui rendre le jour.

Gasparillo: oh! oh! Des fardeaux, des ballots.

Elena: Qu'en tends je et quel espoir en mon cœur vient de naître quel qu'un passe sous ma fenêtre ah! quel qu'il seigneur cavalier

Gasparillo: qui m'appelle

Elena: il y va de mes jours le long de ce balcon relevez échelle et par pitié venez à mon secours il m'obéit il monte. O ciel qu'ai je vu là c'est le mari de Térésita je suis sauvée.

Gasparillo: oh suis je et par que l'aveugle, et je le suis aussi, commandez me voici

Elena: Di grâce parlons bas Térésa votre femme m'est dévouée vous pouvez me sauver, ma fortune est à vous.

Gasparillo: oh! non, non pas madame, de me desirs ce n'est pas l'objet et de choisir si l'on me laissail maître

Elena: mais avant tout il faut être discret pour sans patêtre ce n'est pas sans danger, il faut du coeur

Gasparillo: je le serai, tant mieux, je'n ai pourdeux.

Elena c'est toi Dieu tutélaire que l'envoie en ces lieux sensible à ma priè tu combles tous mes voeux, c'est toi Dieu tutelaire qui l'envoie en ces lieux sensible, sa chez qu'un cavalier chez moi pendant la nuit à mon insu s'est introduit non pas de grâce car il est la pres que mort espirant... en ce coffre ou dans son audace il s'est caché secrètement.

Gasparillo: quel soupçon

Elena: daignez, je vous prie, oh! le rendre a la vie j'implore ici votre secours fat de mes jours, s'il était vu chez moi, qui votre coeur hésite.

Gasparillo: oui, de fureur mon coeur palpite un homme ici dans votre appartement il vous aimait c'est un amant!

Elena: eh bien s'il était vrai n'ai je pas ton serment

Gasparillo: non plus de serment

Elena: Quoi votre coeur hésite c'est Dieu tutélaire qui t'envoie en ces lieux ex auce ma prière et comble tous mes voeux et comble tous mes voeux.

Gasparillo: Puis qu'àvous voux il fait que j'àbeisse je veux donc bien vous rendrece service ,mais à condition serait il vra eh bien donc il me faut

Elena: tout ce que tu voudras, demande et j'y sous cris d'avance, silence quel est ce bruit lóntain n'entends tu pas.

Gasparillo: c'est la ronde de nuit qui porte ici ses pas ah!

Elena: Déjà le brut s'avance je frémis d'époucante je crois toute tremblante entendre mon mari, quoi votre coeur hésite d'effroi le nien palpite de grâce partez vête eloignevous dici il faut partir de peur qu'àce bruit ne s'evelle mon mari, tends a merveille mais rappelez vous bien ce qui me fut promis, je veux, ce soir, être votre

complice, mas dès demain chez vous de ce service je viendrai réclamer le prix et si vous me trompiez qui ne crains rien va...

Gasparillo: quel bonheur est le mien, qu'elle est séduisante en la voyant tremblante mon ardeur s'en augmente et je suis attendre d'amour mon coeur hésite mais d'espoir il palpité jobéis au plus vité je m'éloigne d'ici.

Elena: Déjà le bruit augmente je frémis d'èpouvante je crois toute tremblante entendre mon mari quoi votre cour hésite d'effori le mien palpité de grâce partez vîte éloignez vous d'ici je m'éloigne d'ici.

Número 9:

Gasparillo:

Une princesse de Grenade de aïmat Pédro le muletier,
un muletier bon camarade vaut souvent mieux qu'un cavalier, eh!

Elle était noble il était beau oh oh

et l'amour ici bas est de tous les états ah!

Un jour qu'elle allait à la messe et qu'il lui tenait l'étrier,
on dit que la belle Princese soirà la main au muletier, eh!

aj! qu'il était content Pédro ah! ah!

car l'amour ici bas est de tous les états ah!

Mais voilà que le Roi son père s'avisa de les épier,
et fait d'un coup de cimeterre sauter la tête au muletier, eh!

ça nuit la Princesse au tombeau, oh! oh!

car l'amour ici bas est de tous les états, ah!

Número 10:

Ramiro: C'est donc toi qui la nuit dernière on a saisi, tu t'es enfui il est bien curieux, c'est si je veux, ce sont l'ames secrets et je ne le diari jamais, jamais

Gasparillo: Si cela peut vous plaire si cela peut vous plaire, il est bien curieux c'est si je veux ce sont l'ames secrets et je ne le dirai jamais, tra la la la.

Le Corregidor: Réponds téméraire, c'est là le meurtrier c'est de toute évidence, C'est bien elle veut prendre ma défense, une princesse de Grenade aimait Pédro le muletier,

Elena: Ah gardez vous d'en croire l'apparence qui moi je ne sais rien mais il n'est pas dans son bon sens.

Gasparillo: C'est bien elle veut prendre ma défense une princesse de Grenade aimait Pédro le muletier reponds.

Elena: un muletier bon camarade vaut souvent mieux qu'un cavalier eh!

Ramiro: c'est lui la chose est claire par lui son crime est reconnu dès demain tu seras perdu.

Gasparillo: si cela peut vous plaire une princesse de Grenade aimait Pédro le muletier, bon camarade vaut souvent mieux qu'un cavalier...

Elena: ô moment de trouble et d'horreur d'épouvante je suis saissi eh! Je m'étais il perd la vie si je parle perds l'honneur je me tais il perd la vie si je parle...

Ramiro i Corregidor: ah quelle horreur ah quelle horreur, un meurtridace est inouïement il va perdre la vie je n'y conçois rien d'homme gaiment...

Ramiro: A l'instant même qu'on la mène dans cette salle souterraine du palais et non loin de mon appartement, je desire avant son supplice l'interroger en cor, allez, qu'on le saisisse.

Corregidor: qu'avez vous de Térésita c'est l'èpoux et je vous supplie

Gasparillo: Oui, je veux prier madame de transmettre aujourd'hui mes adieux à ma femme.

Corregidor: Va soit je le veux bien, je l'ai promis à vous ma souveraine je suis muet e je ne dirai rien mais cette salle souterraine ou l'on va m'enferme

Elena: eh bien! pour le délivrer

Corregidor: non pour m'y venir trouver à l'instant oui si non tra lalala!

Gasparillo: si cela peut vous plaire une princesse de Grenade amait Pédro le muletier, bon camarade vant souvent mieux qu'un cavalier...

Elena: ô moment de trouble et d'horreur d'èpouvante je suis saissi eh! Je m'ètais il perd la vie si je parle perds l'honneur je me tais il perd la vie si je parle...

Ramiro i Corregidor: ah quelle horreur ah quelle horreur, un meurtridace est inouire gaiment il va perdre la vie je n'y conçois rien d'homme gaiment...

LE PORTE FAIX

N° 1 | BOHEMIENNE

Edició: Miquel Àngel Múrcia i Cambra

Josep Melcior Gomis
Eugène Scribe

Allegretto.

Voice

Je pro_mets sans ces ce à qui le vou_dra
Sans_nuire à per son_ne hor_mis_ aux ja_loux

Allegretto.

Piano

p

10

Voice

bon_heur et ri_ che_ se tien_dra_ qui pour_ ra j'an_non-ce
je_re_ çois et don_ ne plus d'un bil-let_doux pro_te_

Pno.

20

Voice

aux_ fil_ let_ tes d'é_ ter-nels a_ mours et_ j'ai_ de_ re_
geant les_ da_ mes en_ tous teinsje_ suis du_ par ti_ des

Pno.

29

Voice

cet_ te pour_ plai re_ ton jours_ voi-là pour-quoi tant de mon-de à_ la_
fem_ mes con_ tre les_ ma_ ris_ voi-là pour ...

Pno.



38

Voice

ron de__ se rend chez moi__ se rend chez moi voi-là pour-quoi tant de monde

Pno.

46

Voice

à la__ ron - de se rend chez moi se rend chez moi tant demande à la ron__ de__

Pno.

54

Voice

se rend chez moi se__ rend chez moi se rend chez moi.

Pno.

61

Voice

Pno.

fin

LE PORTE FAIX

N° 2 | AIR

Edició: Miquel Àngel Múrcia i Cambra

Josep Melcior Gomis
Eugène Scribe

Pas redoublé.

Gasparillo

Voice

Oh! oh! oh! Oh oh! oh!

Piano

f *p*

Voice

oh! oh! oh! des far-deaux des bal-lots v'la mes bras et mon dos

Pno.

Voice

oh! oh! d'un mes-sa-ger fi-dè-le

Pno.

Voice

vous con-naissez le zè-le où faut il que je por-te la char-ge la plus for-te

Pno.

25

Voice

ca va lier seig no ti ta le por-te - faix le voi-là voi

Pno.

29

Voice

là voi-là voi - là le por - te - faix le voi - là le voi-là le voi - là voi-là voi

Pno.

34

Voice

là le por - te - faix le voi - là le voi-là le voi - là ah!

Pno.

f *p* *o.* *o.*

39

Voice

Pno.

45

Voice

ah le voi-là le voi - là le voi-là le voi - là le voi-là le voi - là ah!

Pno.

Lento

f

51

Voice

mais dans l'ar

Pno.

57

Voice

deur qui me dé - vo re de quel cô - te por-ter mes

Pno.

63

Voice

pas où trou - ver cel - le que j'a

Pno.

69

Voice

do re ou ren-con trer tant d'ap-pas

Pno.

75

Voice

à tra-vers d'un voile in-fi-dè le dès que j'a-per-çois u-ne

Pno.

81

Voice

bel le aus-si tôt je ne dis c'est el le et spi

Pno.

87

Voice

dain mon coeur bat et bat

Pno.

Recit.

91

Voice

In-sen-sé ne rê-vous plus d'el-le et ne sor geons qu'à-mon é - tat

Pno.

95

Tempo primo

Voice

oh! oh! oh! oh! oh!

Tempo primo

Pno.

f *p*

101

Voice

oh! oh! oh! oh! des far-deaux des bal.-lots v'la mes bras

Pno.

107

Voice

et mon dos oh! oh! D'un me-ssa-ger fi

Pno.

113

Voice

dè - le vous con-nai-ssez le zè - le où faut-il que je por - te la char-ge la plus

Pno.

119

Voice

for - te ca-va lier seig - no-ri-ta le por-te - faix le voi-là le

Pno.

124

Voice

voi - là le voi - là le por - te - faix le voi - là le voi-là le voi - là voi-là voi

Pno.

129

Voice

là le port - te - faix le voi - là le voi-là le voi - là ah!

Pno.

134

Voice

ah! ah! Ah!

Pno.

140

Voice

ah! le voi-là le voi - là le voi-là le voi - là le voi là le voi - là ah!

Pno.

f

146

Voice

j'a per

Pno.

f *p*

153

Voice

çois u-ne fil - let - te ma be-lle que vou-lez-vous il me fan drait en ca- chet_ te re

Pno.

p

159

Voice

met - tre ce bil - let doux donner don - nez don - nez

Pno.

f

165

Voice

c'est mon - sieur le ma - jor - do - me qui vient de ré - gler son mois que d'è -

Pno.

169

Voice

cus ah le paÿrehom me va su - com - ber sous le poids don - nez don - nez don

Pno.

174

Voice

nez Là pour un con - vent de moi - nes les pro - vi - si - ons du

Pno.

f *p* *stacc.*

180

Voice

jour et le dî - ner — des cha - noi - nes moi je le sais c'est bien lourd don - nez

Pno.

185

Voice

don - nez don - nez et bil - lets doux et di - ner et tré

Pno.

cresc. *f*

190

Voice

sor don - nez don - nez don - nez et s'il faut plus en - cor oh!

Pno.

cresc. *f* *p*

195

Voice

oh! oh! oh! — oh! — oh! —

Pno.

200

Voice

Des far-deux des ba-llots v'la mes bras et mon dos oh!_

Pno.

205

Voice

oh!_ mais mal-gré moi je re vieus à ma

Lento

Pno.

211

Voice

bel_____ le si je trou-veun jour___ la cru-el

Pno.

216

Voice

le que! bon-heur en-din-sant_____ c'est el - le d'y pen

Pno.

221

Voice

ser moi coeur bat et bat non non cher

Pno.

227

Voice

chons tout mon bon-heur dans mon é - tat cher- chons

Pno.

sfp

232

Voice

tout mon bon heur dans mon é-tat.

237 **Tempo primo**

Voice

d'un mes-sa-ger fi - dè - le vous con-nai-ssez le zè - le où faut il que je por - te

Tempo primo

Pno.

243

Voice

la char-ge la plus for - te ca-va - lier sei - gno-ri-ta le por-te - faix

Pno.

248

Voice

le voi-là le voi - là le voi - là le Por - te faix le voi - là le voi-l'a le voi

Pno.

f

253

Voice

là voi-là voi - là le Por - te- faix le voi - là le voi-là le voi - la ah!

Pno.

f *p*

258

Voice

ah! ah! ah!

Pno.

264

Voice

f ah! le voi-là le voi - là le voi-là le voi - là le voi-là le voi - là le voi

Pno.

a tempo

269

Voice

là.

Pno.

274

Voice

Pno.

LE PORTE FAIX

N° 3 | ROMANCE

Edició: Miquel Àngel Múrcia i Cambra

Josep Melcior Gomis

Eugène Scribe

Andante non troppo.

Piano



mf p

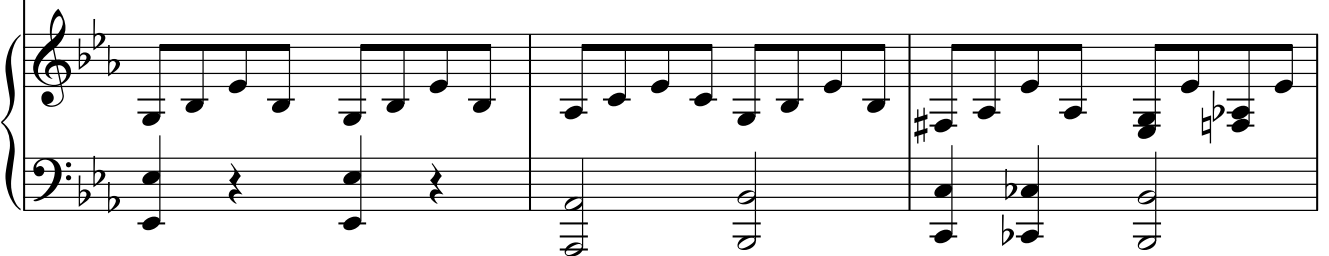
The piano introduction consists of two staves. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The tempo is marked 'Andante non troppo' and the dynamics are 'mf p'.

5 Cristina

Voice

Qu'el - le tarde à pa - raî - tre cel - le que j'ai - me
Dès long-tems sans pa - raî - tre I - sa - bel leé - cou

Pno.



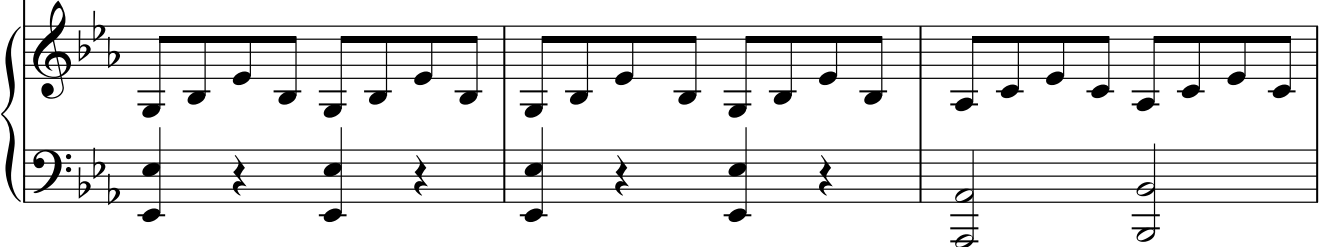
The piano accompaniment for this section features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand, supporting the vocal melody.

8 Cristina

Voice

tant lors - que sons la fe - nê - tre
rait un ou - vre la fe - nê - tre

Pno.




This section includes a repeat sign at the beginning. The piano accompaniment continues with the same eighth-note texture in the right hand and a consistent bass line in the left hand.

11

Voice

sont - pire un tendre - a - mant qui donc peut cau - ser son ab -
et Fer - nand ré - pè - tait plus de crain - te plus de soul

Pno.



The piano accompaniment for this section maintains the established rhythmic and harmonic patterns, providing a steady accompaniment for the vocal lines.

14

Voice

sen - ce mi - nuit sonne à la gran - de - tour
 fran - ce tout mon bonheur est - de re - tour

Pno.

f

p

17

Voice

voi - ci la nuit et le si - len - ce la nuit le si - len - ce et l'am
 voi - ci la nuit et le si - len - ce...

Pno.

p

20

Voice

our voi-ci la nuit et le si - len - ce la nuit le si - lenc - ce et l'a - mour et l'a -

Pno.

sf

p

sf

pour finir

23

Voice

mour.

Pno.

f

sf p

LE PORTE FAIX

N° 4 | TRIO

Edició: Miquel Àngel Múrcia i Cambra

Josep Melcior Gomis
Eugène Scribe

Andante Rafaël

Voice

f *p*

Piano

Vous dont on van-te la sein - en - ce puis je vous par-ler sans té__

3 Teresita

Voice

c'est u - ne da-me d'im-por - tan - ce__ qui ré-cla-mait aussi_ mes

Voice

moins

Pno.

5

Voice

soins__ mais par-lez moi par-lez tout bas el - le ne vous en-ten-dra

Pno.

7

Voice

pas par-lez tout bas elle ne vos en-ten dra pas

Voice

au-près de toi l'a-mour ma-

Pno.

mf

mf

9

Voice

Voice

mè - ne c'en est fait de mes tris - tes jours si tu ne- viens à mon-se -

Pno.

sf

11

Voice

quoi! la nou-ve - lle est bien cer -

Voice

cours c'en est fait de mes tris - tes jours

Pno.

13

Voice

tai - ne?_ vrai-ment vous ê'-tes amo- reux_

Voice

ah! prends pi-tié dum mal - heu

Pno.

15

Voice

ah! je re- viens vous é- cou_

Voice

reux et vois le trou- ble de mon à_ me

Pno.

17

Voice

ter lai- ssez moi di- re acce- te da - me_ de ne pas s'im- pa- tien_

Voice

Pno.

mf

p

19 *a Cristina*

Voice
ter c'est l'a-mour qui chez moi l'a - mè - ne il dit qu'il est bien mal-heu

Pno.

21 *Cristina*

Voice
il se-rait vrai!

Voice
reux il pré-tend qu'il est a-mou-reux j'en suis cer-

Voice

Pno.

23 **Allegretto**

Voice
le ciel ex au - ce - donc - mes vœux ô di - vi - ne Ma - don - ne

Voice
tai-ne ô ha-sard qui m'è - ton - ne

Voice
ô toi qu'on dit si bon - ne

Pno. **Allegretto**

p

30

Voice
ma fi - dè - le pa - tron - ne prè - te moi ton se - cours ton se cours pro - tè - ge les a -

Voice
mais moi je suis si bon - ne c'est mon art qui tou jours_ ton jours pro - tè - ge les a -

Voice
tout mon cœur s'a - ban - don - ne prè - te moi ton se - cours ton se cours pro - tè - ge les a -

41

Voice
mours_ pro_ tè - ge mes a - mours ô di - vi - ne Ma - don - ne ma fi -

Voice
mours_ pro tè - ge_ les a - mours ô ha - sard qui m'è - ton - ne mais moi

Voice
mours pro tè - ge mes_ a - mours à toi qu'on dit si bon - ne tout mon

47

Voice
de - lè pa - tron - ne prè - te moi ton se - cours ton se - cours pro - tè - ge mes_ a -

Voice
je suis si bon - ne c'est mon art qui tou - jours qui ton - jours pro - tè - ge les_ a -

Voice
cœur s'a - ban - don - ne prè - te moi ton se - cours ton se - cours pro - tè - ge mes_ a -

56 **Andante Moderato**

Voice
 mours pro - tè-ge mes a- mours

Voice
 mours pro - tè-ge-les a- mours

Voice
 mours pro - té-ge les amours

Pno. **Andante Moderato**
f *p*

59 *Teresita a don Rafaël*

Voice
 je sa-vais tout ce la... je sais que dans la gue-rre el-le fut

Pno.

62

Voice
 vo - te pri - son-niè re *avec joie* et cha-que jour

Voice
 Rafaël
 qui te la dit

Pno.

65

Voice

vous lui chan-tiez cet - te ro-mance voi - ci la nuit et le si

Voice

Pno.

un poco piu lento

69

Allegro Moderato

Voice

len - ce la nuit le si - lence et l'a-mour

Voice

Raphael

Pno.

Allegro Moderato

f *p*

73

Voice

Voice

je vois que lon peut tout di-re oui tu sais pour qui je sous - pi-re je l'a-do-re

Pno.

76

Voice

Voice

Voice

Pno.

son e - poux! que me di - tes vous

mais son é - poux oui son é -

78

Voice

Voice

Voice

Pno.

que dit - il

rien lai - sez vous

poux est si ja - loux

80

Voice

Pno.

Teresita a part

Dieu n'al - lons pas nous com - pro - met - tre! ce n'est pas

82

Voice

el - lequ'il ai-mat c'est sa soeur oui c'est sa soeur
Raphael

Voice

il faut en se-cret

Pno.

85

Voice

qu'est ce que je vois

Voice

au - jourd d'hui mê-me lui re-met - tre ce bi-llet ac -

Pno.

88

Voice

Dieu que fai-re et quel par-ti pren-dre

Voice

cepte et ce tor est à toi

Pno.

91

Voice elle est là qui peut tout en-ten - dre Rafäel

Voice ac-cep - te done

Pno.

94

Voice ac-cept - te donc

Voice je ne le peux

Voice com - ble mes noux

Pno.

97

Voice ac-cep-te donc *a part* ac-cep-tedonc ac-cep-te

Voice je ne de-man-de pas mieux je ne le veux

Voice ac-cep-te done ac-cep-tedone ac-cep-te

Pno.

100

Voice *f*
 donc com-ble mes voeux ac - cep - te donc

Voice *f*
 je ne de-man-de pas

Voice *f*
 done com-ble mes voeux ac - cep - te done

Pno. *f*

102

Voice
 com ble mes voeux

Voice
 mieux je ne de-man-de pas mieux

Voice
 com - ble mes voeux

Pno. *f*

Allegretto.

106

Voice

Voice

Voice

Pno.

pour quoi se_ mon-trer si se-

mon Dieu que ré soudre et que

pour qui se mon_ trer si sé-

Allegretto.

112

Voice

Voice

Voice

Pno.

vè - re quand tu pour - rais_ cou-bler ses vœux ac_ cepte on bien erains sa co-

fai_ re cel - le qu'il aime est en ces bien et je vou - drais o sort pros

vè - re quand tu_ pour- rais_ com-bler mes vœux ac - cepte ou_ biene rains ma co-

120

Voice
lè - re il va de___ ve nir fu - ri - eux fu - ri - eux pour quoi se mon -

Voice
pè___ re je vou-drais les___ ser - vir tous deux tous deux mon Dieu que ré -

Voice
lè - re ac - cepte il___ le faut je le veux je le veux pour quoi le___ mon

Pno.

127

Voice
trer si sé - vè - re quand tu_ pour rais_ com-bler ses voeux ac - cepte ou_ bien

Voice
soudret et que fai___ re cel - le qu'il aime est en ces lieux et je vou - drais

Voice
trer si sé - vè - re quand tu_ pour- rais_ com-bler mes voeux ac - cepte ou_ bien

Pno.

135

Voice
 erains sa co - lè - - re il va de - ve - nir fu - ri

Voice
 o sort pros - pè - - re je vou-drais le ser - vir tous

Voice
 erains mes co - lè - - re ac-cepte il le faut je le

Pno.

140

Voice
 eux il va de - ve - nir fu - ri - eux ac - cep - te dons

Voice
 deux je vou-drais le ser-vir tons deux

Voice
 veux ac-cepte il le faut je le voeux ac - cep - te done

Pno.

146

Voice

ac-cep - te donc ac - cep - te

Voice

je ne le peux je ne le peux

Voice

ac-cep - te done

Pno.

p

153

Voice

donc com-bles ses voeux com-ble ses voeux

Voice

je ne de-man-de pas mieux je ne de-man-de pas mieux

Voice

done ac - cep - te done com-ble mes voeux

Pno.

f *sf* *sf*

161

mf

Voice

se — mon-trer si sé - vè re quand tu — pour-rais — com-bler ses

mf

Voice

Dieu que re soudret et que fai — re cel - le quil aima est dans ces

mf

Voice

se — mon-trer si sé - vè - re quand tu — pour-rais — com-bler mes

Pno.

169

Voice

voeux ac — cep-te ou bien-erais sa co - lè — re il va de - ve - nir fu ri —

Voice

lieux et je vou - drais o sort pros - pè — re je vou-drais les ser - vir tous

Voice

voeux ac — cepte ou — bienerains ma co - lè — re ac-cepte il le faut je le —

Pno.

176

Voice *f*
 eux il va de-ve nir fu - ri - eux il va de-ve - nir fu - ri - eux

Voice
 deux je vou-drais les ser vir tous deux je vou drais les ser - vir tous deux je vou

Voice *f*
 veux accep-te il le faut je le veux ac - cepte il le faut je le veux ac -

Pno.

182

Voice
 va de-ve - nir fu - ri - eux il va de-ve - nir fu-ri-eux fu-ri-eux

Voice
 drais les ser - vir tous deux je vou drais les ser - vir tous deux tous deux

Voice
 cepte il le faut je le veux ac - cepte il le je le veux je le veux

Pno.

190

Pno.

LE PORTE FAIX

N° 5 | NOCTURNE A 3 VOIX

Edició: Miquel Àngel Múrcia i Cambra

Josep Melcior Gomis
Eugène Scribe

Allegretto. *mf*

CRISTINA
O di - vi - ne ma - do - ne ma fi - dè - le pa - tro - ne

TERESITA
O ha - sard qui m'é - ton - ne mais moi je suis si bon - ne

RAFAEL
O toi qu'on dit si bon - ne tout moncoeur s'a - ban - do - ne

Allegretto.

Piano

10

Voice
prê - te - moi ton se - cours ton secours pro - tè - ge mes a - mours pro

Voice
c'est mon art qui tou jours ton - jours pro - tè - ge les a - mours pro -

Voice
prê - te - moi ton se - cours ton secours pro - tè - ge les a - mours pro -

18

Voice

te ge - mes a-mours. O di - vi - ne ma - do - ne ma fi -

Voice

te ge - les a-mours O ha - sard qui m'è - ton ne mais moi

Voice

tè ge - les a-mours o toi qu'on dit si bon - ne tout mon

25

Voice

dè - le pa - tro - ne prê - te - moi ton se - cours ton se -

Voice

je suis si bon - ne c'est mon art qui ten - jours qui ton -

Voice

coeur s'à - ban - don - ne Prê - te - moi ton se - cours ton se -

31

Voice

cours pro-tè - ge mes a - mours pro-tè - ge mes a mours.

Voice

jours pro-tè - ge les a - mours pro-tè - ge les a mours.

Voice

cours pro-tè - ge mes a - mours pro-tè - ge mes a-mours.

Pno.

p

LE PORTE FAIX

Nº 6 | CHOEUR DE FEMMES

Edició: Miquel Àngel Múrcia i Cambra

Josep Melcior Gomis
Eugène Scribe

Andante

Piano

mf

p *cresc.*

Pno.

ff *p*

Pno.

mf

p *cresc.*

Pno.

ff *p*

Pno.

p *p*

Pno.

p *p*

Pno.

ff *ff*

15

Pno.

dolce
p

17

mf

Voice

Bri-se du soir bri-se lé - gè - re com bien ton

mf

Voice

Bri-se du soir bri-se lé - gè - re com bien ton

Pno.

20

Voice

souf - fle à de dou ceur! re- viens re- viens — à la na ture en-

Voice

souf - fle à de dou ceur! re- viens re- viens — à la na ture en-

Pno.

sf

23

Voice

tiè - re ren-dre le cal - - me le cal-meet

Voice

tiè - re ren-dre le cal - - me le cal-meet

Pno.

25

Voice

la frai- cheur — ren- dre le cal- me le cal- me et la frai- cheur

Voice

la frai- cheur — ren- dre le cal- me le calme et la frai- cheur

Pno.

28

Voice

pour nous con - so - ler — de l'ab - sen - ce

Pno.

30

Voice

moi d'un frè - re toi d'un é - poux ces

Pno.

32

Voice

da - mes quel - le com - plai - sen - ce

Pno.

34

Voice

vient — nent pas-ser ña soi - rée a - vec nous

Voice

ne pour-voir ê - tre

Pno.

36

Voice

seu - le

Voice

al - lons que la vei - llé àd' u ti les tra-

Pno.

38

Voice

de la sons nous plu

Voice

vaux soit em - plo - yé - e

Pno.

40

Voice

tôt de la cha-leur du jour la nuit et les plai

Pno.

42

Voice

sirs sont en fin de re-tour les plai-sirs sont en fin de re

Pno.

44

Voice

tour Bri-se du

Voice

Bri-se du

Pno.

46

Voice
soir bri-se lé - gè - re com bien ton souf - fle à de dou

Voice
soir bri-se lé - gè - re com bien ton souf - fle à de dou

Pno.

49

Voice
ceur! re- viens re - viens _____ à la na- ture en -

Voice
ceur! re- viens re - viens _____ à la na- ture en -

Pno.

51

Voice
tiè - re ren- dre le cal - - me le calme et

Voice
tiè - re ren- dre le cal - - me le calme et

Pno.

53

Voice

la frai- cheur ren- dre le cal - me le cal - me la frai -

Voice

la frai- cheur ren- dre le cal - me le cal - me la frai -

Pno.

55

Voice

cheur bri - se du soir bri - se lé -

Voice

cheur bri - se du soir bri - se lé -

Pno.

57

Voice

gé - re com - bien tonsouffle à bien de dou -

Voice

gé - re com - bien tonsouffle à bien de dou -

Pno.

59

Voice

ceur! re viens re - viens à la na - ture en -

Voice

ceur! re - viens re - viens na - ture en -

Pno.

61

Voice

tiè re ren dre le calme et la frai - cheur ren - dre le

Voice

tiè - re ren - dre le calme et la frai - cheur ren - dre le

Pno.

63

Voice

calme et la frai - cheur re - viens re - viens ren - dre le calme et la frai -

Voice

calme et la frai - cheur re - viens re - viens ren - dre le calme et la frai -

Pno.

dolce

dolce

sf

65 *sf* *dolce*

Voice
- cheur ren-dre le cal me et la frai cheur

Voice
cheur ren-dre le calme et la frai - cheur

Pno.

67

Voice

Voice

Pno.

p *cresc.* *mf*

69

Pno.

ff

70

Pno.

mf *p* *f*

72 **Andante** ANGELUS

Voice

Voice

C'est l'an-ge - lus en-ten-dez vous? c'est l'heu-re de pri -

Andante

Pno.

f *p* *f* *p*

77

Voice

Voice

Voice

er__ mes da - mes à ge-noux Vier - ge di - vine

Vier__ ge__ di__ vine

Vier - ge di - vine

Pno.

f

83

Voice

Voice

Voice

en__ qui__ j'es_ pe__ re par qui_ nos_ veux daigne ac-cuei llir no-tre piè__ re__

en qui j'es - pè - re par qui nos veux daigne ac cuei llir__ no__ tre piè re

en qui j'es - pè - re par qui nos veux daigne ac-cuei llir__ no-tre priè__ re

sf *sf* *3*

86

Voice

ce n'est pas pour moi tu le sais tu le sais.

Voice

no - tre coeur est por tu le sais tu le sais.

Voice

no tre coeur est pour tu le sais.

90 **Allegro Moderato** Solo

Voice

De grâce un pen-de pa - ti-

Voice

Choeur

Voice

Il faut par-tir la nuit s'a - van - ce re-ti - vons nous

Allegro Moderato

Pno.

p *ff* *p*

94

Voice

ence ar - rê-tez - vous - - - -

Voice

Voice

nous par-tons ma

Pno.

dolce *ff* 371 *p* *p*

98

Voice
es — poir qui m'en — flam — me je — règne en son

Voice
a — dieu donc mes — da — mes bon — soir à de

Voice
da — me bon-soir à de — main

Pno.

101

Voice
à — me ja — mais au — tre fem — me

Voice
main — a — dieu donc mes da — mes

Voice
nous par-tons ma — da-me bon-soir à de

Pno.

104

Voice
n'ob_ tien - dra sa main

Voice
bon - soir à de - main

Voice
main nous par-tons ma - da - me bon - soir à de -

Pno.

ff

107

Voice
ja - mais au - tre fem - me n'ob- tien dra non n'ob - ten - dra sa

Voice
a - dieu donc mes da - mes bon - soir à de - main bon - soir à de

Voice
main nous par-tons ma - da - me bon-soir à de-main bon-soir à de-main

Pno.

p

373

111

Voice
main.

Voice
main.

Voice
f
nous par-tons ma - da - me bon-soir à de-main nous par-tons ma-

Pno.
f *p*

114

Voice
es - poir qui m'en - fam - me. je - règne en son

Voice
a - dieu donc mes - da - mes bon - soir à de

Voice
da - me bon-soir à de-main

Pno.

117

Voice

à me ja mais au - tre fem me

Voice

main a - dieu donc mes - da mes

Voice

nous par-tons ma - da-me bon-soir à de

Pno.

120

Voice

n'ob_ tien - dra sa main

Voice

bon - soir à de - main

Voice

main nous par-tons ma - da - me bon- soir à de -

Pno.

123

Voice
ja - mais au - tre fem - me n'ob - tien - dra non n'ob - tien - dra sa

Voice
A - dieu done mes da - mes bon - soir à de - main bon - soir à de

Voice
main nous par - tons ma - da - me bon - soir à de - main bon - soir à de - main

Pno.

127

Voice
main *f* Ja - mais au - tre

Voice
main. A - dieu done mes da - mes

Voice
f nous par - tons ma - da - me bon - soir à de - main bon - soir à de

Pno.

130

Voice

fem — me n'ob - tien - dra n'ob - tien- dra — sa — main.

Voice

bon - soir à de-main bon - soir à de-main à de main

Voice

main bon - soir à de - main bon - soir à de - main.

Pno.

f

133

Pno.

135

Pno.

LE PORTE FAIX

N° 7 | ROMANCE

Edició: Miquel Àngel Múrcia i Cambra

Josep Melcior Gomis
Eugène Scribe

Andantino.
Cristina

Voice

Je me ra- pelle — a - vec plai - sir et pei - ne son air et
Tous les plai- sirs — qui me char- malent na- guè - re loin de lui

Piano

Andantino.

p

6

Voice

ses moin- dres dis- cours il ne doit point — ve- nir j'en suis cer - tai - ne -
cau- sent mon en - nui qu'un autre a- mour — s'ef- for- ce de me plai - re

Pno.

11

Voice

et pour tant — je l'attends tou - jours je pense à lui —
je me dis — ah ce n'est pas lui je veux tâ- cher —

Pno.

15

Voice

— quand on me trou-ve bel le il ne m'a pas hé - las pro-mis sa
 — de l'ou bli-der et mê me de le la - ir — mais mal-gré moi je

Pno.

19

Voice

foi et je mour - rais s'il m'était in - fi - delle — à mæoeur dé-fends moi ma
 crois s'il é - tait là je lui di-rats je t'ai me ô mæoeur dé-fends moi ma

mf *sf*

Pno.

24

Voice

soeur pro-té - ge moi pro-tè - ge - moi.
 soeur pro-tè - ge moi pro-tè - ge moi.

Pno.

28

Voice

— — — — —

Pno.

LE PORTE FAIX

N° 8 | DUO

Edició: Miquel Àngel Múrcia i Cambra

Josep Melcior Gomis
Eugène Scribe

Andante mosso
Elena *recit.*

Voice

Mon Dieu que puis je fai-re Ra fa - ël Ra fa-ël il ne me re-pond pas -

Piano




5

Voice

que cet-te voix qui te fut chè-re dis-si-pe ton som-meil et t'ar-rache au tré-pas re-ponds à

Pno.



9

Voice

toi mon bien su-prê-me é-cou-te moi je t'ai-me je t'ai-me re-viens en-ten-dre mon a-

Pno.



14

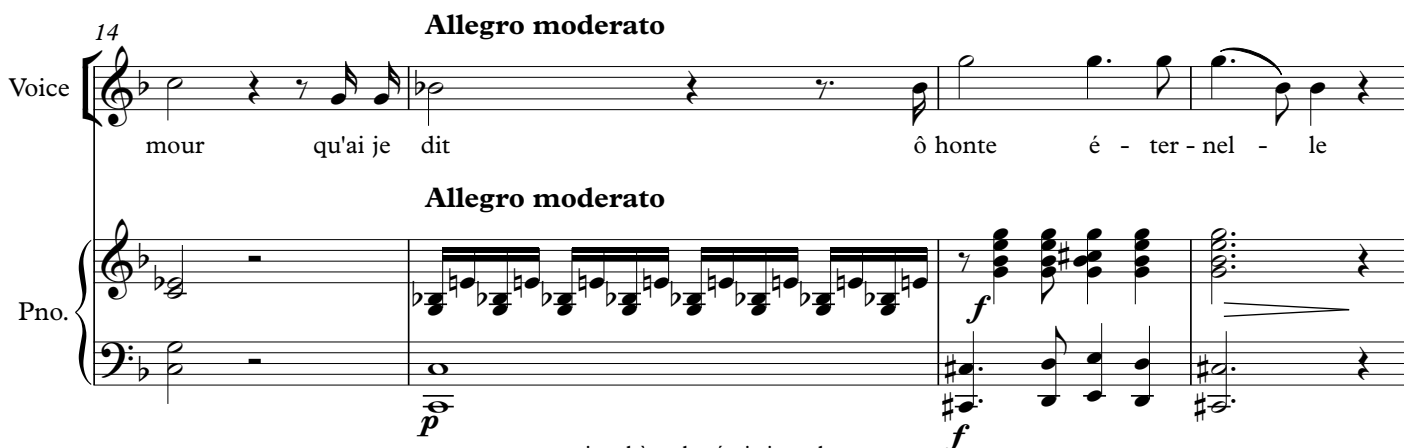
Allegro moderato

Voice

mour qu'ai je dit ô honte é - ter - nel - le

Pno.

Allegro moderato



18 **Allegretto**

Voice

je me rends cri-mi - ne - lle sans pouvoir lui ren - dre le jour

Allegretto

Pno.

p

24 *recit.*

Voice

Gasparillo qu'en

Voice

oh! oh! oh! oh! _____ des far - deux des bal - lots

Pno.

30

Voice

tends - je et quel es - poir en mon coeur vient de naî - tre quel qu'un passe sous ma fe - nè - tre ah! quel qu'il

Pno.

p *p*

33

Voice

seig - nor. ca - va - lier il y va de mes jours le long de ce bal - con re - le - vez é - che

Voice

en dehors qui m'ap - pel - le

Pno.

36

Voice

lle et par pi-tié ve-nez à mon se-cours il m'o bé-it il mon-te O

Pno.

p

ff

39

Voice

ciel qu'ai je vu là c'est le ma - ri de Tê-ré - si-ta je suis sou - vée

Pno.

p

p

43

Andantino

Voice

Di grâ - ce par - lons bas Tê - ré - sa vo-tre

Voice

oh suis je et par que llea-ven-tu-re

Andantino

Pno.

p

p

49

Voice

fem-me m'est dé-vou - é - é vous pou - vez me sau - ver

Voice

et je le suis aus - si com-man

Pno.

p

staccato

p

56

Voice

ma for - tune est à vous

Voice

dez me voi - ci oh! non non pas ma - da-me de mes de - sirs ce *avec tendresse*

Pno.

64

Voice

mais a - vanttout il faut

Voice

n'est pas là l'ob - jet et de choi - sir_ si l'on me lais-sail maî-tre

Pno.

72

Voice

ê__tre dis - cret pour sens pa - tê-tre ce n'est pas sans dan - ger il faut du

Voice

je le se - rai tantmieux

Pno.

Un poco piu lento

79

Voice
 coeur c'est toi Dieu tu - té - lai re que l'en
 je'n ai pourdeux par-lez que faut il fai

Pno.

Un poco piu lento

85

Voice
 voye en cesleurs sen sible à ma pri - è tu
 re j'ò-bé-is à vousvoeux j'ò-bé-is à vos voeux et si je puis vous.

Pno.

89

Voice
 com bles tous mes voux c'est toi Dieu tu - te
 plai-re je se-rai trop he reux je se-rai trop he-reux

Pno.

92

Voice

lai - - re qui l'en - vo - ye en _____ ces _____ lieux sen _____

Voice

par-lez que faut il fai - re _____ j'ò-bé-is à vosvoeux j'ò-bé-is à vous voeux

Pno.

95

Voice

sible à ma pri - è _____ re tu com _____ bles tous mes voeux tu com.bles tous

Voice

et si je puis vous plai-re je se rai trop he-reux je se-rai trop he-reux je se - rai

Pno.

99

Tempo primo

Voice

mes voeux tous mesvoeux sa - chez qu'un ca-va _____ lier chez moi pen-dant la nuit

Voice

trop he-reux trop he-reux

Pno.

Tempo primo

p

105

Voice

à mon in - su s'est in - tro - duit non pas de grâ - ce car il est la pres que

Voice

je le tue-rai

Pno.

113

Voice

mort... es-pi - rant... en ce coffre ou dans son au - da-ce il s'est ca - ché se-crè-te-ment daig

Voice

quel soup-çon

Pno.

sf

ff

p

119

Voice

nez je vous pri - e oh! dai-guez lændre a la vi - e j'im plore i-ci

Voice

qu'ai j'een ten-du

Pno.

sf

ff

p

386

126

Voice

vo-tre se - cous fat de monneur et c'est fait de mes jours s'il était vu chez moi

Pno.

ff *p* *p*

133

Voice

qui vo-tre coeur hé - si - te

Voice

oui, de fu - reur mon coeur pal -

Pno.

cresc. *cresc.* *f*

138

Voice

pi - te un homme i - ci dans votre ap-par - te - ment

Pno.

fp *p*

143

Voice

eh bien s'il é - tait vrai n'ai je pas ton ser

Voice

il vous ai - mait c'est un a mant

Pno.

150

Voice

ment quoi vo - tre coeur hé - si - te

Voice

non non plus de ser - ment

Pno.

cresc. *f* *p*

155

Voice

c'est Dieu Dieu tu - té

Voice

oui de fu - reur morcoeur pal - pi - te

Pno.

cresc. *f* *p*

Le même mour doublé

Le même mour doublé

f 388

160

Voice
lai re qui t'en - voie en ces lieux ex

Voice
le dé - pit la co - lère me ren-dra-ient fu - ri-eux me ven-dra-ient.

Pno.

163

Voice
an ce ma pri - è - re et com ble tous mes

Voice
i i - ci que dois je fai - re faut-il ser- vir ses

Pno.

166

Voice
voeux c'est Dieu Dieu tu - te - lai - re qui t'en - vo - ye en ces

Voice
voeux faut il ser- vir ses voeux le dé- pit la co - lère me ren-draient fu-rioux

Pno.

170

Voice

lieux ex au - ce ma pri- ère et com - ble tous mes

Voice

me ren-dra-ient fu-ri-eux i-ci que dois je fai-re faut il ser - vir faut il ser-vir ses -

Pno.

174

Un poco piu mosso

Voice

aux et com-ble tous mes vœux tous mesvœux

Voice

vœux faut-il ser - vir faut il ser - vir ses vœux. Puis qu'à-vo

Pno.

Un poco piu mosso

mf

179

Voice

vœux il faut que j'a - be - is - se je veux donc bien vous ren- dre ce ser - vi - ce

Pno.

183

Voice

tout ce que tu vou-dras de - mande et j'y sous cris d'a

Voice

mais à con-di ti - on *avec joie* se-ra-it-il vra

Pno.

186

Voice

van - ce si len - ce quel est ce bruit lón

Voice

eh biendoncs il me faut

Pno.

sf

sf

189

Voice

tain n'en-tends tu pas

Voice

c'est la ron-de de nuit qui

Pno.

miquel àngel múrcia i cambra

Andante Allegretto.

192

Voice

Dé - ja le brut s'a -van-ce je fré-mis d'é-pou-can-te je

Voice

porte i-ci ses pas Ah!

Andante Allegretto.

Pno.

198

Voice

crois tou-te trem- blan te en - ten-dre mon ma - ri quoi vo - tre coeur hé - si - te d'ef-froi le nien pal

Voice

Pno.

205

Voice

pi - te de grâ-ce par-tez vi-te é - loig-ne-vous di - ci il faut par - tir de peur qu'à ce

Voice

ci

Pno.

211

Voice

bruit ne s'e-veil-le mon ma - ri

Voice

j'en tends a mer-veil-le mais rap-pe-lez vous bien ce qui me fut pro

Pno.

216

Voice

mis je veux ce soir ê - tre vo-tre com pli-ce mas dès de-main chez

Pno.

222

Voice

Voice

vous de ce ser - vi-ce je vien drai ré - cla-mer le prix et si vous me trom

Pno.

miquel àngel múrcia i cambra

393

229

Voice

qui qui qui ne crains rien va ne crains rien

Voice

piez

Pno.

236

Piu mosso.

Voice

Déjà le bruit aug-men-te je

Voice

quel bon-heur est le mien quel bon-heur est le mien qu'elle est se - dui-sant-te en

Piu mosso.

Pno.

243

Voice

fré-mis d'è - pou - van - te je crois toute trem blan te en - ten - dre mon ma - ri quoi vo - tre cour hé

Voice

la vo - yant trem - blan - te mon ar - deur s'en aug - men te et je suis at - ten - der d'a mour mon coeur hé

Pno.

miquel àngel múrcia i cambra

250

Voice *f*
 si - te d'ef-froi le mien pal - pi - te de grâ - ce par-tez vi - te é - loig-nez vous d'i - ci je m'é

Voice *f*
 si - te mais d'es-poir il pal - pi - te jo - bé - is au plus vi - té je mé-loig - ne di - ci je mé-

Pno. *f*

257

Voice
 — loig-ne d'i - ci é - loig-ne_ d'i ci é - loig - nez- vous d'i - ci é - loig - nez-vous d'i-

Voice
 loig - ne di - ci je m'é-loig - ne di - ci je m'è - loig - ne_ d'i - ci je m'é-loig - ne d'i-

Pno. *p* *f* *pp*

264

Voice
 ci.

Voice
 ci

Pno. *f*

270

Pno. *p* *f*

LE PORTE FAIX

Nº 9 | RONDE

Edició: Miquel Àngel Múrcia i Cambra

Josep Melcior Gomis

Eugène Scribe



Gasparillo

Voice

U - ne Prin - ce - se de Gra - na - de aï-mat Pé
Un jour qu'elle al - lait à la mes - se et qu'il lui
Mais voi - là que le Roi son pè - re sà-vis - sa

Choir

Piano



5

f Choeur ad libitum

Voice

dro le mu - le - tier U - ne Prin - ce - se de Gra - na - de aï-mat Pé
te - nait l'è - tri - er Un jour qu'elle al - lait à la mes - se et qu'il lui
de les é - pi - er Mas voil - là que le Roi son pè - re s'a - vi - sa

Choir

U - ne Prin - ce - se de Gra - na - de aï-mat Pé
Un jour qu'ell al - lait à la mes - se et qu'il lui
Mas voil - là que le Roi son pè - re s'a - vi - sa

Pno.

9 Gasparillo

Voice

dro le mu - le - tier. Un niu - le - tier bon ca - ma - ra - de vait sou vent
 te - nait l'è - tri - er. On dit que la bel - le Prin - ce - se si - gra la
 de les è - pi - er Et fait d'un coup de ci - men - ter - re sau - ter la

Choir

dro le mu - le - tier.
 te - nait l'è - tri - er.
 de les e - pi - er.

Pno.

13

Voice

mieux quin ca - va - lier eh! Elle é - tait no - ble il é - tait beau oh
 main au mu - le - tier eh! ah! qu'il é - tait con tent Pé - dro oh
 tête au mu - le - tier eh! ça mit la Prin - ce - sse au tom beau oh

Pno.

18

Voice

oh et l'a - mour i - ci bas est de tons les é - tats ah!
 oh
 oh

Choir

- - - - -

Pno.

23 Choeur *ff*

Voice *ff*
Et l'a-mour i - ci bas est de tous les é - tats. Ah!

Choir *ff*
Et l'a-mour i - ci bas est de tous les é - tats. Ah!

Pno. *ff*

28 Pno. *ff*

LE PORTE FAIX

Nº 10 | QUATUOR

Edició: Miquel Àngel Múrcia i Cambra

Josep Melcior Gomis

Eugène Scribe

Andante mosso

Chant

Chant

Piano

staccato

p

D.Ramiro

C'est done toi qui la nuit der- niè__re on a sai - si

Gasparillo
d'un air indifférent

Si ce-la peut vous

5

S.

B.

B.

Pno.

plai - re si ce-la peut vous plai - re

tu t'es en - fui

Pour-quoi t'en

8

S. il est bien cu ri - eux c'est si je veux

Le Corregidor

B. Ré-ponds ré-ponds ré-ponds té-mé

B. fuir ré-ponds ré-ponds té-mé

Pno.

11

S. ce sont l'a-mes se-crets et je ne le di-rai ja-mais ja-mais ja-mais ja

B. rai-re

B. rai-re

Pno.

15

S. mais tra-la-la la la la la

B. C'est là le meur-tri-er c'est de toute è-xi

Pno.

18 **Elena**

S. Ah gar-dez-vous d'en croi - re l'ap-pa-ren-ce

B. den-ce

B. c'est clair com-ment qu'en sa-vez

Pno.

21

S. qui moi je ne sais rien mais il n'est pas dans son bon sens

S. **Gasparillo** C'est bien el-le veut

B. vous

Pno.

24

S. pren - dre ma dé - fen-se u-ne prin-ces - se de Gre - na - de ai-mat Pé-dro le mu - le-

Pno.

27

S. tier un mu-le-tier bon ca - ma ra - de vaut sou-vent mieux qu'un ca - va

B. ré-ponds ré-ponds

B. ré-ponds ré-ponds

Pno.

30

S. *f* *p* lier eh! *a Gasparillo*

B. c'est lui c'est lui la chose est clai-re par lui son crime est re-con-nu dès de-main

Pno.

34

S. *mf* *mf* ô mo

S. **Gasparillo** si ce-la peut vous plai - re u-ne prin-ces se de Gre

B. tu se-ras per-du un meur-tri

B. un meur-tri

Pno. *mf*

37

S. ment de trouble et d'hor-reur d'è - pou

S. na - de a - mait Pé - dro le mu - le - tier un mu - le - tier bon ca - ma

B. er ah quelle ho-rreur ah quelle hor - un meur - tri

B. er ah quelle hor-reur ah quelle hor un meur - tri

Pno.

39

S. van - te je suis sai - si eh! si je me

S. tier un mu - le - tier bon ca - ma - ra - de - vant sou - vent mieux qu'un ca - va -

B. da - ce est i - nou - i - re gai - ment il

B. da - ce est i - nou - i - re gai - ment il

Pno.

41

S. tais il perd la vi - e si je par - le je perds l'hon-neur je me tais il perd la vi - e si je

S. et l'a-mour i - ci has est de tous les é - tats ah! ah ah ah ah

B. va per-dre la vi - e je n'y con - çois rien d'hom-me gai-ment il va per-dre la vi - e je n'y

B. va per-dre la vi - e je n'y con - çois rien d'hom-me gai-ment il va per-dre la vi - e je n'y

Pno.

44

S. par - le je perds l'hon-neur si je me fais il perd la vi - e si je par le je perds l'hon neur

S. tra la la la la la ah ah ah ah ah tra la tra la la

B. con-çois rien d'hon-neur gai-ment il va per-dre la vi - e je n'y con-çois rien d'hon- neur

B. con-çois rien d'hon-neur gai-ment il va per-dre la vi - e je n'y con-çois rien d'hon- neur

Pno.

Moderato

47

S.

S.

B.

B.

Pno.

au corregidor
A l'ins-tant

Moderato
ff

51

B.

mê - me qu'on la mè - ne dans cet-te sal-le sou-ter-rai-ne du pa - lais et non

Pno.

55

B.

loin de mon ap-par-te-ment je de-sire avant son sup-pli-ce l'in-ter-ro-ger en-

Pno.

59 Elena

S. 

B. 

B. 

cor al - lez qu'on le sai - sis-se

qu'a-vez vous

Pno. 

63

S. 

S. 

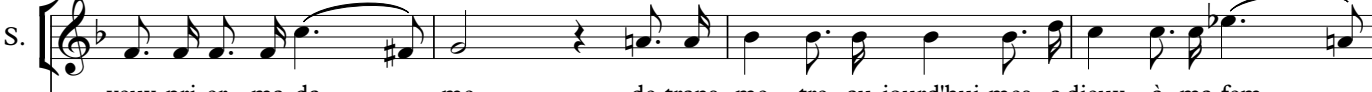
Pno. 

de Tè-ré si-ta c'est l'é-poux et je vous sup - pli - e

Gasparillo

Oui je

66

S. 

Pno. 

veux pri-er ma da - me de trans-me - tre au jourd'hui mes a dieux à ma fem -

sf

70

S. me si vous le per-met-tez

B. Le corregidor
Va soit je le veux bien

Pno.

ff

ff

75

S. je l'ai pro-mis à vous ma sou-ve-rai - -

Andante Mosso.

Pno.

p

79

S. -ne je suis mu-et e je ne di-rai rien mais cet-te sal-le sou-te raine ou

B.

B.

Pno.

83

tremblante Elena *rirement*

S. eh bien pour le dé-li-vrer

S. l'on va m'en - fer-mer vous en a-vez la clé non pour

B.

B.

Pno.

86

S. ô mo

S. m'y ve-nir trou-ver à l'ins-tant ou si non tra la la la la la u-ne prin-ces se de Gre

B. un meur-tri

B. un meur-tri

Pno.

mf

S. ment de trouble et d'hor-reur d'è - pou

S. na - de a - mait Pé - dro le mu - le - tier un mu - le - tier bon ca - ma

B. er ah quelle ho-rreur ah quelle hor - un meur - tri

B. er ah quelle hor-reur ah quelle hor un meur - tri

Pno.

S. van - te je suis sai - si eh! si je me

S. tier un mu - le - tier bon ca - ma - ra - de - vant sou - vent mieux qu'un ca - va -

B. da - ce est i - nou - i - re gai - ment il

B. da - ce est i - nou - i - re gai - ment il

Pno.

S. tais il perd la vi - e si je par - le je perds l'hon-neur je me tais il perd la vi - e si je
 S. et l'a-mour i - ci has est _____ de tous les é - tats ah! ah ah ah ah
 B. va per-dre la vi - e je n'y con - çois rien d'hom-me gai-ment il va per-dre la vi - e je n'y
 B. va per-dre la vi - e je n'y con - çois rien d'hom-me gai-ment il va per-dre la vi - e je n'y

Pno.

S. par - le je perds l'hon-neur si je me fais il perd la vi - e si je par le je perds
 S. tra la la la la la ah ah ah ah ah tra la tra la
 B. con - çois rien d'hon-neur gai-ment il va per-dre la vi - e je n'y con - çois rien d'hon
 B. con - çois rien d'hon-neur gai-ment il va per-dre la vi - e je n'y con - çois rien d'hon

Pno.

S.

neur si je me tais il perd la vi - e si je par - le je perds l'hon

S.

la la la la la la la

B.

neur gaî-ment il va per-dre la vi - e je n'y con - çois rien d'hon

B.

neur gaî-ment il va per-dre la vi - e je n'y con - çois rien d'hon

Pno.

S.

neur si je me tais il perd la vi - e si je par - le perds l'hon-neur si je par - le perds l'hon-

S.

la la la la la la la

B.

neur gaî-ment il va per-dre la vi - e je n'y con-çois rien d'hon-neur je n'y con-çois rien d'hon

B.

neur gaî-ment il va per-dre la vi - e je n'y con-çois rien d'hon-neur je n'y con-çois rien d'hon

Pno.

105

S. neur si je me tais il perd la vi - e si je par - le je perds l'hon

S. la tra la la la la tra la la la tra la la la la

B. neur gai-ment il va per-dre la vi - e ah! je n'y con-çois rien d'hon

B. neu gai-ment il va per-dre la vi - e ah! je n'y con-çois rien d'hon

Pno. *dolce*

109

S. neur

S. *rallent.* la tra la la tra la la la la la la la tra la la la la la tra

B. neur

B. neur

Pno. *rallent.* *rallent.*

113

S.

S.

B.

B.

Pno.

a tempo.

ff

ff

la _____ tra la la ra la la ra la la ra la la ra la

117

Pno.

Detailed description of the musical score: The score is for a voice and piano piece. It begins at measure 113. The vocal staves (Soprano and Bass) are shown with a melodic line and lyrics. The piano accompaniment starts with a section marked 'a tempo.' and then moves to a section marked 'ff' (fortissimo) with triplets. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets in both hands. The score ends at measure 117.

6.4.- Catàleg

El catàleg d'obres de Josep Melcior Gomis que ací presentem, és el resultat d'anys de la nostra recerca a arxius de tota Europa, principalment els arxius europeus, però també arxius nordamericans. Fet i fet, és de justícia reconèixer que en aquest ítem de la nostra investigació, els treballs de John Dowling i Rafael Gisbert havien avançat, en part, la consolidació del nostre treball.⁶³⁹ No obstant, malgrat la feina que l'hispanista Dowling i l'investigador Gisbert havien aportat, hem hagut de recercar i contrastar novament totes les referències i fons documentals per subsanar obres atribuïdes de manera errònia, obliats o carències que en altres compendis s'hi havien produït. Seria massa pretenció imaginar que la nostra tasca, en aquest punt o en d'altres de la nostra investigació, ja és una tasca definitiva i invariable. Tot el contrari, el catàleg de Josep Melcior Gomis n'és un catàleg inacabat, sempre a l'espera d'alguna troballa posterior.

El catàleg de Josep Melcior Gomis està compostat per obres litúrgiques, algunes conservades a la Catedral de València, d'altres a la Biblioteca nacional de França; les cançons liberals, cançons líriques, obra de saló líric i música escènica, dispersades en diversos fons estatals, algunes romanen amb publicacions però la gran majoria segueix manuscrita i en gran part són partitures inèdites. Hem inclòs la datació en aquelles obres on existeix la referència i la ciutat de composició, així com hem ordenat les obres per la seua datació cronològica després d'un intens estudi, afegint un ordre i un acrònim JMG per a la serialització de la seua obra creativa. A més a més, hem optat per citar si l'obra és manuscrita o ara bé, editada.

JMG 1-. *In cena Domini*. Antifona. 1810. València, manuscrita.

JMG 2-. *Himnus utrasque Vesperes in festo B. Joanis de Ribera Patriarche Antiocheni et Archiepiscopi Valentini*, 1811, València, manuscrita.

JMG 3-. *Hunc diem letti celebremus*, per a 4 veus, orgue i baix continu, s.d., València, manuscrita. Sols s'hi conserven dues pàgines.

JMG 4-. *In nomine Deus, Amen*, veu solista, cor i orquestra, s.d., València, manuscrita.

JMG 5-. *Lamentations*, Cor a 7 veus i orquestra, s.d., manuscrita, incompleta.

⁶³⁹ DOWLING, J., *José Melchor...* (op.cit) i GISBERT, R., *Gomis...* (op.cit)

- JMG 6-. *Van. Et gressus est*, lamentacions a 5 veus, s.d., manuscrita, incompleta.
- JMG 7-. *Laus tibi celi pater*, a 5 veus, s.d., manuscrita, incompleta.
- JMG 8-. *Letanías de los santos*, a 5 veus, s.d., manuscrita, incompleta. Al dorsal existeix l'anotació de “*tiempo de marcha*” per a instruments.
- JMG 9-. *Santo Señor Dios* i *Gloria al Padre*, cor a 4 veus, s.d., manuscrita.
- JMG 10-. *Una obra de José Pons traducida a música militar por su discípulo J.M.Gomis y Colomer*, 1818, València.
- JMG 10-. *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*.
- JMG 11-. *Himne de Riego*, editat a 1823, Madrid, editada per Mariano de Cabrerizo.
- JMG 12-. *Canción a la constitución*, editat a 1823, Madrid, editada per Mariano de Cabrerizo.
- JMG 13-. *Canción patriótica compuesta en celebridad de los diputados a las Cortes*, 1820, Madrid, dedicada a D. Vicente Sancho, manuscrita i editada.
- JMG 14-. *La Aldeana*, música escènica, melodrama solístic per a veu i orquestra, 1821, Madrid, manuscrita.
- JMG 15-. *Obertura para música militar*, per a orquestra, s.d., Madrid, manuscrita.
- JMG 16-. *A unos ojos verdes*, cançó lírica per a veu i piano, 1820, Madrid, editada, dedicada a Paula de Latorre.
- JMG 17-. *La gitanilla zelosa*, cançó lírica per a veu i piano, 1820, Madrid, editada, dedicada a Manuela Álvarez de Ferrer.
- JMG 18-. *El ayre dañino*, cançó lírica per a veu i piano, 1820, Madrid, editada.
- JMG 19-. *El morenillo*, cançó lírica per a veu i piano, 1820, Madrid, editada.
- JMG 20-. *Como estoy alegre*, cançó lírica per a veu i piano, s.d, Madrid?, manuscrita,.

JMG 21-. *El Chaho moreno*, cançó lírica per a veu i piano, s.d, Madrid?, editada, dedicada a Loreto García de Vestris.

JMG 22-. *El curro marinero*, cançó lírica per a veu i piano, s.d, Madrid?, editada, dedicada a Loreto García de Vestris.

JMG 23-. *Hymne Funèbre aus mânes du général Foy*, cors, acompanyament d'harpa i piano, 1825, París, dedicat a Francisco Manota. Text del marquès d'Azeglio.

JMG 24-. *Madre la mi madre*, cançó lírica per a veu i piano, 1825, París, editada, dedicada a Isabel Colbrán de Rossini.

JMG 25-. *Sinfonia del signore Gomis Colomer*, 1825, 1832, 1833, París, manuscrita, incompleta.

JMG 26-. *Je suis un amoureux nocher*, romança per a veu i piano, 1825, París, manuscrita, text de Louis de Viardot.

JMG 27-. *Méthode de Solfège et de chant*, primera part, 1826, París, dedicat a Josephine de Laborde Bussoni, edició trilingüe.

JMG 28-. *L'Inverno*, quartet vocal de saló, 1827, Londres, text del Marquès d'Azeglio, editada.

JMG 29-. *Seguidillas a duo* inclosa dins de *Regalo Lírico*, 1827, Londres, editada.

JMG 30-. *La barquilla*, cançó lírica per a veu i piano, 1827, Londres, manuscrita, text en castellà de Mateo de Seoane, text en italià Pistrucci. Dedicada a Manuela Álvarez de Ferrer.

JMG 31-. *Bolero "Es de todos los males" y Tirana "Ser amante sin ventura"*, cançó lírica per a veu i piano, 1828, Londres, manuscrita.

JMG 32-. *Si la mar fuera de tinta*, cançó lírica per a veu i piano, 1828, Londres, editada.

JMG 33-. *The Primptems / La Primavera*, quartet vocal de saló, 1828, Londres, text del Marquès d'Azeglio, editada.

JMG 34-. *Hymn to the Divinity*, duo i cor, amb acompanyament de pianoforte, harpa i trompa obligada, 1828, Londres, text anglès de James O'Connell, text italià del Marqués d'Azeglio, Dedicat a Sir Gore Ouseley.

JMG 35-. *Quartetto Notturmo*, quartet vocal amb piano, 1828, Londres, editada, text italià del Marqués d'Azeglio.

JMG 36-. *Le Favori* o *L'écharpe rouge*, òpera còmica, 1829, París-Londres, manuscrita.

JMG 37-. *Romance moresque en Re*, per a veu i piano, 1829, Londres, manuscrita.

JMG 38-. *Larghetto*, per a violoncel i contrabaix, s.d, Londres?, manuscrita, incompleta.

JMG 39-. *Bolero for two voices*, Dost love me, cançó lírica de saló, s.d., Londres, referència, no localitzada.

JMG 40-. *I saw thy tears*, cançó lírica de saló, s.d., Londres, referència, no localitzada, text de Telesforo de Trueba.

JMG 41-. Cavatina *Ah, me! while swift by time rolls on*, i dueto *For me hope cast no gleam*, cançó lírica de saló, s.d., Londres, referència, no localitzada.

JMG 42-. *No feature like the eye*, per a piano i veu, cançó lírica de saló, s.d., Londres, referència, no localitzada.

JMG 43-. *Il ritorno del pescatore*, Romanzetto, s.d., París-Londres, editada, dedicada a Mlle Louise de Marcieu,

JMG 44-. *Three italians canzonettas*, s.d., Londres, dedicada a Isabella Fitz-Gibbon.

JMG 45-. *La Partenza*, per a piano i veu, cançó lírica de saló, s.d., Londres?, manuscrita.

JMG 46-. *Canzoneta I*, per a piano i veu, cançó lírica de saló, s.d., Londres?, manuscrita.

JMG 47-. *Inno a venere*, per a piano i veu, cançó lírica de saló, s.d., Londres?, manuscrita.

JMG 48-. *La Carême*, quartet vocal de saló, 1830, París, editada.

JMG 49-. *La liberta a nice*, per a piano i veu, cançó lírica de saló, s.d., París, manuscrita.

JMG 50-. *Al eterno ensalzado, cant i piano*, himne inclós a Aben Humeya, 1830, París, editat.

JMG 51-. *Despedida de Aben Humeya a Granada*, romanza, 1830, París, editat.

JMG 52-. *Mira que bonito!*, per a veu i cor, inclós a Aben Humeya, 1830, París, editat.

JMG 53-. *Chant de liberté*, per a cor i orquestra, himne inclós a Le Diable à Séville, 1830, París, manuscrit.

JMG 54-. *Le Diable à Séville*, òpera còmica en un acte, 1831, París, dedicada a Rossini, editada.

JMG 55-. *L'anniversaire. Himne au martyres de Julliet*, per a quatre veus i orquestra, 1831 /07/ 20, París, manuscrit i editat.

JMG 56-. *La Damnée o La Sylphide*, òpera-comique, 1831, París, manuscrita, incompleta.

JMG 57-. *Duo de Denise et Brulot*, acompanyament d'orquestra, s.d., París, manuscrita, incompleta

JMG 58-. *Coro a cuatro voces*, cor i orquestra, s.d., manuscrita, incompleta.

JMG 59-. *De la cara dulce amica: Emilia*, escena para voz y orquestra, París, manuscrita, incompleta.

JMG 60-. *In quel cor confido spero*, escena per a dos veus i orquestra, s.d., manuscrita, incompleta.

JMG 61-. *Coro 1º de Muscogulgos*, per a quartet vocal i orquestra, s.d., manuscrita, incompleta.

JMG 62-. *Botany Bay o Le Bal*, òpera-comique, 1832, París, manuscrita, versió piano i veu.

JMG 63-. *Méthode de Solfège et de chant*, segona part, 1833, París, manuscrit.

JMG 64-. *Le Revenant*, òpera còmica en dos actes, 1833, París, editada.

JMG 65-. *Obertura de J. M. Gomis*, per a orquestra, s.d., manuscrita.

JMG 66-. *Je pourrais parler davantage*, per a veu i piano, s.d., París, manuscrita.

JMG 67-. *Obertura arreglada para piano-forte*, s.d., manuscrita, incompleta.

JMG 68-. *Lenor*, òpera còmica, 1834, París, manuscrita, incompleta.

JMG 69-. *Jeune écossaise aux longs cheveux si blonds*, balada per a cant i harpa, inclosa en *Botany Bay*, s.d, manuscrita.

JMG 70-. *Le hasard est bien comique*, s.d., referenciada, no localitzada.

JMG 71-. *L'orpheline*, cançó lírica-romança per a veu i piano, 1834, París, editada.

JMG 72-. *Le Portefaix*, òpera còmica, 1835, París, editada.

JMG 73-. *Rock le Barbu*, òpera còmica, 1836, París, manuscrita.

JMG 74-. *Le Comte Julien, Grand Opéra*, 1836, París, llibret d'E. Scribe, manuscrita, incompleta.

| **CAPÍTOL 7** |

ICONOGRAFIA



| **CAPÍTOL 7** |
| **ICONOGRAFIA** |



7.1. EL MÈTODE PANOSFSKY EN EL TRACTAMENT DE LA ICONOGRAFIA

En aquest apartat del nostre treball realitzarem una parada al voltant de la iconografia gomisiana. Al nostre parer, en virtut de la brevetat i la concreció que aquest estudi necessita, no podem realitzar una descripció teòrica de la ciència que estudia i descriu les imatges conforme als temes que s’hi desitja representar, si més no amb l’objectiu de identificant-les i classificant-les a l’espai i temps.⁶⁴⁰

Al llarg dels temps, les imatges han exercit un fort poder de seducció en totes i cadascuna de les cultures. És per això que l’interés per llegir les imatges i interpretarles correctament s’ha traduït en l’aplicació de distints mètodes i anàlisi com ara el Mètode històric-crític, el mètode positivista, el mètode formalista o el mètode iconològic, entre d’altres.

En aquest apartat del nostre treball volem incidir en el recull i descripció de les distintes representacions iconogràfiques del compositor Josep Melcior Gomis, que són escasses però mai han estat recopilades. En paraules del famós crític d’art H. Wölfflin: *és necessària el llum per fer brillar una perla.*⁶⁴¹

Així doncs, el mètode establert per Erwin Panofsky amb els seus estudis sobre iconologia tracten la imatge com un producte de la ment que culturalment cristallitzada dona lloc a la forma. Fet i fet, a una obra d’art la forma no pot separar-se del contingut, la distribució de la línia, la llum i la sombra; dels volums i dels plànols; i cal entendre-la com un vehicle d’una significació que trascendeix a allò merament visual.⁶⁴² Tantmateix, creiem interessant el tractament de la iconografia com una història de l’art dels textos i dels contextos, com una aventura purament intel·lectual i no sols una

⁶⁴⁰ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M., *Método iconográfico*, Vitoria-Gasteiz, Ephiale, 1991, pàg.15-18.

⁶⁴¹ WÖLFFLIN, H., *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte [1915]* MORENO VILLA, J., (trad.), Barcelona, Optima, 2002.

⁶⁴² PANOSFSKY, E., *Estudios sobre Iconologia*, Madrid, Alianza, 1992.

experiència sensible. Fet i fet, les obres d'art es converteixen en idees, en elaboracions intel·lectuals pures i deixen de ser simples formes.⁶⁴³

Així doncs, al nostre recull iconogràfic sobre el compositor Gomis aplicarem un comentari breu al voltant dels tres nivells de significació d'una obra iconogràfica segons l'anàlisi iconogràfic de Panofsky: nivell preiconogràfic, en relació a la significació primària de la imatge; nivell iconogràfic, identificant el missatge que s'hi vol transmetre; i nivell iconològic; el que significa en el temps en el que s'hi executà.

7.2. RECURS ICONOGRÀFIC DE J.M. GOMIS

La primera representació que tenim del compositor valencià Josep Melcior Gomis és la realitzada en vida del compositor. D'autor desconegut i d'una bona factura, la litografia *J. M Gomis* arribà des de París a Ontinyent amb part dels papers que formava el llegat-herència que van rebre els seus germans i que, mitjançant una posterior i tardana donació, es troba actualment custodiat al Conjunt Documental Josep Melcior Gomis.⁶⁴⁴ D'aquesta primera obra desconeixem l'artista, donat que es tracta d'una litografia no signada per l'autor i el comitent. Ben bé la factura de l'obra podria ser de litògrafs com ara bé *Josef Kriehuber, Bernard*, o ara bé *Ch. Baugniet*, que van realitzar retrats als cantants, músics i compositors de moda del París noucentista. No descartem trobar noves fonts documentals que ens clarifiquen l'autoria i l'any d'aquesta magnífica representació del músic Gomis.

L'assumpte tracta la figura del compositor Gomis, amb motiu de fixar la seua imatge de compositor. Gomis apareix recolzat sobre una butaca, similar a la posició corporal que presenten altres litografies de compositors coetànies, com ara bé Listz, Meyerbeer o Rossini. Els atributs iconogràfics que caracteritzen la personalitat són evidents: Gomis està davant d'una superfície – no sabem si un piano vertical o ara bé un escriptori – on el compositor disposa de tinta, una ploma i unes partitures en les que es pot llegir *Le Diable à Séville*. Considerem que aquesta elecció de la partitura no és atzar sino és un símbol que referència a una de les seues òperes més exitoses i remiteix a

⁶⁴³ PANOFSKY, E., *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1991.

⁶⁴⁴ AMO., *J.M. GOMIS*, litografia conservada al CDJMG.

l'espectador una idea-alegoria que representa un significat més enllà de la partitura en si mateix.

Figura 1. Litografia J.M.Gomis. Fons Documental Josep Melcior Gomis. AMO.



En el nivell preiconogràfic, la significació primària de la litografia és la figura de J.M.Gomis al seu estudi de treball. És un treball que en el camp estilístic és un exemple del tractament noucentista de les litografies. En un nivell iconogràfic, identifiquem que la litografia ens transmet l'anhel vital de JM Gomis, una justificació del personatge que ens transmet com a compositor. La significació iconogràfica ens presenta un compositor

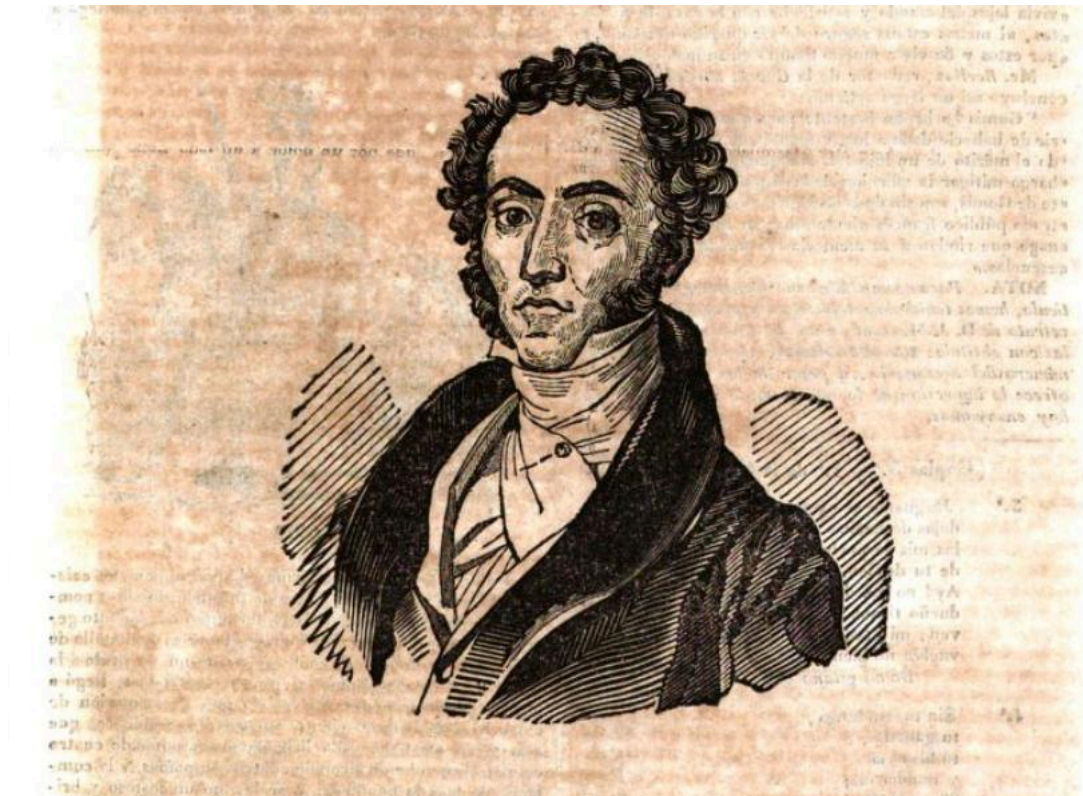
exitós que va engegar la seua carrera amb una obra trascendental en el París dels anys trenta, *Le Diable à Séville*. En el nivell iconològic, la litografia disposa d'una significació intrínseca o de contingut, posa en relació la tasca de Gomis amb el significat profund de valors, idees i aspectes culturals dels músics en els primers romanticismes culturals. L'obra és un reflex del context cultural i de la posició social que els creadors tenien en el París noucentista. La imatge d'un creador J.M.Gomis, que ens mira elegant i amb un llenguatge corporal relaxat, mentre treballa amb la seua òpera, destacant que allò més important per a ells era l'escriptura musical de les òperes. La importància d'aquesta imatge és cabdal, en tant en quant és la única imatge que conservem coètània de l'autor – sens oblidar-nos del bust de M. Elschoect – i que impactaran en el imaginari iconogràfic de Gomis per a les següents representacions.

La següent representació iconogràfica (*figura 2*) que disposem és la que apareix a la notícia necrològica que escriu Mesoneros al *Semanario Pintoresco Español* al setembre de 1836, ajudat per Santiago de Masarnau.⁶⁴⁵ En dita realització desconeixem l'autor del gravat; si se'ns permet d'escasa qualitat i pobre factura; però si coneixem el comitent, en aquest cas el setmanari *Pintoresco Español* amb motiu de la publicació de la notícia necrològica. Fet i fet, queda patent que les fonts o referents en les que l'artista s'ha basat per a realitzar aquesta representació de Gomis, són la litografia (*figura 1*) abans esmentada que va a convertir-se, en un referent clàssic de la representació figurativa de J. M. Gomis.

L'assumpte és la notícia necrològica de Gomis, esdeveniment al voltant del qual es constitueix aquesta representació iconogràfica. El motiu és rendir homenatge i donar a conèixer al públic il·lustrat espanyol a un compositor transterrat que desconeix. Tantmanteix, aquesta representació disposa dels mateixos atributs iconogràfics que hem descrit a la *figura 1*. D'altra banda, la representació de Gomis al *Semanario Pintoresco Español* ha esborrat els símbols, o les referències musicals que trobavem amb anterioritat i han difuminat l'al·legoria musical que representava la presència de la seua òpera *Le Diable à Séville*.

⁶⁴⁵ MESONEROS, R., "Gomis"... (op.cit.)

Figura 2. Gomis al Semanario Pintoresco Español, setembre, 1836, p.4.



En el nivell preiconogràfic, la significació primària de la litografia és la figura de J.M.Gomis davant el desconeixement del públic al que s'adreça la publicació. Fet i fet, és una figura que obvia els referents – interpretats com a referents secundaris – de la font originària. Això, al nostre parer, esdevé per la importància que adquireix dotar-li al nom JM.Gomis d'un referent visual que el públic burgés espanyol ni coneix ni adverteix. En un nivell iconogràfic, identifiquem que la litografia que ja no ens transmet l'anhel vital de JM.Gomis, com a compositor. El personatge apareix sense atributs operístics ni amb una taula de treball. La significació iconogràfica ens presenta un personatge sense cap atribut, més enllà de la forma de vestir de la moda parisina dels primers decennis del segle XIX. En el nivell iconològic, la litografia disposa d'una significació intrínseca o de contingut, posa en relació la imatge de Gomis amb el significat profund de valors, idees i aspectes culturals d'uns cercles culturals espanyols que no coneixen a Josep Melcior Gomis ni han vist mai d'ell la mínima representació.

La següent representació de J. Gomis la trobem al Teatre Principal de València. L'assumpte és la reforma que es realitza als primers anys de 1850. L'autor de la reforma, iniciada per l'empresari Javier Paulino que considera que el coliseu necessitava d'un procés de reforma urgent de caire estructural, i també a nivell decoratiu per otorgar-li el pes social i reconeixement que necessitava. Aquest és l'esdeveniment al voltant del qual es constitueix aquesta representació iconogràfica.⁶⁴⁶ Comptat i debatut, el motiu és generar una nova decoració amb un programa iconogràfic que inclour al compositor valencià que la societat valenciana desconeix. Tantmanteix, aquesta representació situada al Teatre Principal de València disposa com a fons documentals on inspirar-s'hi

Figura 3. Gomis al Teatre Principal de València, fotografia presa l'any 2010.



En el nivell preiconogràfic, la significació primària d'aquesta pintura no difereix molt respecte a la *figura 2* i és una significació i dignificació de la figura de J.M.Gomis

⁶⁴⁶ A.D.V., Fons Teatre Principal. Expedient VIII...op.cit.

davant el desconeixement del públic valencià al coliseu operístic valencià del segle XIX. Fet i fet, és una figura que novament obvia els referents – interpretats com a referents secundaris – de la font *figura 1*. Això, al nostre parer, esdevé per la importància que adquireix dotar-li al nom JM.Gomis d'un referent visual que el públic burgès valencià no reconeix. En un nivell iconogràfic, identifiquem que la pintura no necessita incorporar atributs musicals, donat que la situació on s'hi troba representa també l'anhel vital de JM.Gomis, com a compositor operístic. La significació iconogràfica ens presenta un personatge situat al sostre d'un coliseu valencià, present al lloc de reunió de les bones famílies valencianes. En el nivell iconològic, la pintura disposa d'una significació intrínseca o de contingut, posa en relació la imatge de Gomis amb el significat profund de valors, idees i aspectes culturals d'una tradició musical valenciana que, a mitjans del segle XIX; començava a reïvindicar-se per part del sincretisme de la Restauració.

La següent representació de Josep Melcior Gomis és l'anomenada *Retrat de Gomis* publicat a *La Ilustración Musical Hispano-Americana* l'any 1891 als cent anys del seu naixement.⁶⁴⁷ La imatge de Gomis fou publicada el 15 de gener de 1891 cita la font documental que s'hi tracta d'un retrat realitzat per J. Diéguez a partir d'una litografia original, abans esmentada per nosaltres com a *Figura 1*. L'artista d'aquesta representació iconogràfica del compositor Gomis és J. Diéguez i el comitent que li encarrega l'obra és el setmanari *La Ilustración Musical Hispano-Americana* que disposa que necessita il·lustrar un article escrit per F.Pedrell en vísperes del primer centenari del seu naixement. Així doncs, l'assumpte al voltant el qual es constitueix la creació és l'assaig al voltant de Gomis que publica la revista. Tantmateix, amb una anàlisi ràpida, observem que les fonts en les que l'artista s'ha inspirat són clarament recurrents, ja que es tracta de *la figura 1*, la litografia coetània al autor que ha estat referent per a molts. En aquest cas, torna a ser part de la font documental on l'autor Diéguez s'inspira per realitzar aquest retrat de Gomis.

⁶⁴⁷ DIÉGUEZ, J., *Retrat de Gomis*, litografia segons l'original aparegut a *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, any IV, núm. 72, 15/1/1891, pàg.429

Figura 4. DIÉGUEZ, J., “Retrat de Gomis” a La Ilustración Musical Hispano-Americana, 1891.



Com podem observar, el símbol i imatge referent del compositor i la seua al·legoria és idèntica al tractament que es realitza a la litografia de la dècada de 1830.

Si més no, en aquesta ocasió no trobem cap referència a l'òpera *Le Diable à Séville*. En el nivell preiconogràfic, la significació primària de la litografia és la figura de J.M.Gomis al seu estudi de treball. En un nivell iconogràfic, identifiquem que la litografia ens transmet l'anhel vital de JM Gomis, una justificació del personatge que ens transmet com a compositor. En el nivell iconològic, la litografia disposa d'una significació intrínseca o de contingut, d'un creador J.M.Gomis, que posa davant l'artista per a immortalitzar-se amb aqueixa litografia, mentre treballa amb la seua òpera – ara obviada – destacant que allò més important per a ell era el treball d'escriptura.

La següent representació iconogràfica és obra de Gonzalo Salvà, qui fou membre de la Junta directiva del Conservatori de música de València, qui actua de comitent, l'any 1894 i genera aquest retrat que disposa d'assumpte bàsic el sol·licitar diversos retrats a l'oli de cèlebres músics valencians per a dignificar el conservatori . El motiu, per tant, incorporar a la decoració de la màxima institució formativa musical del país valencià als compositors considerats part de la tradició, en eixe símbol de predecesors dels nous músics. El retrat, pintat per Gonzalo Salvà, disposa de la litografia com a font documental i en ella s'inspira però en aquest cas versionant la visió clàssica del músic que trobavem fins ara.⁶⁴⁸

En el nivell preiconogràfic, la significació primària de la litografia és la figura d'un J.M.Gomis que disposa de solemnitat que requereix ser la part d'una història musical d'un país. En un nivell iconogràfic, identifiquem que el retrat a l'oli ens transmet la imatge costumista de JM Gomis, una justificació del personatge que ens transmet com a compositor del segle XIX i que ho descobrim pels seus vestits d'època. En el nivell iconològic, la litografia disposa d'una significació intrínseca o de contingut, d'un creador J.M.Gomis, que forma part de la tradició valenciana i que n'és un referent a considerar per les èlits culturals del tombant del segle XIX.

⁶⁴⁸ BVA., Fons Nicolau-Primitiu, SALVÀ, G., *Retrat de Gomis*. 1894.

Figura 5. BVA, Fons Nicolau-Primitiu, SALVÀ, G., “Retrat de Gomis” 1894.



La següent i darrera referència iconogràfica que conservem de Josep Melcior Gomis n'és una referència actual, realitzada a 2003, es tracta d'una escultura de ferro i bronze creada per l'autor Ricardo Morales i el comitent és l'ajuntament d'Ontinyent.



Figura 6. MORALES, R., Bust de Gomis, realització en ferro i bronze, Ontinyent.

L'escultura està situada a l'entorn urbanístic on va nàixer el compositor ontinyentí i que fou una iniciativa local per recuperar la seua figura. Fet i fet, considerem que aquesta *figura 6* repeteix la font documental respecte a la litografia original. En el nivell preiconogràfic, la significació primària de la litografia és la figura d'un J.M.Gomis. En un nivell iconogràfic, identifiquem les característiques físiques del retrat de Gomis, que conserva en aquesta reproducció els seus vestits d'època. En el nivell iconològic, la litografia disposa d'una significació intrínseca o de contingut, d'un creador J.M.Gomis que és reïvindicat pel seu lloc natal.

Altres representacions, tal vegada de major factura o importància, són documentades però a hores d'ara, les unes perdudes, les altres desaparegudes per incendis. Comptem amb altres referències, com el Bust que l'artista M. Elshoect va realitzar de Josep Melcior Gomis, presentat al Saló artístic de 1839 i destinat al *Grand Foyer* de l'*Opéra Comique* de París, a hores d'ara desaparegut. O ara bé, el retrat de Gomis que existia al *Casino-Paganini* representant atributs nacionals espanyols i que fou devorat per un incendi. Comptat i debatut, aquesta tasca és un recull inacabat i incomplet.

La retratística pictòrica clàssica ha deixat magnífics exemples de retrats on no sols es recullen les habilitats i les elaboracions sublimes d'alguns creadors i pintors extraordinaris, sino també decorats i ambients que expressen els valors, els gustos, les creencies d'una època en que tals retrats, litografies i olis es van pintar. Com hem apuntat abans, és evident que el retrat és una estructura semiòtica amb un objectiu fonamental de presentar i consagrar la identitat social, certificant el registre, el reconeixement, la presentació del personatge i la jerarquia. En el cas de Gomis, no és una excepció. Són poques les referències iconogràfiques que disposem del compositor J. M. Gomis però aquest recull n'és un recull inacabat. Comptat i debatut, esperem en les properes investigacions al voltant de Gomis o de l'òpera romàntica que s'esbrinen i s'aporten altres representacions, fins ara desconegudes, de Josep Melcior Gomis.

| CAPÍTOL 8 |
CORRESPONDÈNCIA



| **CAPÍTOL 8** || **CORRESPONDÈNCIA** |

8.1. LA CARTA COM INSTRUMENT DE COMUNICACIÓ DEL SUBJECTE I DE CREACIÓ DE SOCIABILITATS

La correspondència privada en el camp de la història, la biografia, la família i la vida quotidiana és una part fonamental per a l'estudi de les societats i per a l'estudi biogràfic. Als darrers decennis, la carta privada s'ha convertit en un objecte absolut d'estudi *per se* i s'ha reavaluat com a font de coneixement històric, no sols entre els historiadors de la cultura escrita i d'altres tendències historiogràfiques; sino també per a investigadors procedents d'altres disciplines com la filologia o l'antropologia.

Fins el tercer terç del segle XX, les correspondències i d'altres documents privats- com ara memòries, dietaris, llibres de comptes, etc- eren considerats fonts secundàries o accesoris. Però els treballs d'*Armando Petrucci*, *Roger Chartier* i els seus continuadors van enfatitzar les noves potencialitats en el estudi de la escriptura.⁶⁴⁹

Al nostre parer, l'interés per aquesta part de la nostra investigació disposava de dos objectius: en primer lloc recopilar i transcriure per primera vegada les cartes privades conservades als arxius de la BNE i la BNF per a l'estudi de la biografia de Josep Melcior Gomis. El segon objectiu pretenia bastir i proporcionar el conjunt epistolar de cartes privades datades al primer terç del segle XIX per a l'estudi a qui l'interesse al futur. Els conjunts epistolars, com el que ací hem compilat i transcrit, posen de manifest els usos que es van donar a la carta privada en el tombant del segle XVIII i principis del segle XIX. Cadascuna de les lletres manuscrites que fins l'any 1836 va enviar Josep Melcior Gomis a distints destinataris serveixen per a diverses finalitats, però vistes des del conjunt de les epístoles, aconpleixen fonamentalment dues funcions: les cartes són el mitjà de comunicació mitjançant s'hi comunica amb la família, els amics i els confidents que romanen al lloc d'origen; i al mateix temps, alimenten i sostenen una intensa xarxa de relacions socials basades en el parentesc i les relacions més o menys interessades. Tanmateix, hem d'entendre que per a les

⁶⁴⁹ PETRUCCI, A., "Scrivere nel Cinquecento: la norma e l'uso fra Italia e Spagna", en LÓPEZ VIDRIERO, M., (eds.), *El libro antiguo español: actas del segundo Coloquio Internacional*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1992, pàg. 355-365, també CHARTIER, R., (dir.), *La correspondance. Les usages de la lettre au XIXe siècle*, París, Fayard, 1991, també "Los secretarios. Modelos y prácticas epistolares", en CHARTIER, R., *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1993; pàg. 284-314., CHARTIER, R., *Les pratiques de l'écriture ordinaire dans les sociétés de l'Ancien Régime*, Lyon, Bron, Groupe de Recherche sur la socialisation, Université Lumière Lyon, 1996; CHARTIER, R., *Entre poder y placer: cultura escrita y literatura en la edad moderna*, Madrid, Cátedra, 2000.

persones que vivien separades dels seus vincles socials i de la seua pàtria, les epístoles constituïen la via principal mitjançant la que s'hi donaven i s'hi rebien notícies, tant d'interés personal com notícies d'interés general.

En el cas que ens ocupa, el de les cartes de Josep Melcior Gomis, aquestes tracten de traslladar a Santiago de Masarnau i Miguel Osca Guerau dels esdeveniments més importants, mantindre'ls informats de les seues activitats diàries a París, per sobre de tot les activitats relacionades amb l'escriptura de les òperes, les estrenes i els esdeveniments més excepcionals. Fet i fet, les cartes contribueixen al despatx dels assumptes personals, dels negocis i dels esdeveniments musicals que Masarnau i Gomis porten entre les mans; des de l'encàrrec de la publicació del *Mètode de Cant* a Madrid, fins a assumptes de política nacional espanyola, i la transmissió de missatges a terceres persones. Així doncs, traslladar-se des de París a Madrid o València per a resoldre possibles tràmits burocràtics suposava per a un mal·laltís Gomis una empresa de dimensions titàniques al primer terç del segle XIX. Fet i fet, era més pràctic i rendible comptar amb qualsevol corresponsal d'alta confiança – com ara bé Masarnau o Miguel Osca i Guerau – que actués en nom de l'interessat resident a París. Les cartes promouen la formació d'una xarxa de relacions socials que podien basar-se exclusivament, o no, en l'interés mutu en una societat que guadeix dels beneficis de l'escriptura i de la comunicació mitjançant la correspondència. D'altra banda, les cartes que s'intercanvia Gomis serveixen per mantindre els vincles afectius entre les persones, de vegades recercant estratègies de promoció social conjunta, com s'hi pot llegir a les diferents epístoles gomisianes.

La sociabilització a través de les cartes era una pràctica exclusivament de les classes instruïdes que, a més a més, són manifestadament potents canals d'expressió voluntària de la privacitat d'un subjecte que se la transmet a altre.⁶⁵⁰ L'escriptura epistolar ofereix als autors un ús molt més particular i íntim arribat a la manifestació dels anhels interns, somnis, fracassos i emocions. En aquest assumpte, Josep Melcior Gomis realitza referències sobre l'arribada de la mort, l'enfermetat, la soletat i d'altres assumptes propis del subjecte íntim. Comptat i debatut, amb el transcurs del temps, les cartes s'hi transformen en objecte i font d'estudi de les societats i individus pretèrits, malgrat que això ens obliga a ser prudents a l'hora de ponderar la veracitat i el aparent realisme del seu contingut.⁶⁵¹

El conjunt epistolari que hem transcrit es compon trenta-huit epístoles, adreçades a Santiago de Masarnau, Miguel Osca o el Director de *l'Opéra-Comique*. Els destins de les epístoles

⁶⁵⁰ PULIDO TIRADO, Genara, "La escritura epistolar en la actual encrucijada genérica", *Signo. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 10 (Madrid, 2001): 435-447.

⁶⁵¹ GIMENO BLAY, Francisco M. (eds.), *Escribir y leer en Occidente*, València, Universitat de València, 1995.

són variats com ara bé: Londres, París o Madrid. La majoria provenen de la denominada Col·lecció Sanjurjo que està dipositada a la Biblioteca Nacional d'Espanya i que va arribar ahí com a conseqüència del llegat hereditari de Gomis que li pertoca a Masarnau. L'altra part del conjunt epistolari que hem recollit, ordenat cronològicament i transcrit; prové de la Biblioteca Nacional de França i del CDJMG dipositat a l'Arxiu d'Ontinyent.⁶⁵²

Hem transcrit les cartes que exposem en aquest capítol número huité respectant l'ortografia original dels manuscrits escrits per Josep Melcior Gomis, amb les seues errades ortogràfiques, inconnexions i errors de puntuació. Tanmanteix hem omés tot allò que no ha estat possible transcriure per l'estat de conservació dels originals manuscrits. Comptat i debatut, són unes epístoles fonamentals per a l'estudi del compositor valencià – no dubtem de que es tracta d'una feina inacabada i no donem per tancat el cos epistolari – que caldria, en la nostra opinió, plantejar-s'hi la seua publicació. Encara hi estava pendent una edició crítica que posara a l'abast dels estudiosos aquests documents.⁶⁵³ Ara els presentem íntegrament.

Comptat i debatut, és necessari fer algunes precisions quant als criteris de transcripció que hem emprat en aquest capítol. Hem respectat les grafies i els accents de l'original, que testimonien una ortografia anterior a les darreres normalitzacions de la llengua espanyola i la forta afecció que Gomis tenia d'un plurilingüisme de supervivència que l'havia obligat a aprendre nocions d'anglès, francès i italià. Hem seguit els criteris estàndards de transcripció de l'espanyol, idioma en el qual estan redactades quasi totes les lletres. Per això no regularitzem "y" per "i" ni "j" per "g". Tot i això, hi ha algunes paraules, poques, en la seua llengua materna, el valencià, i unes altres, també, en francès. Com afirma V. Terol en les seues transcripcions de les quatre cartes ontinyentines: en alguns passatges comprovem que Gomis fa girs en espanyol de la seua llengua materna, el valencià. Un exemple: l'ús del verb *estimar* amb la polisèmia pròpia de la llengua catalana i no en el sentit precís que té en llengua espanyola. A més a més, hi ha girs literals del francès: "*facil a comprender*" (per compte de "*fácil de comprender*"); "la mutanza de casa me ha causado " o ara bé "*creo tendrá un gran suceso*" (per compte de "*éxito*"); "(¿)Que se ha hecho el tiempo?" "*hay ciertas cosas que se pasaron allí*"; "*Nuestro Casaus está fiscal en Barcelona*" (per compte de "*es*"); "no ya por de

⁶⁵² TEROL, V., "Les Cartes autògrafes de Josep Melcior Gomis de l'Arxiu municipal d'Ontinyent. Estudi i Transcripció" a VV.AA., *Alba. Revista d'estudis comarcals de la Vall d'Albaida*, núm. 21, Ontinyent, Ajuntament d'Ontinyent, 2005-2006, pàg. 75-85.

⁶⁵³ Existeix una publicació parcial d'algunes cartes manuscrites de Gomis però el compendi complet que presentem i hem recercat a distintes biblioteques són un recull inèdit en la producció historiogràfica sobre Josep Melcior Gomis. Per exemple: CASARES, E., "La correspondencia entre el compositor valenciano José Melchor Gomis y Santiago de Masarnau (1826-1836). Crónica de la vida parisina de Gomis", a *Miscelánea musical en homenaje a Josep Climent*, Valencia, Institut Valencià de la Música, 2009, pp. 55-130.

limosnas de dos y cuatro cuartos" (ús del partitiu); "*no me queda mucho tiempo à perder*" (de "*que perder*").

8.2.TRENTA-HUIT CARTES AUTÒGRAFES DE GOMIS. TRANSCRIPCIÓ

CARTA 1

1826, gener 19, París

Lletra de Josep Melcior Gomis a Manota adreçada a Santiago de Masarnau.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo*, carta 1.

¡Que tristeza tengo, querido Masarnau! ¡Dos noches hace que estoy solo! ¡que estoy sin corazon y sin alma! Dos noches que no duermo y dos días que apenas como pensando en la pobre M[ada]me Laborde cuanto habrá sufrido en el camino: espero carta de vd desde Calais y hasta q[u]e la reciba, mi espiritu sufriá los mayores torm[en]tos . Ahora son las 3 de la noche, hasta cuya ora he estado aquí en mi cuarto sin absolutam[en]te hacer nada: nada puedo hacer, pues no me hallo aquí: yo voy con vdes, ¡¡cierto! yo les acompaño en el camino; y a ora que mas que nunca necesitaba de tener mi alma un poco tranquila és cuando menos lo está. ¡Dios mío, que ganas tengo de salir de aqui! Pero la pobre Madame Laborde cuanto habrá sufrido! Y yo tambien! y vd tambien, mi buen amigo, vd habrá padecido mucho viendola a ella padecer! Pero que poco cauto he sido yo! Dejarla ir asi de cualquier manera. Y luego he pensado que en la malport hubieran ido vdes mucho mejor, mas pronto y sin gastar mucho más. Yo creo que vdes se habran detenido en Calais alg[ú]n dia p[ar]a reponerse un poco. El pobre Manota estará con cuidado cuando no les vea llegar y como vd no sabe sus señas... p[er]o creo que si que las saben, estan p[er]o que disparates son los que digo, si esta carta la recibirá vd en Londres? Pobre M[ada]me Laborde me tiene con un cuidado el mas grande! Cuanto habrá tosido: yo no pensé en decir a vd que en Calais podía tomár el jarave de la Monzon con leche por la noche que era muy bueno, no puedo mas se me va la cabeza ¡ cuando recibiré carte de vd! como lo deseo!

13 a las 6 de la mañana.

¡Que mala noche he pasado! ¡Que sueño tan espantoso! ah, no quiero acordarme! Que falta me hace vd p[ar]a todo! que falta tan grande!

14 a las 3 de la tarde.

Acabo de recibir su inapreciable de Calais ¡Dios mio que alegria tan grande és la que ha sentido mi corazon al leerla! ¡mil veces bendita la ora en que yo le encargue a vd d[ic]ha carta de otra manera yo creo que me vuelvo loco si espero carta de Londres. ¡Que pena tan grande he pasado por vdes! Y parece que el Diablo lo hacía todo el mundo me hablaba en terminos p[ar]a hacerme

sufrir exagerandome, quien mas, q[ui]e n menos lo sensible que és el fin en la Dilig[enci]a. No me dice vd si M[ada]me Laborde ha tosidido mucho en el camino. ¡ Que tal fuese que Dios quisiera que se pusiese buena. Pero que par de locos ó de niños son vdes! Desear q[u]e hubiese tempestad! Solo los locos y los niños tienen tales deseos. Yo pensé morir de risa cuando lo leí, y D[o]n Cirilo cuando lo oyó rebentaba de tanto reír. ¡Que atroces? ¡Que atroces! (decía) Se alegró mucho de su feliz arribo. Todo el mundo ha reprobado el pasage q[u]e lo hayan hecho vdes en un barco frances, menos yo, porque ellos se funda en que el los Ingleses hay mas seguridad, y como vd lo que buscan es en donde haya mas peligro, por eso han escogido el Francés.

Yo sigo como un loco trabajando y deseando con toda mi alma salir de aquí, solo porque no puedo, no puedo no me encuentro sin vdes; y luego como engo que hacer la Pamema de ir todas las noches a casa de Blanco, esto que pudiera servirme de distraccion me atormenta. Les leí su carta, yo me alegré mucho que vd pusiera aquella clausula del Partagon y de ellos, porque si bien no son gentes capaces de apreciar una tan fina memoria, lo seria p[ar]a decir que M[ada]me “mira que ingrata”.

Tenía muhas cosas q[u]e decir a vd p[er]o no me acuerdo. Digal[e] vd a M[ada]me Labord[e] que bien hubiera podido poner de su puño dos palabras: que aora mismo pienso ir a casa de M[iste]r Prunet á decirle de su arribo a Calais p[or]q[ue] se que se alegrará mucho. Espero con la mayor ansia carta de D[o]n Fran[cis]co Manota en la que me imbie dinero sin lo cual nada puedo hacer y estoy sin poder pagaré gravadoras ni a nadie.

ADios querido de mi corazon de vd.

J.G. *[rúbrica]*

Digame vd si se hallan todos vdes tres en la casa de Cartano.

[a tergo]

(Segell) F.PO. JA 19 1826

Mr Manotta

P[ar]a entregar a Mr Masarnau.

Leicester Square Sabloniers Hotel

London

CARTA 2

1826, gener 23-30, París

Lletra de Josep Melcior Gomis a Santiago de Masarnau.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo*, carta 2.

París 23.

¡Que placer, querido mio, tengo cuando recibo carta de vd! Sin embargo mi corazon está palpitando mientras leo su contenido siempre temiendo leer alguna mala nueva de nuestra pobrecita hermana. ¡Cuánto me aflige eso de que tosa tanto por la noche! Yo no sé como ella no ha pensado en tomar la leche de burra que tanto bien la ha hecho en esta; y yo le encargo mucho à vd y a D[o]n Fran[cis]co Manota se la hagan tomar porque nada ès tan bueno p[ar]a ella como d[i]cha leche; ès su medicina capital y en tomandola seis dias esta buena. ¡Que placer tan dulce me ha causado los seis renglones que ella me escribe en los cuales me habla del indecible cuidado que vd tiene de su salud, tanto q[u]e ella teme mucho pueda ocasionar el quebranto de la de vd! Yo he derramado lagrimas de alegria al considerar mi buena suerte por haber encontrado en un país estranero una joya tan inestimable, un amigo tan bueno: ¡Cuanto siento el que mi genio violento é imprudente me haya impedido ya por dos o tres veces à escenas con vd ciertam[en]te indebidas por mi parte! Yo juro a vd de hacer los mayores esfuerzos p[ar]a reprimir mi malgenio y no darle a vd motivos de disgusto tenga yo ó no tenga razon.

Voy a contestar a su carta a los puntos principales. He estado en casa de Mr Prunet y le he encargado le escribiese a M[ada]me R[...] cuando M[ada]me L... decia con respeto a la entrega de su carta al Principe Poliquac: yo iré a ver a la d[ic]ha S[eño]ra mañana o pasado.

Mi método se concluyo, g[racias] a D[ios] se lo llevé a Rosini; este lo ha encontrado muy bueno; me ha hecho los mayores elogios en terminos que la adusta de su S[eño]ra (que hace alg[unos] dias se halla conmigo mucho mas amable), me ha pedido con el mayor interés cuando podrá tener un ejemplar pues piensa enseñar a sus discípulos por èl. Rosini ha estado amabilisimo hasta el extremo conmigo, hace dos días de debías haberme dado la carta p[ar]a el Metodo p[er]o no le ha sido posible a causa de sus infinitas ocupaciones; la espero de un momento a otro: me ha ofrecido darme él mismo una porción de cartas p[ar]a esa, entre otras me ha d[ic]ho q[u]e me daría una p[ar]a un gran personage q[u]e ès el todo del Principe Leopoldo Marido de la difunta Princesa Carlota heredera del trono; tambien me dará otras muy interesantes, p[er]o p[ar]a esto se necesita alg[u]n tiempo p[or] el poco q[u]e él tiene, asi que mi plan ès el de en cuanto tenga la primera que ès la del Metodo, hacerle escribir cada dia una. Yo bien se el medio el mas propio p[ar]a despachar todo esto cuanto antes; p[er]o amigo me hallo sin un cuarto, y rodeado de acreedores que me deguellan: 200 francos q[u]e he sacado a cuenta del piano q[u]e vendí de M[ada]me L[aborde]se han repartido como pan bendito: hoy he hecho la proposicion de que si me dán 600 al contado me doy por pagado de 700, porque me temo tanto el que pase un año sin poder ver este dinero è añada mais me hallo tan sin pesetas que no digo esta proposición que ès muy en mi favor, sino otras haría a truco de tener dinero q[u]e me hace falta p[ar]a concluir bien mis asuntos y volar a los brazos de mis amigos. Yo pienso traer muy buenas cartas porque de esto pende toda nuestra buena fortuna en

esa. Siento que no me digere vd quería presentarse a Ledesma antes de mi ida, porq[u]e le hubiera escrito una carta. Supongo que vd le habla hablado de M[ada]m[e] L [aborde] y le habra d[ic]ho q[u]e n[on] és y el interés q[u]e tanto vd como yo tenemos en cambiar su suerte. Ledesma és muy Polison y no le creo ~~capaz~~ con un corazon capaz de hacer trio con los n[ues]tros ni mucho menos cuartetto con Manota: ya le he d[ic]ho a vd que el mancebo és muy interesadillo; por lo tanto delante de èl nunca miserias: ademàs L[edesma] ya sabe vd que és muy jesuita y que irá oliendo nuestro plan hasta que yo llegue a la pim[er]a Se lo encajaré en el cuerpo: de todos modos èl puede sernos muy util y nos lo sera, porque yo sé como se le maneja. El Invierno está gravado y ha salido muy bien aunque todo ello estará lleno de mentiras porq[u]e no tengo paciencia p[ar]a corregir pruebas: En el Metodo aun se encontraran pezcados y no pocos sin embargo de los muchos que yo he corregido despues de su salida de esta. ¡Como pasa el tiempo! Y sin embargo los días son p[ar]a mi meses actualm[en]te ¡Y no concluyo nunca! Pero ¿Como diablos concluir sin din[er]o? Los demonios de Hambourg q[u]e no escriben y a mi me matan. Acabo de venir de casa Rossini y tengo en mi poder su carta: estoy muy contento y muy vanidoso: voy a ver si me és posible copiarsela a vd p[ar]a que Mad[a]m[e] L[aborde] vd y Manota gozen tamb[ié]n y disfruten de los honores que se le dispensan al pobre de mi. Lo que és la carta que yo le escribí la veran vds a mi llegada: está escrita p[ar]a el Marq[ui]s d'Azeglio y no hay mas que decir, vamos a la de Rossini q[u]e dice asi.

“Pregiatissimo amico. Ho ricevuto é percoso il vostro nuovo Metodo di canto, é credo mio dovere il farvi que piu vivi complimenti sul merito, e chiarezza di esso; mi felicito a pari tempo colla divina arte che col nascre di questa vostra nouva ed elegante dotrina va a imetersi nel tanto aclamato seggio della culta Italiana (minacciata da tanto tempo)

pofrino I miei voti secondare le vostre mire sole inento al bene de'll arte ed animarvi a comosse alter opere, one onorare la vostra Patria, ed accese vie più la vostra fama; Saró sempre fortunato nel potermi dire il piu candido de vostri estimatoti. G. Rossini” [rúbrica]

Conque, yo creo que no se puede desear más: el S[eñ]or Rossini me ha hecho escribir una carta p[ar]a Boyeldieu que èl ha tomado y me ha d[ic]ho le hará ver mi metodo y le hará escribir otra: por lo cual Rossini no és un pienzo como generalm[en]te se tiene entendido: yo no puedo sino decir bien de èl. Yo pienso litografiar su carta, porque en España sobre todo habra mucha gente que solo por ver letra de Rossini será capaz de comprar el metodo y al cabo yo creo que esto no cuesta una gran cosa. Diga vd a M[ada]m[e] Laborde que diga poco mas ó menos cuantas onzas quiere del Eu[ro]pore et Jaume, y en cuanto a los polvos p[ar]a los dientes (auq[u]e son p[ar]a vd) creo q[u]e no los olvidaré supongo q[u]e vd ha escrito a su Papa anunciandole su feliz arribo a esa.. voy a escribir en frances p[ar]a Madame Laborde no lo lea vd si lo lee no se moque de su mejoram[ien]to. Vá en italiano que me parece lo hare menos mal.

J Gomis

[rúbrica]

Io ho avutto il piu gran piacere con vostre righe, ed io vi prego si farmene veder qual [...] tutta le volte che il Si[gnore] Masarnau m'iscriva, se questo no vi costa tropo fatica, che non dubito vi costerà; ma, mia piccola Bimba bisogna tare qualche piccolo sacrificio per l'amista. ¡Como vi sentide di salute? Non troppo bene ¿non e vero? Poveretta! Come sento I vostri malli, ma come m'a fatto piacere quello che mi dite della vostra tranquillità doppo che siete in Londro. Carina mia, ío ho molta voglia de vedervi e di veder a queste due signori e di abbraciarvi tutte tre: mi sembr[...] che questo giorno fortunate non verra giamai é gio casi un mese che siate partiti di qui. Come ho sofferto é come soffro: sio mal de piedi: gl'ho gonfiati assay di questi diaboli d'engelur e como tutta la giornata non de pidei [...] che [...] soffro terribilmente tutta la famlila del sig[nor]e Blando vi saluta. Paulina [...] perche dice che non aveva un solio e che [...] pagare a qualchiduno: ío glio ho detto che mi trovava mel'istefros imprincipio e che subito che io a vefre del denaro gli pagherci. Veram[en]te ho sentito molt non poterla dar 60 franchi che mi domant dava ma io fato gli ultimi sacrificizzi per mon vedermi io in un affronto. In sommia quello che ío desidero e andar vía di qui e vedervi in buona salute é se la mi a grazia f ache non vi trovi buona ajuteró aquesto poverello di Masarnau che m'avabe bisogno d'intenderlo: io era beu sicuro. ADio cara amica: fate il possibile per sobire di questa locanda dove siete e dove si spenderà molto denaro domandate se vi pase a Ledesma se la qualchi parte é si il S[ign]ore Manota pensa di prendere un appartam[en]to disogna che sia puesto é seno bisogna anche di scieglien se non vi costa molto é vi prego molto di scivere una Right al S[ign]ore Prunet e negl' iste[...]a letera [...]Righn per M[ada]me Roux. Non l'ulbliave. Non scrivo al S[ign]ore Manota perche no voglio far spem il vostro piu caro amigo dere del denaro é sopra tutto perche credo que questa letera e tanto per lai come per tutti.

J Gomis [rúbrica]

[a tergo]

Segell [FPO] JA·30·1826

[PORT PAYÉ]

Mr. Masarnau

Leicester Square Sabloniers Hotel [60 P.P.D] London

CARTA 3

1826, gener 20-23, París

Lletra de Josep Melcior Gomis a Santiago de Masarnau.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo*, carta 3.

Querido mio: despues de haber hechado al correo la carta p[ar]a D[o]n Franc[isc]o he recibido la de vd y con ella la tranquilidad de espiritu que me tenia sin un instante de sosiego. Estoy muy contentode que vdes hayan llegado con salud a esa, si bien no lo estoy en cuanto a la aduana; en primer lugar porque lo que vd me dice se paga de las planchas és una barbaridad en terminos que me és imposible llevar á esa las planchas del Método (maldito sea él) y no llevandolas no se que hacer. Si pudiera encontrar en esta q[ui]e[n] me lo comprar-se lo daría hasta por el valor de las planchas y el gravado; porque amigo mio ello és preciso q[ue] yo piense en que tenemos en esa q[ue] vivir y que se necesita mucho dinero: que una porcion de cuentas alegres que yo habia hecho empiezo a mirarlas con los ojos mas tristes, no en cuanto a nuestros progresos en lo sucesivo, sino en cuanto a nuestro establecim[ien]to por de pronto yo me ballo en esta sin un cuarto, embarazado hasta los ojos sin saber por donde pegarme; sin dormir casi nada esperando carta de Mamota y este no me escribe y yo me doy al diablo sin poderlo remediar. Todos estos males los ha ocasionado el hierro de no haber partido Madame L... con M en cuyo caso vd se hallaría en esta y yo mucho mas pronto de lo que creia en esa; aunq[ue] a decir la verdad si tuviera dinero lo abandonaba todo y me obra a esa porq[ue] estoy ya hasta la coronilla y el hallarme separado de vdes me aburre y me fastidia. ¡Que dias tan tristes paso! Las gravadoras me estan amolando con sus memorias y ... fortuna que tengo un derecho a hacerlas expresar cuanto se me antoje, mayorm[en]te habiendo ya cobrado su filis.

Nada me dice vd de Londres, ni tampoco si M[ada]m[e] L..ha tosido mucho; si está contenta, si eso presenta un aspecto tan grande y tan triste como no, han dicho; en fin las cosas aquellas de cajon. Yo creo que M[ada]m[e] L..no está muy buena porque a lo menos debería escribir dos lineas malgrí sa parese p[ar]a sacarme de cuidado. Digale vd que ahora mismo voy a casa de Mr Prumet a darle la noticia de su llegada, porque la espera con ansia y lo mismo M[ada]m[e] Rour. En cuanto al aceyte de Macarán és preciso que sepa vd que la gran barabía de malo se reduce a dos francos por frasquillo tomando una docena; conque lo prim[er]o que és preciso saber és si és genero proibido porque si lo és no hay que contar en que lo lleve porque tengo mil chismes para el bolsillo y todo lo mas traeré una botellita para vd, los demas cachibaches iran todos q[ue] ya haran reir en la aduana, porque parece mi equipatge el de una urraca, tal potage va en mi cofre. La Gramatica Ytaliana francesa q[ue] M[ada]m[e] L..desea, yo creo q[ue] no és Gramatica si no Diccionario, el cual yo haré cuanto pueda p[ar]a traerlo aunq[ue] si no tengo dinero estoy cierto

de no poder hacer nada. Digala vd que nada de q[uan]to pueda serla agradable se me olvida: cuidela vd muchísimo. La familia de Blanco esta buena y M[ada]m[e] Blanco saluda muy afectuosam[en]te a M[ada]m[e] alegrandose mucho de su feliz llegada a esa. D[o]n Cirilo el nunca bien ponderado y buen D[o]n Cirilo viendome abandonado y triste se ha venido el pobrecillo a mi Restorante y a su compañía debo el comer algo, yo se lo agradezco en el alma. ADios querido de mi corazon, que pasión tengo de dar tres abrazos en Londres!

Suyo Gomis. [rúbrica]

[a tergo]

(Segell) F.PO. JA 23 1826

Mr Manotta

P[ar]a entregar a Mr Masarnau.

Leicester Square Sabloniers Hotel

London

CARTA 4

1826, febrer 03, París

Lletra de Josep Melcior Gomis a Santiago de Masarnau.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo*, carta 4.

París 3 febrero.

Queridísimo mio: ¡Cuan ingrato és vd! Porque no me ha escrito! Mamota escribe solo una oja y lo mismo cuenta una oja q[u]e dos, por lo q[u]e la que faltaba hubiera bien podido venir llena de su escritura q[u]e tanto placer me causa y tanto tranquiliza mi corazon siempre sufriendo desde q[u]e vdes se fueron; yo no tengo un mom[en]to de reposo: esa pobre Mad[a]m[e] L.. su tós; su genio maleado por sus indecibles sufrim[mien]tos mil otras cosas agitan mi alma de continuo y cada dia que tardo en volar a los brazos de vdes és un siglo, y un siglo cruel, pues no paro un mom[en]to ello es verdad que cuando llegue a esa si todo sale b[ie]n habré hecho alg[u]na cosa q[u]e nos podrá ser muy util: sobre todo las cartas q[u]e pienso traer: aproposito de cartas he recibido una de Boieldieu en la cual honra mi Metodo tanto como Rossini y no le enbio carta porque es muy tarde: d[i]cha carta será igualm[en]te litografiada y puesta en el Metodo y antes que se me olvide sepa q[u]e p[ar]a Manolita la Sencible, la que abandonaba a su hija y la que por fin la imbió con su padre, esta pues parte p[ar]a Madrid el Domingo y se lleva un egemplar del Metodo p[ar]a su Papà y será el prim[er]o que llegará a España, digame vd las señas de su casa p[ar]a que yo le escriba a Goicochea

a fin de q[u]e cuando llegue a Madrid la d[ic]ha Manolita se lo mande a su Papà, pues tanto deseo parecia tener y no dudo tendrá mucho gusto en recibirlo. Dígame vd en q[u]e terminos le escribió vd su salida de esta, si fué la verdad pura; si sabe q[u]e yo me quedé, y si vd ha recibido ya alg[u]na carta en contest[aci]ón. Yo llevaré una carta de Calbrener a q[ui]e n me presentaran el sabado en casa de Orfila. He comprado dos gramos bober de Baume de la Meque p[ar]a nuestra pobrecita hermana: digala vd que me diga cuanto Roubau quiere: por fin Ferrer me toma 100 exemplares al 600 por 100 de rebaja p[er]o me ha d[ic]ho q[u]e el no los toma p[ar]a hacer ninguna especulacion a su favor sino p[ar]a hacer q[u]e conozcan esta obra y sacarme de alg[u]n apuro, que el no quiere sino sacar su dinero y que las ganancias tendra el gusto de ofrecermelas, si las hay: de esta nada decir al tío y ni solo a n[ue]stra hermanita porque mi estada aquí aora és afin de ver si puedo juntar alg[u]nos cuartos que nos saquen de apuros cuando el tío se vaya vd sabe q[ui]e n és y que no piensa sino en el día de hoy: este asunto de Ferrer ha venido muy bien porque de otro modo yo hubiera llegado a Londres si una peseta y entre esto y otras diabluras que yo hago pienso traer mil y quinientos francos que nadie sabrà sino vd M[ada]me y yò y és preciso q[u]e esta cantidad existia siempre en en nuestra casa sin que el tío nada sepa de ella, porque sinó estamos perdidos. ¡Si vd supiera lo que me cuesta trabajar cada dia tres ó quatro veces a casa Ma a oir al demonio de la tragica de su muger dandome palabras que no me cumple; al mismo tiempo los 100 exemplares quiere Ferrer q[u]e estén encuadernados, lo cual ya vé vd q[u]e es obra de algùn tiempo sino fuera por mi diligencia que en toda mi vida me hubiera creído capaz de hacer lo que hago, y cierto q[u]e no és por mi.

Hableme vd de la casa nueva: digame vd cuanto cuesta la casa sola: sii vdes comentari por su cuenta, si tienen cocinera: si à M[ada]me Laborde le gusta esa cocina: si come tal cual: si la carne es buena y si a ella le gusta: si hai vermisel y si estan muy caros: digame vd si verdaderamente está contenta y tamb[ie]n sin mentir como está de salud, p[or]que no puede vd figurarse cuanto sufro! Y no dejaré de sufrir hasta q[u]e esté en Londres!

Y si no estuviese vd y Manota en esa creo que se habría muerto porque el frio que vdes pasar on no digo a ella q[u]e está tan delicada sinó a la persona mas fuerte capaz de matár. He comprado una cantidad tal cual de papel de Musica. Nada me dice vd del Pavordre ni si Manota lo ha visto, digame vd alguna cosa. Diga vd a M[ada]me L [aborde] que el otro dia he visto a su costurera y q[u]e me encargó la diese muchos besos q[uan]do yo llegase a esa y que yó (como tonto) me encargue tres volontier de cumplir la comisión; digala vd que el n[umer]o es crecido porque lo menos es un minor yo lo tengo apuntado en mi cartera aDios voy a escribirla cuatro lineas y vd querido mio dispongase p[ar]a recibir lo mas pronto posible a su [...] Gomis.

Carisa mia: come sta la salute? Questo é quello che piu mi interessa sapere; tutto li resto m'e indifferente. Vi trovate contenta in quella nuova locanda? Hay buon appetito? Sei contenta? Hay

ancora molta tose? Il mio desiderio di lasciar Parigi é cosi grande cha giarna l'avrei creduto sino ad'esso: ío non vivo separado dei mei amici: tutto m'anoja: ío vado per puro complimento in casa del signor Blanco é mi fa paura quella casa dopo che lei la laschio: io conosco che non posso viver separado da lei, dal caro Masarnau é dal nostro buon amico li signor Manota: ¡quando sará que'l oí ch'io vi stringero tutti contro li mio petto! Ah! Giorno beato, giorno ch'io credo non verra giamai benche non sia lontano.

A Dio Cara amica del mio coure, non... te giornai il vostro piu Caro amico.

Gomis. [rúbrica]

[*a tergo*]

(Segell) F.PO. FE 6 1826
Mr Masarnau
142 Regent Street
London.

CARTA 5

1826, febrer 03-06, París

Lletra de Josep Melcior Gomis a Manota.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo*, carta 5.

Paris 3 febrero.

Mi apreciable D[o]n Fran[cis]co ayer recibí su carta de vd y enseguida me fuí a tomár los 500 fr[anc]os que vd ha tenido la bondad de remitirme: luego me fuí a hacer la diligencia que vd me encarga, porque no siendo posible por el conducto de Goicoechea en virtud de que su Dulcinea (Manolita) sale de esta el Domingo p[ar]a Madrid, por lo mismo Goicochea no necesita dinero en esta; y así me fuí a ver si de Diego quería encargarse de esto; empezó por ponerme algunas dificultades, mas conociendo la causa le dije: amigo cuando mas amigos mas claros; si sus dificultades son por la diferencia que hai en la moneda se le pagará a vd aquí como este el cambio: dicho esto confesó su debilidad y dijo que si y que de ese modo no tenia dificultad; por lo q[u]e digame vd a q[ui]e[n] deben entregarse las consabidas dos onzas mensuales la casa y demas y el dia y enfin todo p[ar]a que desde luego se dé orden en Madrid p[ar]a el efecto y yo le entregarè a de Diego el montante de tres meses con orden espresa p[ar]a q[u]e no entreguen sinò las dos onzas precisas cada mès exigiendo el correspond[ien]te recibo y haciendo que se lo manden a de Diego p[ar]a que cuando vd vuelva de esa se los entregue él. En cuanto a la direccion de las cartas pierda vd cuidado. Y volviendo al asunto digo que los arriba d[ic]hos 500 francos que tomé ayer no he

querido disponer de ellos ni pagar a nadie p[ar]a poderle dar a de Diego las d[ic]has 6 onzas [...] q[u]e vd me las mande: a si que nada debe detenerle en mandarme como ya he d[ic]ho las señas adonde deban entregar d[ic]has dos onzas y no se hable mas de este asunto.

La mutanza de casa me ha causado el mayor placer p[er]o hubiera querido saber cuanto cuesta, por cuanto tiempo podemos tenerla, si comen vds por su cuenta, ó les dan la comida cuando se gasta entre todo; si Mad[ame] Laborde tose mucho, siu toma la leche de burra q[u]e és lo que mas bien le hace y lo que el medico le ordenó; si està contenta hallandose fuera de Paris y en Londres a visperas de hacer entre todos una fortuna que nos permita andar en coche, cuya parte de coche yo cedo en su favor: si està muy cara la leche de Burra. En fin mi plan és poner una escuela de canto y de piano por lo cual se necesita un local bueno y en b[ue]n sitio: el en que vds estan és soberbio seg[un] dicen: falta saber si nosotros podremos sostenernos en él, porque de otro modo valdría mucho mas abandonarlo desde luego antes que nadie lo supiese p[ar]a q[u]e no nos sucediese aquello de ir a menos. Si el precio de la casa és una cosa soportable convendría por aora mucho mas q[u]e poner casa en razon de lo mucho q[u]e costaria el tenerlo todo q[u]e compràr; mas seria muy conveniente el hacer una escritura p[ar]a uno ó dos años si és q[u]e el dueño tiene derecho de hacernos ir cuando le dé la gana: èsto es muy del caso que vdes lo sepan y que me den todas las noticias que pido, p[ar]a tranquilizarme un poco, porq[u]e apenas duermo pensando siempre en todo esto y rabiando por concluir mis asuntos p[ar]a tener el mayor places q[u]e habrè tenido en mi vida abrazando tres personas a quienes amo mas que ami mismo. Pero lo que más tengo sobre mi corazon és la tos de M[ada]me Laborde: vd me dice q[u]e està mejor p[er]o nadamás: lo mismo q[u]e el tunante de Masarnau sin escribirme! Y q[u]e és lo que vd dice de no haber recibido cartas mias cuando he escrito dos una a vd y otra a Mosarnau y a M. Laborde vaya, pues no faltava otro. Voy a escribir a Masarnau porque aunq[u]e no lo merece sin embargo quiero vengarme así.

ADios: cuidae vd mucho a esa pobrecilla enferma que sus cuidados de vd y los del amigo Masarnau dice ella q[u]e son el mejor balsamo del mundo.

Suyo Gomis [rúbrica]

[a tergo]

(Segell) F.PO. FE 6 1826
Mr Manota
142 Regent Street
London

CARTA 6

1826, febrer 5, París

Lletra de Josep Melcior Gomis a Santiago de Masarnau.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo*, carta 6.

Paris, 5 Febrero.

Yo no sé porque, querido amigo, no me dice vd en su carta una porcion de cosas bien interesantes p[ar]a mí como son: el tiempo en que podemos contar con esa hermosa casa: el precio de ella: si les dãn a vdes de comer ó si tienen vdes cocinera: si Ledesma ha visto a Manotta: si sabe que èste vive con vdes: quanto, poco mas o menos necesitamos nosotros tres para vivir en Londres en esa casa por ahora q[u]e yo creo mucho mas conveniente que comprar muebles: si M[ada]me Laborde toma la leche de Burra: si todavia tose mucho: si cree vd conveniente el que yo tragese una botella de sirop de la mouroux: si està en la cama y si està contenta, pues las dos lineas que me escribe en su ultima me han hecho sufrir infinito porq[u]e concluyen diciendo que se halla muy fatigada.

En fin yo ruego a Dios de salir de aquí quanto antes porque confieso à vd que no vivo hallandome en la incertidumbre de todo: si M[ada]m[e] Laborde estuviera buena las ultimas noticias acompañadas de las dos pedradas recibidas y la esperanza de los que sigan unido todo a la venta de mis 100 egemplares a Ferrer, la hermosa casa en esa las cartas que yo espero sacarle a Rossini con q[ui]e[n] como mañana y a q[ui]e[n] pienso mañana mismo hacerle escribir alguna, todo esto tendría mi corazon alegre hasta el extremo; p[er]o como todo quanto yo hago ès con el obgeto de cambiar la suerte de nuestra querida amiga, de verla buena y alegre, y de no necesitar de madre; mientras que yo no la vea sobre todo un poco buena no estaré tranquilo: ademas vd no conoce su cabeza como yo: si llega a figurarse que siempre estará enferma, que no podra cantar etc, etc, ès capaz de fastidiarse hasta no poder más. Por todo lo cual decididam[en]te abandon [...] en quanto tenga las cartas de Rossini y las de la Colbran: lo q[u]e temo ès el que como pienso sacarle al prim[er]o unas cuantas y esto no ès facil lograrlo sino mucha paciencia y dias por los poquisimos mom[en]tos en que el esta libre no podrá ser mi desgraciada salida de esta tan pronto como yo quisiera que cierto desearía fuese mañana.

Me aflige cuando pienso en esto porque se me figura que no he de salir nunca. Estuve antes que vd me lo digere en casa de Arnao y les dije q[u]e desde q[u]e vd llegó a Londres q[u]e me habia encargado les noticiase su feliz llegada, p[er]o q[u]e mis ocupaciones no me habian permitido hasta entonces ir a verles. D[o]n Margarita me dijo q[u]e antes q[u]e yo me fuese me daria copia de una carta q[u]e vd deseaba tener: quedo en pasar por casa de Monigni. Contesteme vd largo a todo

todo todo todo. Mil gracias por las pedradas y que sigan q[u]e cuanto mejor sera p[ar]a la compañía. Mil cosas al tio. Digame vd si tiene piano y si la casa tiene un buen salon p[ar]a la escuela.

aDios su mejor amigo Gomis.

[rúbrica]

He entregado un egemplar del Metodo a Manolita p[ar]a su S[eño]r Padre q[u]e Goicochea se lo remitirà pues creo sabrá su casa de todos modos digame vd si convendria q[u]e yo le escribiese. Voi a escribir quatro lineas a la pobre enferma:

Carisima amica: le votre ultime due righe, mi hermano [...] male che bene: lei mi dice colla piu gran fredezza del mondo, che mi scribe perche vi sembra che questo mi fa piacere: e lei debe essere ben persuafsa del grandisimo piacere che mi famo tutte le core che vengono da lei, perchi io fa molto tempo [...] quanto ío fó. Io credo che lei [...] di cattivo umore e che questo vi faceta scrivermi con tanta fredezza. Io vi Prego d'aver molta cura di vostra salute e di prendere il latte che vi fa tanto bene. ¡Quando sarà ch'io possa prendere cura Della mia casa e dolce amica! Io credo che non tarderá.[...] cose de la S[igno]ra Picó a chi io he fatto una visita in vostro Nome é m'ha offerto di parlar questa notte a M[ada]m[e] de la Live per far das delle [...] ADío peche é molto tarde.

Adio io vi abbraccio con tutto il mio core. JMGomis.

[rúbrica]

[a tergo]

S.D.

CARTA 7

1826, febrer 13, París

Lletra de Josep Melcior Gomis a Santiago de Masarnau.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo*, carta 7.

Paris

Querido Masarnau: i porque no me ha d[i]cho tanto vd como Manota, en prim[e]r lugar q[u]e él había estado en casa de Ledesma y en seg[un]do vd todo cuanto hubiere sobre este particular p[ar]a caminar de concierto? Yo he recibido una carta del d[i]cho y està como quejoso sin atreverse a manifestarlo, de que nada le haga vd d[ic]ho del obgeto de su ida ...

Yo le escribí una carta en la cual le hablaba bastante largo de M[ada]me Laborde del obgeto de su ida, de la clase de persona q[u]e ella era, algo de sus desgracias, mucho del interés que yo tenia en

aliviarlas algun tanto y por fin decia "Masarnau serà regular le hable de esta y le dirà cuan digna ès de que todo el mundo se interese por ella. Ahora me dice él: "que vd nada le había hablado ni de M[ada]me Laborde ni de mi: se queja amargamente de que vds se hubiesen mudado sin decir una palabra y que cuando fué a visitarles se encontrò conque Pajaros ya habían volado; mas al fin de la carta me dice acaba de venir Manota a decirte adónde se han mudado e igualm[en]te decirme que Masarnau había estado a decirme lo ya q[u]e no hallandome me había dècada una cartita q[u]e no me habían entregado M^a.

En fin como cuando yo llegaré les veré a vdes antes que a él vdes me dirán la altura de polo en q[u]e se hallen los unos con los otros. Mientras tantos, ¿como và la pobrecita enferma? ¿toma la leche de burra? Yo tengo un costipado de cabeza q[u]e no veo. Rossini me ha dado tres cartas y aun me darà alguna otra. Ayer comí con él y lo embotellé ó abotellé, (no se este verbo como irà mejor, su papa nos sacarà de la duda. Despues de comer me escribió las cartas y aun quiero ver a sacarle alguna otra. Yo espero que el 16 saldré de aquí, Dios lo quiera, que si lo querra, p[or]q[u]e el 14 espero tener en mí poder los exemplares de casa de Mafru y en dos dias pienso disponer mi viage. ¡Que placer siento solo en pensarlo! Es tal que dudo todavía de que haya de llegar! ¡Quanto he sufrido! Es imposible creelo. Pero dios quiera que se acaben los sufrim[ien]tos y que gozemos en esa: al menos aunque no tengamos mucho dinero p[ar]a contar el prim[e]r año, nos contaremos cruntos unos a otros y la amistad és la consoladora de todas las penas. Si Dios quiere que M[ada]me Laborde este buena todo irà bien porque a mí me és indiferente que ella gane o no gane con tal q[u]e no sufra. Loredó nos ha escrito a los dos y yo le he contestado diciendo q[u]e vd y M[ada]me habían partido. Y el tio? Mucho creo que me tire alguna oedrada de massa mayor p[ar]a pagarle a Mafsu a fin de que las entradas q[u]e haya en el horario no tengan q[u]e salir hasta llegár a Londres al poder de la ama de llaves, tesorera, Prima Donna, y el factotum de la casa igualm[en]te q[u]e l'enfant gabé. Me esta cayendo la moquita a cada paso: este constipado me faltaba p[ar]a hacerme mas rabiarse. Ledesma podria haberles indicado alg[u]n Medico que hubiera visitado à M[ada]me Laborde: haga vd p[ar]a q[u]e la vea alg[u]n facultativo si, encaso de haber tomado la leche de Burra no se halla mas aliviada de su tos. Nada me ha d[i]cho vd de su Papa yo quería escribirle una carte acompañando el Mètode p[er]o no quiero porq[u]e no sé que és lo que vd le ha escrito y aunq[u]e supongo que siempre será la verdad, sin embargo no quiero: en tal caso de que vd diga que sería bueno lo haría por el correo p[er]o necesito el adres. Tengo el Montano, todos los pezados de la Dame Blanche p[er]o falta el principal, "La venta del Castillo"que no se gravarà sino a gran partition: el Montano y el Delirio van a gran partition pues no estan de otra manera.. Llevo la Dama del Lago, Cenerentola, Gazza, Otello, Zelmira y pedazos sueltos.

Quando vd me escriba digame las señas del muchacho francés amigo de vd q[u]e nos dio las señas p[ar]a comprar la llave del relox pues quiero decididam[en]te cambiarla porque todos se

rien de una cosa tan descomunal. En este momento acabo de recibir su apreciable carta de vd y casi estoy loco de conten[t]o ¿Conq[u]e M[ada]me Bussoni no tose? Casi no quiero creerlo: de veras? no, no: eso és porque vd conoce lo mucho que me aflije el saber que pacede y por eso vd dice que no tose; p[er]o si no és verdad vd hace muy mal de engañarme: Digala vd que yo pasé en el mom[en]to a ver las Sras de la calle S[an]ta Ana y no las encontrè p[er]o que volveré y haré la comisión. En casa de Momiqui tan rancios y tan cumplimíenteros como siempre; el amigo Duro (a q[ui]e vi en n[ues]tro famoso Restaurador q[u]e en el día està muy malo) me dijo mil cosas amables p[ar]a vd. Ahora me ocupa mucho la idea de un regalo que quiero hacerles cuando llegue á esa, porque vdes deben considerarme como los muchachos a los tios cuando vuelven de la feria: el regalo p[ar]a D[o]n Fran[cis]co és el que mas me apura: lo q[u]e és p[ar]a vd y p[ar]a la hermanica ya lo tengo pensado. ¡ay! y que lindo! Si estuviese en esta alg[u]nos días mas llegaría á esa hecho un adan, porque todo mi ajuar son dos camisas y los calzones de punto q[u]e llevo, que como no he tenido p[ar]a mudar estan hechos pedazos. Pero que cartas llevo! Para todo lo mejor de Londres: Rossini solo hasta ahora me ha dado cinco, p[er]o de prim[er]a clase: voy todos los días que no hay teatro y me cobro la visita tomando café y una copa a cuenta de las botellas [...] de marras. Es muy huapo sugeto y no creo nada malo de lo que han d[i]cho de él: sin embargo presencie una escena el día q[u]e comí en su casa, a la cual dio motivo su muger, que ciertam[en]te me disgustó muchisimo: és para contada porque en medio de ser tragica hace reir. Diga vd a M[ada]me L... q[u]e en su nombre he hecho una visita a casa de Latour d'Aubergn; sacrificio q[u]e solo por ella haría yó. La pedíada de hoy ha sido terrible y muy a tiempo porq[u]e la tragica muger de Massu se me figura que ya estará grifoneando con sus malnadados garrapatos la cuenta terrible de 250 exemplares. Pero me pasmo de ver la carhaza de vd en no hacerme un pequeño detalle de la casa de los dormitorios , de lo que comen, si le prueba bien la cerveza, si M[ada]me L. beve vino, si toma ó ha tomado la leche de burra, si tiene vd piano, si... p[er]o porq[u]e me canso vd no quiere decirme nada, sin duda p[ar]a sorprenderme, yo hubiera pasado por todo con tal q[u]e me hubiera d[i]cho el precio de la casa y poco mas ó menos lo que gastan p[ar]a comer, p[ar]a divertirme yo haciendo cuentas, p[er]o todos vdes se han hecho D[o]n Fran[cis]co Manota: el principal le dirà vd que no le escribo por no duplicar cartas; p[er]o que el asunto de las dos onzas queda corriente y que el Metodo lo lo imbio porque ya que èl debe ir tan pronto, no quiero esponerlo; sobre todo que he mandado encuadernar uno de gran lujo p[ar]a èl, otro p[ar]a ferrer, otro p[ar]a la poverella y otro p[ar]a poverello de vd, conq[u]e nada màs. A esta carta creo que ya no podré tener contestacion porq[u]e el 16 creo salir de aqui y saldré si encuentro plaza en la dilig[enci]a q[u]e no dudo encontraré porque tomaré la q[u]e haya: no me atrevo a tomarla ahora por la incertidumbre en que estoy de que me acaben todo lo que me està haciendo. No escribo a M[ada]me L... porq[u]e p[ar]a q[u]e si ès cierto q[u]e la tós cesò,

q[u]e no vuelva; digala vd q[u]e si no ha escrito a M[ada]me Pellissier q[u]e la escriba p. sabe cuan susceptible ès: su adrese: Passage Sonnier nº 6.

ADios querido mio.

Gomis [rúbrica]

[*a tergo*]

(Segell) F.PO. FE 13 1826

Mr Masarnau

142 Regent Street

London

CARTA 8

1826, febrer 15, París

Lletra de Josep Melcior Gomis a Santiago de Masarnau.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo*, carta 8.

París 15 febrer

Por fin, Querido amigo, ya comienzo a creer que saldré de París aunq[u]e por mis mecados un dia mas tarde de lo q[u]e creía pues no he encontrado ninguna plaza p[ar]a el jueves y fuerza ha sido tomarla p[ar]a el viernes: Ayer sufrí una pequeña avería: yendo por la *Rue des Petites Champs* era tal el paso que llevaba que he dado un encontron con una muger frente por frente que yo he quedado herido de un ojo que de pronto creí haberlo perdido; p[er]o a Dios g[racia]s me he contentado con haber sufrido unos dolores que actualm[en]te aun me duran aunq[u]e me siento muy aliviado. La pobre muger no creo haya quedado muy bien parada porque ni su cabeza era de alcornoque ni el porrazo fue una vagatela. ¡Que fatigado estoy! Crea vd que ya no puedo mas: tengo mucha necesidad de llegar a Londres. Si estuviese quince dias mas en París perdía la cabeza.

Tengo la cabeza tan debil de puro ocupada que no sé que decir. Diga vd a Mad[a]me Laborde q[u]e ayer tomé por la mañana café en casa de M[onsieu]r Prumet y luego comí en casa de Mad[a]me Roux y de una casa y otra salí llorando como un animal particularm[en]te al despedirme de M[ada]me Roux y de M[onsieu]r Tabarier: me salí con el corazon oprimido que parecía quererseme saltár por la boca y p[ar]a mayor abundam[en]to bajando la escalera sentí que corria uno tras mí y era el elegante criado de M[onsieu]r Tabarier q[u]e el pobrecillo venía a encargarme digese mil cosas de parte a M[ada]me L[aborde] lo cual acabó de entermecerme de fuerte que q no ser de noche no sé que hubieran creído los de la calle porq[u]e salí hecho un pobre Diablo.

Concluyo esta porq[u]e me duele mucho el ojo: yo ya no escribo mas el viernes salgo a las 9 de la mañana: llegaré el sabado en la noche a Calais, el Domingo a [...] y creo que el Lunes a Londres a los brazos de mis ingratos amigos de esos q[u]e no han querido decirme nunca nada de cuanto he preguntado y que las cartas que me escribian parecía q[u]e eran pagadas seg[u]n lo cortas; p[er]o yo voy a Londres y sabre vengarme. ADios: mil cosas a M[ada]me Laborde y al favorecido de la Provid[enci]a D[o]n Fran[cis]co.

A de vd Gomis [Rúbrica]

[a tergo]

S.D.

CARTA 9

1827, març 28, Londres.

Lletra de Josep Melcior Gomis a Miquel Osca i Guerau de Arellano.

AMO, *Col·lecció Documental Josep Melcior Gomis*, carta 1.

Lo[ndr]es 28 Marzo 1827.

Mi estimadisimo amigo Dn. Miguel, escribo a Vd. cuatro lineas para suplicarle por lo que Vd. mas estime, que tenga la bondad de encargarse del cuidado de mi pobre y abandonado padre. Su buen corazon de Vd. y su cristiano modo de pensar me aseguran que Vd. querrá [ha]cer esta caridad que ademas de lo que [en] ella ganará para con Dios, yo quedo en la obligacion de pagar a Vd. el dinero y cuanto sea que Vd. dé a mi amado y desconsolado padre. Yo lo estoy tanto como él por la muerte de mi amadisima Madre. Vd. sabe que ella era el sosten de mi casa y que mi pobre [pa]dre nada és sin ella, por lo cual, por los rue[g]os de un tier[no] hijo y por su sensible corazon, espero que a mi amado padre no le faltará n[a]da los ultimos dias de su vida.

A Dios queda rogando por su salud de Vd. Mil cosas a los amigos Ferriol y Esposa y a Dn. Domingo [Con]ca si se hallan en esa.

S[u]yo de co[ra]zon,

JMGomis [rúbrica]

[a tergo]

Espagne

Al Señor D. Miguel Osca y Guerau

Abogado de los Reales Consejos

Onteniente.

CARTA 10

1829, maig 29, París

*Lletra de Josep Melcior Gomis a Santiago de Masarnau.*BNE, *Col·lecció Sanjurjo*, carta 9.

Mi querido amigo: como sus cartas las recibo a una ora que es imposible contestar p[or] el mismo correo, por eso no lo hize a su ultima del 12. Ciertam[en]te mi cabeza está de una manera miserable por son tantas las cosas en que tengo que pensar que nada estraño es que se me olviden algunas y que sean muchas las que mas quisiera olvidar: baste decir que no siendo mis leccion[es] en una cantidad grande, me veo ocupadisimo en pensar en ellas de continuo p[ar]a q[u]e no se me olviden. Vamos a ver si puedo responder a cuanto vd deseen. En primer lugar estuve a ver a Collard, le dige q[u]e en el mom[en]to que recibiera orden de Madrid p[ar]a tomar din[er]o p[ar]a pagar el piano que pasaría por su casa etc. Seg[un] las ordenes que vd me habia dejado: punto concluido. Estuve dos veces mas en casa los judios Salmon sin poder ver a nadie y a la tercera que me digeron lo mismo q[u]e siempre que no estab Mis[te]r Salmon ví a un muchacho muy feo que creí era hijo de la casa, le pregunté si hablaba frances me dijo q[u]e si, y le dige (de muy mal humor) que hacía cinco veces q[u]e había estado a fin de recibir una respuesta á una carta de vd q[u]e había entregado à su padre: que como el contenido de ésta se reducía a cobrar un dinero que le debian a vd que esperaba lo dejaria su padre p[ar]a cuando yo volviera que sería dentro de tres dias: me dijo q[u]e bien que se lo diria a su padre. Con efecto volví encontré al mismo feo y me dijo q[u]e su padre había dicho q[u]e el respondería. Me fuí lleno de colera sin saber q[u]e partido tomar y mientras vd me dice lo que debo hacer yo iré a los judios de Oxford y contaré lo q[u]e me ha pasado. Mad[a]me Laborde ha estado una porcion de dias enferma de las muchas q[u]e la han hecho sufrir mucho: yo quisiera que vd la escribiere alguna vez q[u]e otra vd sabe cuan susceptible es ella: vd sabe tambien que en su desgraciada posicion no tiene en el mundo mas personas q[u]e vd y yo: si de estos dos uno se ha ido y no le manifiesta al menos que se acuerda de ella és mucho dolor p[ar]a una desgraciada: digala vd q[u]e está buscando en esa cosas bonitas p[ar]a q[u]e ponga en la mesa del saloncito de su casa y q[u]e se las imbiará en primera ocasion: en fin vd sabe cuan niña és ella y cuanto se paga de estas pequeñeces: le dige vd q[u]e la [...] tomaba leccion y con esto manifestaba q[u]e se hallaba mucho mejor: siempre q[u]e vd ha escrito la he dado memorias lo mismo q[u]e a cuantos preguntan por vd ella me ha preguntado si vd volvería y la he dicho q[u]e si en el momento en q[u]e se hallase bueno.

En cuanto lo que debe vd decir a Viardot como quiere [...] lo diga yo. Dige a vd que creía conveniente el que no supiese q[u]e vd tenia parte de la opera p[ar]a q[u]e no le andaran en torm[en]to, etc. Sobre otra materia no puedo decir nada y vd que conoce mis intereses y mi carácter

mejor q[u]e nadie puede decir en todas materias aquello que juzgue mejor avisandomelo p[ar]a que marchemos acordes. Viardot me dijo q[u]e debía ir a ver a Scribe p[ar]a q[u]e este se encargase con él del Poema: esto me parece, como ya dije a vd) el unico medio p[ar]a q[u]e n[ue]stra opera vaya viento en popa: de otra manera irá muy mal porq[u]e Viardot no entiende nada de sto y con la mijor intencion hace y dice cosas q[u]e hacen mucho daño. Siento mucho las nuevas q[u]e me dá del nuevo tenor a q[ui]e n Viardot me habia anunciado como un prodigio y me alegraba mucho porque Ponchand temo mucho q[u]e sea pobre cosa p[ar]a el efecto. Hubiera deseado q[u]e vd me hubiera dicho en q[u]e opera debutó ese tenor y deseo q[u]e cuando cante otra vez le oyga a ver si el temblor en los sonidos de pecho és miedo ó defecto fisico: tambi[é]n quisiera saber si tiene un buen falsete. Como yo he oido tampoco a las canto de Feydeau quisiera que las veces q[u]e vd vaya a observar y me digera si su opinión era como la mia a cerca de M[ada]me Casimir q[u]e és la q[u]e yo creo (y tam[bié]n Rossini) a mejor. En cuanto a Rossini yo creí que en el mom[en]to hubiera ido a verle de mi parte y dichose lo que habiamos hablado en cuanto a que vd deseaba acompañar en casa la Meslin y hacerse oir de Rossini: en cuanto à la opera él le preguntará si aun trabajo en ella y creo q[u]e vd debe decir q[u]e no y ademas aquello q[u]e vd juzgue mejor decir; p[er]o lo q[u]e le prevengo és que vaya dispuesto por si acaso tocase el la tecla q[u]e me tocó a mi acerca de si yo tenia une Maitrafre aqui, p[ar]a responderle en terminos precisos p[er]o muy fuertes diciendo q[u]e eso no podria haberlo dicho nadie sino alg[u]n mal intencionado digale q[u]e vd ha vivido conmigo tres años y medio y q[u]e me conoce bien y tambien el interes q[u]e yo tomo por la pobre desgraciada M[adam]e Laborde sin misterios resaltando solo el q[u]e esta no gana nada, y diciendo solo q[u]e su salud no la permite cantar en publico, etc y que vive con mucha estrechez ó economia con algunas leccion[e]s que dá en su casa. Tambien quisiera si venia a cuento (ó haciendolo venir) lo enemigo q[u]e Ledesma era n[ue]stro y lo infamem[en]te que se había conducido con nosotros, etc, etc.

Vamos al asunto principal. Su salud. No me gusta nada la opinion de Orfila, a q[ui]e n comparo con un famoso Gen[era]l que hace un plan de batalla famoso p[er]o que falto de practica lo executa muy mal y pierde una accion q[u]e Mina ó otro patan practico hubiera ganado. Orfila le creo un hombre muy sabio en el ramo q[u]e el enseña; p[er]o le creo (y tengo motivos p[ar]a ello) muy mal, o pobre medico practico porq[u]e no és su profesion. Su opinion, acerca de que su mal de vd és solo los nervios, no entra en mi cabeza. Esa agitacion al pecho que vd sentia en esta por efecto del ayre: esa falta de fuerzas par marchar, ese transtorno general en su maquina podrán tener parte los nervios; p[er]o yo no creo que sea eso solo. Yo siento mucho que desde ñuego no se haya hecho una consulta entre tres ò cuatro medicos practicos y deseo mucho que se haga a pesar de todo.

No se vaya vd con [...] sobre todo p[ar]a tratarse bien: vd sabe q[u]e en esa tengo yo 60 L[ibras] de las cuales diez pertenecen a vd y las cincuenta restantes q[u]e yo necesito (pues Lady

Harley me ha pagado y tengo 20) estan enteram[en]te esperando sus ordenes. Como su padre de vd pudiera creer conveniente a sus intereses el hacerle ir de esa à Madrid adonde yo no creo vd tenga muchos deseos de ir, vd puede decirle desde luego que gana en esa bastante p[ar]a vivir.

Vd sabe que yo le soy deudor de mucho dinero, porque el infinito tiempo q[u]e vd ha empleado en servicio mío no es justo que se lo pague yo solo en amistad. Por eso siempre ha sido mi intencion la de satisfacer a vd (solo a medias) las bondades q[u]e vd ha tenido p[ar]a mi, y si mi opera se dá y tiene suceso, entonces arreglaremos la mitad de las cuentas. Por consig[uien]te vd puede desde luego disponer del din[er]o que yo tengo en esa, reservando solo 10 o 12 L[ibras] p[ar]a un caso apurado.

Mad[a]me Laborde, Las torres, Wright, Cuttler, etc etc porq[u]e la letania es larga mil memorias y desos de su regreso. Estudio mucho el Ingles y aunq[u]e Trueba (jr) no tiene ningun methodo yo sifo el de vd copiar y traducir y he adelantado mucho, ya miro poco el diccionario y esto me causa mucho placer. Estoy leyendo el Gil Blas, obra la mejor p[ar]a mi y la mas util a mi ver p[ar]a todo el mundo. De musicos, ni de musica nada puedo decir a vd porq[u]e estoy a cincuenta leg[ua]s de todo. Estos dias ha llegado el joven q[u]e vd conoce Esain que viene a tomar leccion[e]s de Mocheles me ha visitado una porcion de veces y me encarga mil amistades p[ar]a vd. Demi parte a Ferrer, [...] y a todos. Cuidado con las putas ni con las no putas ni con locuras ni beber mucho.

ADios. JM Gomis.

[rúbrica]

[a tergo]

S. de Masarnau

CARTA 11

1829, juny 12, Londres.

Lletra de Josep Melcior Gomis a ?.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo*, carta 10.

Londres, 12 Junio.

Mi querido amigo: ya dige a vd en una de mis anterior[e]s que habia pagado el piano: entonces dige a Collard (a q[ui]e[n] creo hombre de los que se valen de las ocasion[e]s y no muy delicado en materias de intereses) que no cerrase la caja del piano hasta que vd me escribiese diciendome la musica q[u]e debia comprar: que por el pronto vd me habia encargado tomar los Ex[er]cicios de

Cramer y su musica de vd, el me dijo que en su almacén estaban d[ic]hos ejercicios y yo le dije que me los mandase p[ar]a unidos a la demás musica y meterla toda en el cajón del piano el cual debería no imbiar á los SS. Orense hasta que yo le avisase, pues era necesario q[u]e entonces avisase yo también a los de Orense: p[er]o el tal Collard yo no se si tenía alguna contra orden ó que diablos, lo cierto ello és que sin esperar mi aviso lo mando y cuando yo fuí con su última carta de vd a decirle lo q[u]e vd me decía sobre el precio me dijo que había ya imbiado el piano y que se había olvidado de lo que yo había dicho de esperar.

Por lo que toca al precio dice que eran Gineas y no libras y que habiendo vd dicho que lo querían lo mismo q[u]e el otro que habían imbiado a Madrid q[u]e exactam[en]te era del mismo precio pues lo había mirado en el libro. Yo le hice la observación de q[u]e las caxar en casa de Broadwood no costaban sino 25 che[ine]s y que el ponía 35.. me dijo que estaba forrada por dentro de lienzo y patrañas. Viendo q[u]e era excusado el gastar saliva le dije que mandase por los ejercicios de Cramer que vd no los quería ya y mandò por ellos. Por tanto quedo en ver si sale de aquí algún correo p[ar]a Madrid y se los mandaré a su Papá de vd si vd no dispone otra cosa. Salmon no me ha contestado aun y le imbié por el [...] post su carta de vd. Ya habra vd recibido las cuentas q[u]e le mandé una para vd y otra p[ar]a los de Arratia. Dentro del piano dije a Collard q[u]e incluyere una lista de los pianos de su almacén p[er]o por si no lo ha hecho le mando a vd una p[ar]a q[u]e la remita: tamb[ié]n habra recibido al S[eñ]or Nebret p[ar]a q[u]e se las diese a Viardot p[ar]a quien escribí el correo pasado una carta dirigida a vd a fin de que el no la pagase y si, vd porque su coste lo unira a otros cargos que le haré y si voy yo a esa arreglaremos cuentas y si no voy las arreglaremos desde aquí. Viardot me escribió una carta que me incomodó muchísimo y que su contenido asegura que su tontería ha conducido el asunto de mi ópera al estado de no ejecutarse jamás sino cambiando el argumento al gusto de Ducis lo cual jamás yo permitiré y se quedará esta ópera como las otras mías, es decir, p[ar]a tenerla guardada hasta que Dios quiera que pueda colocar su música en alguna otra, porq[u]e no hay duda q[u]e leyendo a unos y a otros d[ic]ho poema, no faltará q[ui]e tome de memoria el todo del asunto y haga un vodevil ó lo q[u]e se le antoje: porque yo he perdido todas las esperanzas en razón de que Viardot és muy buen sujeto. P[er]o no entiende mi por el forro estos asuntos y cuando más se lo piensa más se lo enrreda y de cada día lo enrredará más porque le és imposible dejar de manifestár las ganas q[u]e tiene de que se egecute y aunq[u]e estas ganas sean más por mí que por el, hacen un daño enorme y lejos de tal cosa el debía manifestar todo lo contrario.

Ducis por otra parte es un animal vano a q[ui]e no es fácil hacerle marchar por el camino de la razón por cuanto el no la conoce, conque ya vé vd cuán doloroso és p[ar]a mí el ver en tal estado el objeto de mis esperanzas; tanto más cuanto mi ambición no és por mí, porque a serlo, vive Dios que hubiera imbiado a la mierda a todo ente viviente y viviría contento hasta no más mientras

tuviera salud y cuando no me hiría a morir al Hospital satisfecho de que ningun animal me habia mandado y que moria satisfecho de haber hecho cuanto se me habia antojado: p[er]o amigo vd conoce mi situacion, mi caracter con respecto a los desgraciados q[u]e necesitan de mi: Yo el hombre mas libre é independiente del mundo en el fondo de mi alma, soy el mas esclavo de cuantos existen p[er]o... degemos esto porq[u]e no quiero afligirme, ni afligir a vd. Mendizabal q[u]e me dijo no estaria en esa sino cuatro o cinco dias parece q[u]e en todo el mes no saldrá de esa y yo estoy descalzo, vaya con Dios. No tengo ninguna copia de la Obertura, ni la menor apuntacion, p[er]o p[or] lo q[u]e vd me dice creo habra encontrado la falta, q[u]e supongo no es otra, y no es pequeña y la envio corregida en un pedazo de papel solo p[ar]a q[u]e vd me diga si és en el yerro u otro por añadidura. Estimaria q[u]e si no le és de grande incomodidad me escribiese en un pedazo de papel, puesto p[ar]a piano los 6, u 8 compases del primer duo entre Ramiro y Blanca y el pedacito de orquesta que hay en el allegro, porq[u]e sobre todo p[ar]a este último se necesita conocer mucho el piano entonces yo escribiria el resto del duo. Pero por Dios no toque vd muerto como lo hace diciendo q[u]e se le acaba el din[er]o etc. tenga mas animo y mas entendim[ien]to y siga mi consejo en dejarse ver de alg[un]os buenos facultativos y verá como luego me dà las gracias. Siento mucho que los ofrecim[ien]tos de Kalbiemer hayan pasado en lo que me dice. Supongo q[u]e vd aun no le ha dicho nada al Conde de Ofalia a fin de poder recibir su piano sin pagar derechos: hombre no sea indolente y hablele; porq[u]e és muy triste gracia pagar 20 f[ranc]os m[as] por un piano: yo no lo hubiera tomado y hubiera ido a casa de [...] u a otra parte. Compre vd p[ar]a Madame Laborde un librito q[u]e gritan por la calle, avez vous revé chat[e]s, avez vous revé chein, porq[u]e nos reiremos con ello.

Mil cosas de su parte: le he dicho lo de Caraló: ella dice que no quisiera que el brivon de su marido llegara a saber su adress no sea q[u]e le diese la gana de escribirla, lo cual la mortificaria mucho. Estos dias ha estado bastante mala de la vilis p[er]o esta un poco mejor: tiene una discipula q[u]e lo era mia y me habia procurado Cuttler, p[er]o como tenía q[u]e venir a mi cuarto y vd sabe que no está muy comfortable se la envio aora a M[ada]m[e] Laborde la da siete chelines y va a su casa y solo toma media ora de leccion, conq[u]e ya vé vd que si tuviese media docena seria una gran cosa. Digame vd si la remisa q[u]e ha hecho Collard esta en regla: tenga vd la bondad de poner mis botas, zapatos y tabaco dentro del saco de Zayas y darselo a Mendizabal y de esta manera estará aquí el tal saco que hasta ahora aun no lo ha hallado menos su dueño. Haga vd porque Viardot no haga tonterias q[u]e trabage mucho p[ar]a que la opera pueda egecutarse en el mes de octubre; p[er]o que oculte cuanto le sea posible la necesidad q[u]e de ello yo tengo y los deseos que por mí el pueda tener.

Vaya vd apuntando el din[er]o que reciba mio pues sabe que yo no apunto nada: Nunca me ha d[ic]ho si D[o]n Cirilo se halla en esa: supongo que no cuando no me habla de èl. Ha visto a la Chemille? Mad[a]me Massus le dara a vd razon de ella.

Adios: cuidese mucho. Suyo de corazon JM Gomis

[rúbrica]

Las torres y demas amigos mil cosas: M[i]ss Lambe está otra vez mala y no la he visto hace algun[o]s dias. Ja verá vd por la apuntacion q[u]e mando q[u]e hay algunos compases aumentados. p[er]o asi creo esta mucho mejor: digame vd su parecer.

CARTA 12

1830, abril 8, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis a Miquel Osca i Guerau de Arellano.

AMO, *Col·lecció Documental Josep Melcior Gomis*, carta 2.

Paris 8. Abril. 1830.

Amigo de mi alma: cuanto placer he sentido al leer su carta llena de rasgos de amistad; ¡cuando será que yo pueda pegar á mis amigos el amor que me tienen y los beneficios que me han hecho? Yo espero este momento para descargar mi corazon del peso que le aflige. Hace cerca de ocho meses que estoy en esta sufriendo mil contrariedades; sin embargo su carta de Vd. ha aliviado mi alma en gran parte pues se hallaba padeciendo cruelmente. La memoria me atormentaba de continuo con la idea de la suerte de mi pobre Padre; y aunque convencido hasta lo infinito en que ni vd ni mi buen amigo D[o]n. Antonio no permitirían que careciese de nada aunque yo no mandase fondos para ello; sin embargo mis deseos por su bienestar llegan hasta el punto de quitarme la reflexion y de no dejarme ver sino cuadros melancólicos. D[o]n Antonio me escribió hace algunos dias y me decia que mi amado padre estaba bueno y que no le faltaba nada, me copiaba una carta suya y esto me consoló bastante. Le contesté rogandole que le suplicase a vd visitarle y consolarle; seguro de que su buen corazon no solo [lo] haría por amor mio, sino por satisfaccion propia y [p]or su carta veo cuan cierta és mi opinion. De nuevo suplico a Vd. que encargué a persona muy segura su asistencia y que procuren que no solo tenga lo presisamente necesario sino que esté sobrante de todo y que en sus ultimos días que goze al menos de la abundancia que yo hubiera querido hacerle disfrutar toda la vida, asi que a mi desgraciada madre. Vd. sabe que entre nosotros no se necesitan mas formalidades que las que vd me diga "tanto me debe vd" y será vd pagado con un agradecimiento eterno.

Vamos a mis asuntos. La opera que tenía escrita para el Teatro Comico, la retiré por no haberse egecutado en la epoca que se me había prometido, é hice un proceso a los Directores para que me paguen los perjuicios causados por esto. Dicho proceso terminará dentro de veinte dias y espero ganarlo. Retirada mi opera de dicho teatro todos mis amigos desean la dé al Teatro Italiano <el proximo ynvierno>: si asi se verifica estoy cierto de adquirir con ella una reputación colosal, porque algunas repeticiones que se han hecho *a medio andar* han producido un efecto el mas extraordinario. Mucha parte de la musica siendo en un genero enteramente original; pero sin embargo facil a comprender, ha merecido unos elogios de la mayor parte de los periodicos de ésta; asi yo espero que en el espacio de un año mi suerte habrá enteramente cambiado de una manera muy brillante: en el instante que esto suceda yo pienso ir a ver mis amigos y entonces espero que Vd. se volverá conmigo y verá Paris y Londres en compañía de un conoedor de ambas capitales y no le pesará el haber aguardado hasta entonces el viage.

Actualmente me hallo trabajando cuatro ó cinco pedazos de musica para una tragedia de Martinez de la Rosa que debe egecutarse a ultimos de este més en un teatro llamado la Port(e)-St.-Martin. Dicha tragedia se titula *Aben-Humeya ó los moriscos en tiempos de Felipe II*. Es una escelente obra y creo tendrá un gran suceso. Desgraciad[amente] para mi la parte de musica en este teatro és detestable y me ha costado un trabajo infinito el escribir para tan mala gente: no obstante espero aun á fuerza de ingenio sacar partido y si lo consigo tanta sera mas mi gloria, pues todos tiemblan al saber que yo escribo para aquellos graznadores. Vd sabrá el resultado tanto del pleyto como de esto por D[o]n. Antonio. Yo pienso en el momento que dicha tragedia sea egecutada volver a Londres algunos meses.

A Miguelito Carbonell mis mas cordiales memorias. El año 23 cuando llegué a esta escribí varias cartas á él, a Gisbert y a Gozalbes y nunca he podido tener la menor noticia de estas personas que tanto quiero y que jamas he olvidado ni olvidaré. Sé que Carbonell se casó, y no hace cinco dias que la Rita Torres me dio noticias suyas pues me dijo lo habia visto en Cadiz.

Quedo enterado de todo lo perteneciente á intereses y como vd conoce mis intenciones nada me resta sino repetir mil y mil gracias por todo y asegurar a vd que yo seré siempre su mejor amigo.

JM Gomis [rúbrica]

[*a tergo*]
 Espagne
 Al Señor D. Miguel Osca y Guerau
 Abogado.
 En la Real Encarnación
 Madrid.

1830, maig 14, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis a Santiago de Masarnau.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo* carta 11.

[JMG] *membret*

Paris 14 mayo.

Mi querido amigo: remito la adjunta de M.L.. no sé si D[o]n Cirilo había ya escrito a Bilbao encargando que unos Metodos que tengo allí los vayan mandando poco a poco a Madrid con dirección a vd y si vd tiene ocasion me los venda. Manota esta en Paris esperando la conclusion de un pleyto: me ha escrito estos dias. Yo le escribiré y le diré que he tenido por fin el placer de saber que vd se acordaba de mi y tambi[e]n de él y estoy [...] que se alegrará mucho. Yo no quiero hablar a vd nada con respeto a mis asuntos porque es una cadena de rarezas tan grande que ni sería posible el hacerlo en una carta ni en media docena de ellas.

Vd decía en la suya: si no se había podido encontrar ningun influxo p[ar]a los Director[e]s. Ultimam[en]te hubiera sido necesario buscarlo p[ar]a mí, porque ellos ya hubiesen fixado una epoca segura p[ar]a egecutar mi opera; p[er]o amigo mio vd no sabe en que estado se halla este teatro. Si me ofrecieran din[er]o (que me hace mucha falta) y dejan egecutar mi opera, no lo consentiría. Soy yo quien la ha retirado y estoy muy contento de ello; porque prefiero estar sin ser conocido q[u]e hacerme mal conocer. Yo no quisiera darla en el teatro Italiano; p[er]o lo dudo mucho a causa de ser Mad[am]e Malibran una Bribona del peor corazon que existe y en su clase un Ledesma muger. Me han hablado p[ar]a arreglar una opera en el teatro de Nouveautes en donde hay una orquesta magnifica p[er]o pocos y no muy bueno cantores; esta opera deber ser compuesta de mi musica publicada: He d[ic]ho que si y estan trabajando en el poema; veremos q[u]e sale de esto; aunq[u]e la verdad me halla tan desanimado q[u]e no nada en que ponga yo la mano ha de salir bien. Yo no sé como escisto alimentandome hace 10 meses de penas y disgustos los mas atroces saliendome mal lo que a todo el mundo sale bien: ello parece que está en el orden el que esto deba cambiar; sin embargo yo no sé ni como, ni cuando. Ya me conoce vd b[ie]n y puede creer que por mi solo me reiría de la fortuna y de todos sus caprichos si yo fuera solo y nadie necesitase de mi; p[er]o ya sabe vd que no és asi y esto me aflige; p[ar]a mayor abundam[ien]to de disgustos yo esperaba q[ue] la piezas de Martinez de la Rosa hubiera sido egecutada a fines del mes pasado, como habian ofrecido; pues no señor, porque si asi hubiera sucedido el mal el menos; esa en una epoca en que todos se hallaban en Paris la pieza hubiera tenido un g[ra]n suceso yo me hubiera ido a Inglaterra y hubiera aprovechado aun tres meses de ganar algo y ahora q[u]e el prim[er] actor le ha dado la humorada de ponerse muy malo, lo mas pronto que puede esperarse el que sea egecutada és a fines de este mes; epoca en que la mayor parte ha partido p[ar]a la campaña; epoca en que hace un calor escesivo y

nadie gusta de teatros y en fin todo lo que se imagine de malo. Y que hacer? Sufrir.. no hay mas remedio y ver que quiere Dios ó el Diablo hacer de todo esto: He aqui porque no he escribo a vd à menudo porque no puedo hacerlo sin llenar mi carta de lamentacion[e]s que no pueden sino causarle a vd pena sin que escista en vd ning[u]n medio de consolación.

Cuando yo vaya a Londres pienso estar allí un poco tiempo, solo el unico mientras gane algo y mientras arregle la suerte de aquella infeliz. Yo pensaba hacerla venir conmigo hasta Paris y luego que fuese a Pau con Manota en donde estaría bien cuidada, gastaría poco y yo me hallaría sin prisas p[ar]a manejar mis asuntos, p[er]o es preciso que esto le venga a ella muy de casa, sin lo cual yo no se lo indicaré, aunq[u]e se lo decidida que la pobre está a hacer aquello q[u]e a mi me sea mas agradable. Veremos. Y cuando diables concluye vd su asuntos? Tamb[ié]n se me figuran estas cosas de opera: Salga vd pronto de ese pais en el cual mientras estará no tendrá salud, sobre todo tiempo de q[u]e le cojan los fuertes calores en esa.

ADios, escribame vd aunque sea corta y deme alguna esperanza de darle pronto un abrazo, que será el unico placer q[u]e habra tenido despues de largo tiempo.

Su invariable amigo JM Gomis.

[rúbrica]

[a tergo]

(Segell) S.D.

Espagne

Al Sor. D. Santiago de Masarnau

Calle de las Infantas Casa del Exmo. Marqués de Mós. Cuarto Seg[un]do

Madrid

CARTA 14

1833, agost 08, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis a Santiago de Masarnau.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo*, carta 12.

Paris le 4 Agosto

Mi querido amigo: al recibo de ésta sin perder tiempo estimaré que vd se tome la molestia de pasar a casa de Clementi y escoger dos Pianos: el precio de cada uno debe ser de 7000 reales, o algo mas, si lo pide: la bondad del instrum[en]to. Esta bondad se desea que sea por su valor intrinseco mas que por los adornos. Este encargo se lo han hecho á una persona conocida mia que me ha ofrecido la mitad de las remises si yo quería encargarme y como esta mitad es p[ar]a mi en el deia de la mayor consecuencia, no he dudado un mom[en]to en encargarme; ni tampo de creer que vd lo haría con gusto por mi beneficio como yo lo haria por el de vd hallandome en esa y vd en esta.

Aora debo darle a vd una nota de la remisa que Collard me hizo el año 30 con un Piano que le comprè. A la vuelta.

Compré el dia tantos de Agosto (creo que fuéron los prim[er]os del mes año 1830) un Piano en casa de clementi. Cuadrado de prim[er]a calidad madera en precio ... 78 L[ibras]. 15 ch[eline]s. Me hicieron la remissa del 25 por 100 y el 5 por 100 por pagar al contado. No tengo apuntadas ninguna otra particularidad p[er]o si que me quedaron veinte y seis libras y doce chelines, yo creo que debe haber alguna equivocacion de mi parte y que no debe ser tanto, enfin esta nota se la doy a vd para su inteligencia seguro de que si el precio en la comisión se la hubieran dado a vd. no tomaria mas interés que el que tomará siendo para mi.

Quieren que los dos pianos sean iguales. Si vd tiene alg[u]na dificultad escribame al mom[en]to por el correo y apunte vd el coste de cartas mias y el franqueo de las de vd porque todo menos ser comido y apaleado. La dificultad que digo és si hay alguna cosa que vd no comprenda. Los pianos deben encuadrados, dicen de 6 octavas y media p[er]o yo creo que ya todos son de 7 octavas, si así és y vd juzga mejor como yo que sean de 7 octavas. Item la nota sig[uien]te

cubierta p[ar]a el piano...L[ibra] 1,15

cuardas, martillo y templador... 1..11

caxa p[ar]a embalarlo... 1..15

L 5..1..

No he podido encontrar aun la persona que debe decirme quien debe entregar en esa los 14000 real[e]s u los que sean segun que vd ajuste los pianos; p[er]o esto no importa para que vd los encoja desde luego y los haga embalar. Tambien quisiera que me avisara vd con tiempo antes de venirse p[ar]a que dado cas que no hubiera yo encontrado la persona que indico a vd antes por no haber llegado à esta yo le diria a vd lo que debia hacerse avisandole la casa en donde debia tomar toda la cantidad y remitiria las remises à la persona que vd indicara.

Por un amigo mio que parte esta semana p[ar]a esa contesto a vd à las dos cartas que he recibido de vd.

Suyo su affmo amigo JM Gomis.

[rúbrica]

[a tergo]

(Segell) F.PO. AU 8 1833

Monsieur S. De Masarnau

18 Princes St. Cavendish Square

Londres

1833, agost 16, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis a Santiago de Masarnau

BNE, *Col·lecció Sanjurjo*, carta 13.

Mi querido amigo: hasta ayer no he podido averiguar el paradero de la persona que debe decirme la casa que debe entregar el importe de los pianos en Londres y como el d[i]cho paradero es en Inglaterra, por este mismo correo le escribo pidiendole que me conteste en el mom[en]to. De todos modos por si hubiera alg[u]n atraso y que vd saliese de Londres, antes, yo espero que vd dejara este asunto enteram[en]te arreglado p[ar]a que no haya mas que hacer sino escribir de aqui a M[onsieu]r Collard diciendole la casa en donde el deba tomar las cantidades por entero de los dos pianos y guardar en su poder las remires hasta que vd ó yo le escribamos à la persona a q[ui]e[n] deba entregarlas.

Vd me dice que está muy ocupado y que se acuesta à las tantas de la noche y el Diablo me lleve si puedo adivinar sus ocupacion[e]s fuera de estudiar porque en este tiempo ya no hay nadie en Londres, ni nada en esa. La carta que entregué p[ar]a vd al S[eñ]or Gonzalez y dentro de ella otr p[ar]a las torres la he recibido yo ayer: el d[ic]ho S[eñ]or Gonzalez ha pensado otra cosa y nova por ahora a Londres: el S[eñ]or Gonzalez és español p[ar]a servir a vd y a Dios. Yo siento mucho que estas cartas no hayan llegado porque hace un siglo que no he escrito a esas buenas S[eñ]oras y cuando llegue su carta ya ni estaran en esa.

Yo estoy muy ocupado porque he empezado mi nueva opera cuyo poema és casi enteram[en]te mio y el cual esta ya recibido y quisiera que esta opera fuese egecutada antes de navidad. La repetición en la opera va bastante de espacio: yo aun no he entrado a oirles porque solo repiten los coros.

A Dios escribame vd siempre ocho n diez dias antes de su salida de esa.

Suyo, JMGomis

[rúbrica]

Hoy 16 agosto

Rue S[ain]t Lazare, no.19.

[a tergo]

s.d.

CARTA 16

1833, agost 24, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis a Santiago de Masarnau.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo*, carta 14.

Mi estimado amigo: recibí por Troupenas la misa M[a] y una carta dentro: aora he recibido los calzoncillos (3.p.) y otra carta en la que veo los muchos pasos que vd ha dado visitando á esos inocentes marchantes. En casa de Bischall no creo tendra vd que ir muchas veces porque és una escelente casa; p[er]o en las otras ya le recomiendo la paciencia aunque no mucha , poque si vé vd alg[u]na gran dificultad dejelo p[ar]a cuando yo vaya si és que alg[u]na vez voy. Lo de los Dicion. De [...] me parece muy bien lo que vd dice: Bustos estuvo en mi casa á traerme su carta de vd p[er]o yo no estaba: aun no le he visto porque tengo poco tiempo porque habiendose egecutado Ali-Baba, llegado és mi turno y estamos ahora en una delicada discucion entre el director y yo con motivo de la reparticion de los papeles q[u]e opera en los cuales no hay dificultad sino en el de la principal muger que yo he escrito el papel p[ar]a M[ada]me Dorus con q[ui]e[n] el Director se halla medio en pleyto y quisiera que se lo diese a M[adam]e Damoreau: esto és imposible acausa de ser el papel muy dramatico y M[adam]e Damoreau no lo és nada ni tiene bastante voz. Yo pudiera defender mi derecho con espada en mano porque el reglam[en]to me da el derecho de escoger los artistas que yo quiera; p[er]o seria impolitico y por lo mismo no me defiendo sino à lo abogado, con palabras, y creo haber ya logrado el que si el Director y M[ada]me Dorus no se componen que la parte esta se le dará a M[ada]me Falcon. Ali-baba és una opera muy fastidiosa. El poema és malo y la musica lo que se llama en frances *afformante*: porque en cinco actos no encuentra vd dos compases de melodia un poco graciosa. Yo no creo que el teatro haga din[er]o con ella. Volviendo a mi musica a los marchantes: la que vd me indica de casa de Bischall que no esta en mi nota debe haberla despuesto Writh: los precios ya se sabe que son (como vd dijo muy bien) chelin por franco. Y en muchas de mis ultimas cancion[e]s españolas estan indicadas los dos precios el uno fuera y el otro dentro: No hay sino la musica que yo escribi p[ar]a la pieza de Martinez de la Rosa que no tenga sino el precio francés. Incluyo en esta una p[ar]a las torres que vd tendra la bondad de remitirlas. Porque no ha venido vd à las fiestas del 27.28 y 29 que son muy brillantes?

Cuando vd venga (si vd tiene din[er]o mio sino nada] tendra la bondad de comprarme tres o cuatro pares de guantes de algodón que llaman esa hilo y que no cuestan mas de un chelin el par. Y tamb[ie]n un par de navajas de cas Mac-daniel Oytos cuyo precio és 6 u 7 chel[ine]s el mango de hueso negro p[er]o la oja és muy buena yo he comprado otra vez p[er]o las di a un amigo.

El dador de esta sera el s[eñ]or D[o]n Ant[oni]o Gonzalez abogado, español, que acaba de llegar de America y para á esa a ver Londres . Vd que lo conoce como su bolsillo puede darle des *Vencegnoments*. Es un amigo a q[ui]e[n] yo estimo mucho.

ADios de vd. JmGomis.

[rúbrica]

28 julio

V.S. S me olvidó decir a vd que los guantes sean dos pares blancos y dos grises.

[*a tergo*]

Segell [24/08/1833]

Monsieur S. De Masarnau

18. Princes St. Cavendish Square

Londres

CARTA 17

1834, gener 6, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis a Trinidad Huerta?

BNE, *Col·lecció Sanjurjo*, carta 15.

Como vd pudiera creer que yo ignoro cual fué su language de vd a la 1a representasion de mi opera me veo obligado a decirle a vd que yo lo he sabido: Su opinion de vd ralativam[en]te a musica tanto en buen como en mal yo la he mirado siempre con el mayor desprecio porque sé que vd fuera de menear los dedos sobre le mastil de su guitarra vd no sabe nada. En cuanto a su caracter de vd yo no creía capaz de nada malo p[ar]a nadie: yo me équivoqué y no és la primera vez. En fin si vd fuese otra persona de q[ui]e[n] yo debiera ocuparme mas yo me extenderia en esta de una manera poco agradable, p[er]o ni debo ni quiero; solo concluiré diciendole que mi nombre debe estar en lo sucesivo lejos de su boca de vd y que cual si nunca nos hubieramos conocido asi deben ser nuestras relacion[e]s. Yo no admito ninguna contestación á esta carta que no tiene mas objeto que declarar vd que nuestra amistad concluyo p[ar]a siempre.

Su a M.o S. S. Q. B. S. M.

[*rúbrica*] JMGomis

Hoy lunes 6 Enero 1834.

[*a tergo*]

s.d

CARTA 18

1834, febrer 11, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis a Luois Viardot

BNF, NF-Z-43 *carta 5*.

Tu m'avez demandez on placer pour animé: J'en mi tres peux: je t'envoyer cependant un Begnoim que gnoigne je ne croi pas bien fameux toujou aura deux vome places, et les auotres qui aient un peu de patience, mais surtout que la loge soi plain et de monde bien devoué, car demain c'est prise qu'a la 1 repres.

Avons JMG

[rúbrica]

Mon cher ami: voici la sublime que vous desirez: Chanson Mexicain.

La musique n'est pasu manuaise; mais les paroles...

Sont de la veritable poesie.

Avons, JM Gomis [rúbrica]

10 fev[rie]r 34.

Chanson Mexicain

Allegro

y eramor cuatro negritos to- dos

cuatro va- lencones y vivieron los blan-

quillos y nos ca gamos en los calzones.

Offa.

[a tergo]

Mons[ier] L. Viardot

1834/02/10

CARTA 19

1834, setembre 10-18?, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis a Santiago de Masarnau.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo*, carta 16.

Hombre diga vd mil cosas a Malo y a D[oi]a Matía sin olvidar a la Cotorra.

Paris S[eptiem]bre 16 creo, aunq[u]e no estoy cierto:

Mi querido amigo: su carta de vd llegó muy a tiempo porque ya empezaba atenerme con cuidado su silencio: Viardot llegó muy fatigado pero bueno y lo esta en el dia completam[en]te. Las chicas, buenas y Leon lo mismo: idem los perros y la perra: el mismo que se halla sicut era un principio. Soy yo a pesar de tener ya en mi cuerpo las tres partes del tratam[ien]to y no faltarme a hacer sino una: quiza en esta se halla la virtud. Sagette? No ha dejado de tener y si alguna vez he faltado ha sido con permiso del medico: asi que no hay que venirme con cuentos: no he provado una fruta: las noches las paso solas como un perro en mi cuarto fastidiado hasta no mas porque Scribe aun no me ha dado nada: hace tres semanas le ví: me dijo que tenía toda la pieza en la cabeza: me dijo del asunto: me esplicó el 1º 2º y 3º acto p[er]o me añadió que todo esto necesitaba acabarlo de madurar p[ar]a ponerlo sobre el papel: que en cuanto tuviera el plan escrito, me hacía el primer acto el cual espero de día en día y cada uno de ellos se me hace una eternidad. El asunto no és que él había indicado de L. B. nom; p[er]o es otro que el crée dará mucho dinero y yo lo creo tambien porque és muy nuevo y al mismo tiempo conocido. Vd dira que quiere decir eso de nuevo y conocido? Yo responderé como el Labrador de Valencia Mysterium! Al Petit Abbé ví una sola vez que vino a comer al Refratorio despues de su salida de vd Sirung parte hoy de mañana a Alemania en busca de una compañía de opera Alemana para el teatro nautico. Nada me dice vd de polica y le doy a vd las mas esposivas gracias, poque me parece que ha de tener tan poco lo que hagan esos Padres, de la Patrai y ese Gobierno que así mia diera cualquiera cosa p[ar]a que no llegase a mis oidos: la verdad és que no éspero nada de bueno y si mucho de malo. Dios quiera que se pueda decir de mi que soy un asno en esto de profesias politicas; desgraciadam[en]te hasta ahora he acertado: lo que yo quisiera és poder meter en esa cabeza de vd. la idea fija d que por ningun titulo le conviene a vd estar en ese pais, ni en tiempo de guerra, ni de paz y si el cojer todo lo cogible traerselo aquí, irse los malos meses de Invierno a Italia. Y lo restante del año pasarlo en Paris y Londres. Londres! Londres! Y como a tu sola memoria de puto placer se me van las aguas! Ayer vi la Pastelera de la Rue de Rivos: Y D[o]n Telesforo. Y su amor? Pero antes que todo és la Patria: cuando ésta se halla de por medio el amor no és sino una calabaza y al que otras ideas le dominen no vale mas que un nabo de Fuencarral: que si mal no me acuerdo son los nabos que cobran el barato en Madrid: aproposito de nabos en la primera ocasion le mandaré a vd mi retrato que p[ar]a el puchero creo que le sera a vd muy util. Yo tengo una idea fija de la que varias veces quise hablar con vd aquí en Paris y nunca pensé; porque desde que vd se subio a las nubes y empezo su trato con

las estrellas y demas gentes de por allá que creí que el hablarle de las cosas de acá abajo no le tenian de dar gusto, mas aora que le supongo decendido y en el mundo de aquí mi idea fija: Mi Metodo que yo quisiera hacer conocer en España porque al mismo tiempo que les haría un favor à los maestros y a los discipulos me podría valer mucho dinero; p[er]o la cosa és ver de que manera me tendria mas cuenta. Yo había pensado de hacer una nueva édicion en español solo y he aquí mi duda: si me convendria mejor gravarlo aquí y mandar las planchas u gravarlo en esa; en donde podría tener un deposito en Valencia en donde haria diligencias p[ar]a buscar una casa segura en Barcelona,. Marque vd bien esto, digieralo matematicam[en]te y luego amistosam[en]te. Digame lo que juzgue mejor, que su consejo será puntualm[en]te seguido porque yo no tengo la menor pretencion en conocer mi País. Los Pianos llegaron à Val[enci]a Laus tibi domine. Créera vd que Zayas, Zayas aquel que conocimos en Londres, dice que la ultima carta fué èl quien la escribió y que yo le debo una respuesta? Que agradezca à los respetos que yo tengo por ese Angel de su muger que sino ya le diria yo cuantas hacen tantas; p[er]o no quiero enfadarme porque me haré mal à la garganta aunque no quiero decir nada para él y si p[ar]a Luisita, à quien sin embargo de habersele pegado el mal égemplo de su marido no solo la perdono sino que tengo muchos deseos de ver. A D[o]n Antonio Gutierrez hace una porcion de tiempo que no he visto: estuve en su casa temiendo no estuviese malo y me alegré de no encontrarle porque estaba en la campaña. Taylor vino; yo no le he visto aun p[er]o vi a Dorac. Viardot trajo unas litografias de esos magnificos cuadros del museo: las tales lithografias pueden tener la vanidad los Españoles de que son bien malas sobre todo la de S[eño]ra Ysabel de cuyo original me acuerdo como si lo hubiera visto ayer: a pesar de todo cuando vd venga quiero que me trayga una. Si vd habla con algunos musicos de esa de mi, hagales bien entender los vivisimos deseos que yo tengo de nunca ir à España a menos de volverme loco; en cuyo caso me llevarian à la Jaulas y en cuanto me hallase bueno, sin esperar a que el sastre me hiciese ropa me volvería aquí. Digo esto porque de esta manera mi metodo tendría menos enemigos que si piensas que yo pueda querer ir por ahí.

Amigo mio mi mal me tiene de muy mal humor y és preciso que yo le quiera bien de veras p[ar]a escribir esta carta de disparates. Hace una porcion de dias que no voy a comer al Refectorio, primeram[en]te porque se come demasiado y 2do. Porque aquel Bucazo y el otro trançon de Timbalero me dan tanta rabia que cuando los tengo cerca me hace mal la comida: no puede vd figurarse el aumento de apetito voraz que ambos han adquirido, sobre todo el timbalero de casi todos los platos se pone dos porcion[e]s. Yo creo que todos los dias se purga aquel maldito: el Bucazo como en un dia mas para que yo en una semana: por lo que toca al ternero y al mochuelo como siempre en continua disputa. Viardot me djo que fue a ver a su herm[an]o de vd el cual le recibio creo que sin ofrecerle un asiento luego al irse no le ofrecio la casa ni nunca fue a verle. Viardot encontró esta manera bastante nueva, vd despues le dijo alg[u]n que su hermano de vd era

muy raro: mucho debe de serlo: Los Viardot me encargan mil cosas y las hermanas millones: no he visto aun la familia Evrat ni la veré hasta que esté bueno si és que Dios me concede ésta gracia que ya empiezo a desconfiar. El mes que viene cambio de casa Rue S[ain]t George n[umer]o 31 con la satisfaccion de tener por portera la misma negra y su madre, lo que cierto me alegro mucho, porque no solo es una muger de una fidelidad egemplar, sino que conoce ya mi manera de vivir y puedo casi hablarle por señas; mayormente aora que las pobres se habian quedado en la calle y que por mi recomendacion han entrado a la nueva casa en donde estaremos mil veces mejor de lo que estaban. Entre los procuradores del Reyno de Val[enci]a hay uno de mi pueblo intimo amigo mio que hemos vivido juntos en Valencia y és un escelente sugeto llamado D[o]n Miguel Osca a quien me alegría hiciese vd una visita de mi parte que cierto se alegraría mucho de tener noticias mias y mayorm[en]te por vd el podria darselas mas extensas que otro alguno: No le sabra a vd mal el visitarlo porque és un hombre de una cabeza muy recta, si bien de una moderacion y de una modestia que temo no le dejaran tomar la palabra jamas, p[er]o estoy cierto que su voto estará bien colocado. Ojala fuesen todos como él. Cuando vd me escriba digame cuando vuelve. Ojala que se fastidie en esa: vd se acuerda que prometió estar aquí para el més de abril: yo cuento con la promesa. ADios mil cosas a Trueba, Zayas Luisita, Madrazo, Etc, etc. No se olvide vd lo de mi metodo porque realm[en]te és una lastima que despues de tanto trabajo no saque yo el partido que han sacado otros con mucho menos. Como está la opera en esa? El macho de Carnicer hace siempre de las suyas. Me han dicho que en la casas en donde él và si por casualidad se ha encontrado alguna musica mía que la ha defendido. Pobre Serrallonga!

Suyo de corazon. JM Gomis.

[rúbrica]

[a tergo]

(Segell) 18 SEPT 1834

(Segell) M. O 3 1834

Espagne

Al Sor. D. Santiago de Masarnau

Calle de Hortaleza-esquina à la del Colmillo

Num. 18 Cuarto Segundo

Madrid

CARTA 20

1834, novembre 11, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis a Santiago de Masarnau.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo*, carta 17.

Rue S[ain]t Georges num. 31

Mi querido amigo ya estoy en mi nuevo alojam[ien]to en el cual me gusta mucho aunque no puedo disfrutar completam[en]te de él a causa de hallarme rodeado de obreros y por consig[uien]te de ruido, polvo y porquería que és un consuelo; tal que el Diablo me lleva a no poder tener cada cosa ya en su sitio: sin embargo cuando me despierto por la mañana y desde mi cama veo el jardín y me hallo en lleno medio día y en un cuarto enterramente nuevo me consuelo con la dulce esperanza de que los obreros llegara el día en que se íran con su musica y su cochinería a otra parte. Vamos al asunto: en mi última carta le hablaba a vd del asunto de opera del cual nos había hablado Scribe a Cavé y mi el tal asunto no se acabava de madurar; yo impaciente y malhumorado, no dejara sosegar al pobre Cavé de súper te que el 20 S[eptiem]bre nos fuimos ambos a la Casa de Campo de Scribe el cual nos dió su palabra formal de que p[ar]a el 19 de o[ctu]bre ó bien había escrito el primer acto del asunto con sabido, u en su defecto que iba à escribir a Meyerbeer p[ar]a que le devolviera un poema que éste tenia suyo y al cual tenía derecho de pedirselo: nos añadió que el Poema de Meyerbeer en su concepto ira mejor que el había hecho: luego volviendo a mi me dijo que podía estar seguro que el 19 me pondria a trabajar: desde el 20 de S[eptiem]bre hasta el 19 de o[ctu]bre lo he pasado de la manera que vd puede pensar vd que me conoce añadido al tiempo la desconfianza que yo tengo aora de todo; p[er]o como no hay plazo que no se cumple ni deuda que no se pague llegó el del 25 y yo a pesar de hallarme en cama, no por eso dejé de levantarme tomar un cabriolé irme al minysterio agarrar a Cavé y llevarmelo à la casa de campo de Scribe: llegamos y tuvimos la dulcísima satisfacción de oír las encantadoras palabras de "Mon[sieu]r Scribe si ya Par: il est a Pani et [...] el Ca... Que yo heché fué muy redondo aunque muy sottovoce a causa de mi carraspera, le dije a Cavé que tuviera la bondad de escribirle una carta muy carta y muy al alma: así se hizo y ambos nos fuimos, yo muy desconsolado y empezando a dudar de la buena fé de Scribe y el pobre Cavé consolandome diciendome que Scribe éra muy formal y que nunca faltaba à sus palabras y que estaba cierto que el poema lo tenía hecho y que quería sorprendernos: he aquí la carta que Scribe le ha escrito hoy a Cavé y que este escelente amigo me ha mandado por un ordenanza en el momento mismo.

Mañana por la noche vendrá Cavé a mi casa para leer el manuscrito (que ya puede vd créer que yo no aguardaré á las cinco p[ar]a ir a buscarlo) y cuando lo hayamos leído concluiré esta carta diciendo lo que me parece, aora me voy a acostar porque estos dias ando malo de un costipado que aïnda mais de mi mal me ha venido a visitar: mi mal empieza a ceder p[er]o muy poco a poco y yo cuento mucho con la distracción del trabajo.

18. Leimos el poema Cavé y yo y ambos hemos quedado contentísimos: és magnífico tiene situaciones muy buenas y muy variadas: el unico pero que yo le encuentro es que creo que tiene

demasiada musica. Yo voy a estudiarlo mucho, mucho y aver si se puede hacer algun corte porque yo temo mucho a la pesadez: un compositor Francés aguar- [...] hacer estàs cortaduras à las repeticion[e]s gen[erale]s porque su musica puede cortarse por donde se quiera, p[er]o desgraciadam[en]te mis particiones tienen el defecto (si lo és uno) de no poder-se cortar casi nunca sin estropear un pedazo. La escena se pasa en España en Granada, on en Val[enci]a como se quiera: esta particularidad me disgusta un poco, p[er]o hago p[ar]a hacer desaparecer estas pequeñas susceptibilidades de mi cabeza.

Ya habrá vd sabido los estragos que el cholera ha hecho en Valencia p[er]o quiza no sabra vd que yo he tenido el desconsuelo de perder uno de mis mejores amigos D[o]n Antonio Casanova, a quien vd conocia el cual murió en 12 horas dejando una crecidisima familia sin ninguna fortuna cosa que me ha dicho un amigo suyo y mio que se halla en esta huyendo del colera. Ya habra vd visto a D[o]n Miguel Osca: digale vd que és preciso que nos pongamos en correspondencia cuando el trate de volverse à Onte[nien]te. Espero carta de vd p[ar]a lo del metodo.

10 Noviembre. Hace cerca de un mes que me hallo sin salir de casa tomando baños de vapor: voy un poquito mejor p[er]o muy poco a poco: trabajo algo p[er]o los baños me tienen muy debil: no se en que parará mi mal: nadie lo entiende. El 20 o[ctu]bre me pusieron un vegigatorio a la nuca grande como un plato: me ha tenido en un ay! 10 dias y nada ha hecho. Escribame vd digame cuando piensa venir: si la estacion no hubiera sido tan mala creo que me hubiera decidido a ir a Italia: si a la primavera no estoy bueno y tengo un compañero quiza me iré: estoy muy aburrido: si no fuera porque el poema me tiene ocupado y trabajo un poco no sé lo que sería de mi. Miri me hace mucha compañía y come conmigo todos los dias: temo de estar condenado a pasar el Invierno en mi cuarto. La familia Viardot buena: millones de cosas para vd Luis viene a verme un dia si otro no. ADios escribame vd.

Su é invariable amigo JM Gomis

[rúbrica]

[a tergo]

(Segell) M. N 26 1834 [ITALIA 9.R]

Espagne

Al Sor. D. Santiago de Masarnau

Calle de Hortaleza-esquina à la del Colmillo

Num. 18 Cuarto Segundo

Madrid

CARTA 21

1834, desembre 8, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis a Santiago de Masarnau.

AMO, *Col·lecció Documental Josep Melcior Gomis*, carta 3.

Mi querido Amigo: (¿)Que se ha hecho el tiempo? (¿)En donde estan 18 años que han estavamos en casa la tia María junto al Miguelete con Don Tomàs Belda, el ynsigne cap de pont(?) Apenas puede uno creerlo: hay ciertas cosas que se pasaron allí que yo pudiera créer fué ayer, tales existen en mi memoria. (¿)Y Vd. que se ha hecho todo este tiempo? Carbonell (Dn Francisco) que se halla en esta y que nos vemos bastante a menudo me ha dado noticias de todos Vds. El fué quien me dijo que Vd. era diputado, lo que senti mucho por que no sé si a Vd. le convendrá esto. Nuestro Casaus está fiscal en Barcelona; Palau, Corregidor de Valencia; Melchós, Regidor; de suerte que yó estoy lleno de vanidad viendo que mis amigos y mis discipulos de musica todos han salido hombres de pró.

La muerte del eceselente Don Antonio Casanovas me causó una sensacion en extremo dolorosa. Su ynfeliz muger me ha escrito hace algunos dias y no me atrevo a tomar la pluma para contestarle. (¿)Que perdida para esta pobre familia! Deseo mucho tener noticias de su primo Don Rafael de Felicia y nadie sino Vd. puede darmelas. Yo pienso muy a menudo en ellos y quisiera saber si estan buenos. (¿)Y Ferriol? (¿)Y Don Domingo Conca? La Concha Povil m[e] han dicho murió. (¿)Y Pepa?

Amigo mio, hace cerca de un año que est[o]y malo de una enfermedad bien rara pero que me hace sufrir mucho y gastar un dineral. Es presiso que nos pongamos en comunicaci3n. Adios. No puedo mas: he hecho un exceso que hace años no habia hecho otro de escribir dos cartas seguidas.

Suyo, su invariable JM Gomis [rúbrica]

P.D. Preguntando por los Gisberts me han (di)cho que el pobre Vicente murio del cholera. (¿)Y Joaquin y Pepito? De Miguelito Carbonell me han dicho que esta hecho un *cerrado* comerciante. Si Vd. tiene noticia de mi hermano Antonio, si sigue en su Botica. En el dia yo no puedo hecer nada por él pero yo creo que en el discurso del año 35 si podré. Yo quisiera que Vd. me digera que podria yo hacer que le fuese mas util.

Yo creo que establecerlo en una tienda de Boticario por su cuenta; sin embargo yo no sé cuantas hay en Onteniente. En fin, yo espero de su amistad que querra informarme de todas estas cosas.

Adios: digame Vd. que está bueno y contento que és cuanto hay que apetecer.

Suyo siempre JM Gomis [rúbrica]

[a tergo]

Al Señor Dn Santiago de Masarnau
Calle de Hortaleza, esquina del Colmillo
n.º 18 Cuarto segundo
Madrid

CARTA 22

1835, gener 20, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis a Santiago de Masarnau.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo* carta 18.

Paris 20 Enero.

Mi estimadisimo amigo: si yo aguardo carta de vd p[ar]a responder, u a tener yo ganas de escribir, esto ultimo no sucederá nunca y carta de vd no sé cuando recibiré.

Despues de mi ultima seguí con mis baños de vapor hasta 42 y a la fin sicut erat in principio luego principié otro tratam[ien]to el cual concluyo dentro de dos dias sin poder hablar una palabra; de suerte que si la sopa en vino (como dice el medico a palos) no me hace hablar lo que és las medicinas perdieron la gracia p[ar]a curarme a mi; asi que seguiré sin hacer nada hasta la primavera que pienso irme al medio dia a ver si mi voz se fué por aquellos anduniales, en busca de las aceytunas que no lo estrañaria gastandome tanto a mi sin voz tout même. A pesar de todo Gracias a Dios he concluido mi opera aunque no se executará sino muy tarde a causa de que Chollet, no llega hasta el 15 de mayo y Scribe preferiria que n[ues]tra opera fuese en el mes de agosto con preferencia a Junio sin embargo yo estoy muy consolado de haberla concluido porque no sé porquè temí morirme antes: mas ya que no ha sido asi estoy haciendo diligencias de otro buen poema y mientras tanto poniendo los acompañam[ien]tos de piano en limpio y corrigiendo algunos descuidos en la particion: creo que vd estará contento de mi porque he seguido el consejo de vd que ha sido el gen! De mis amigos esto es mucha contradanza y de tanto en tanto sacan las uñas. Si logro, como he d[i]cho el encontrar un buen poema entonces no dudaré nada en irme al medio dia y si vd cumple su palabra fe venir en ese tiempo y me dice por donde viene yo me iré a recibirle y nos volveremos a esta juntos porque que Diablos (repito y repetiré mil veces) que Diablos hace vd en esa? Que espera que suceda? Espera algo de bueno? Si lo espera, esperelo; p[er]o sepa que no llegará, ni puede llegar porque és imposible; no sucederan sino mil desastres y a la fin se hallaran cual yo me hallo despues de mis tratamientos sicut erat in principio. Y como pudiera ser otro? Es que en España hay españoles? No: lo que hay son castellanos, andaluzes, vizcainos, valencianos, catalanes, etc p[er]o no españoles y mientras no haya españoles no se hara nada y españoles no habra en nuestros dias, conque vengase amigo coja su muchila y traygase todos los bártulos para siempre y no fuése

despierto porque estoy viendo que no parece sino que todos vds tengan una venda en los ojos que les impida de ver que son el juguete de un Ladron y de un tonto que tales son toreno y Martinez el primero está embolsando millones de una manera escandalosa haciendo subir y bajar los fondos a su beneplacito y el seg[un]do probablen[en]te estara ocupado en el plan de alguna tragedia el será muy honrado p[er]o en las circunstancias actuales aun prefiero a toreno si yo no es tuviera pensando que él no cuenta sino en hacer din[er]o y luego tomar el pendigue p[ar]a esta y comerse tranquilam[en]te el pan de los tontos. Amigo si lo que yo digo le parece una fabula vengase y aqui haremos una apuesta y vd la pagará. Y no se avergüenzan todos esos parlanchines al ver lo que han hecho y hacen esos portugueses miserables ocupadores de un pedazo de terreno el cual la mitad és pizarra? Que vergüenza! Pobre españa! Tu estas reducida a ser un Gran Convento de Frayles que tales son los indnos que tu sustentas los unos leyes y los otros de misa p[er]o todos Frayles! Si amigo: he visto varias cartas de varias provincias; nadie se ocupa un solo minuto de las desdichas de Vizcaya, porque el frayle naturalm[en]te és égoista. Basta de esto.

Jenny un millón de cosas p[ar]a vd toda la familia Viardot Miró ídem: Sevuz que acaba de llegar de Alemania. La ida del Vavordre de esta me causó una alegría muy grande (que miseria la mia!) no importa! Digo que me alegro mucho que se haya ido y de no verle porque su vista me hacia mal: no le arriendo la ganancia a Viermarini buen chinche le ha llegado! Ya le dara que rascar porque no parará hasta ocupar su plaza lo cual me alegraria mucho. Primero porque no le tendria quieto en esa y no le veria mas. Seg[un]do porque és nacido en España y tercero porque le creo mas aproposito y abil que el Italiano. Y el escelente Osca lo ha visto vd recibi una cartita suya que me causó mucho placer. Si vd lo vé digalé que ya le èscribiré p[er]o que mi mal me tiene de unos humor mafracsant. Hombre digame francamente si piensa venir unò y no me engañe. A Taylor no he visto hace un siglo. Como estuve en cerca de dos meses y medio sin salir de casa: fui un dia a la suya y no le hallé. Yo no salgo si cuando hace muy buen sol, y vd sabe que en Paris durante el In[vier]no en su escala temporiza se hallan todas las notas menos el Sol así que apenas salgo lo que no me és nada agradable, Y Trueba?[...] a todos todos mil cosas y vd escribame por Dios y digame cuando viene sin mentir.

ADios, suyo muy de corazón. JMGomis

[rúbrica]

[a tergo]

(Segell) PARIS 1835 F 3

Espagne

Al Sor. D. Santiago de Masarnau

Calle de Hortaleza-esquina à la del Colmillo

Num. 18 Cuarto Segundo

Madrid

CARTA 23

1835, febrer, 20, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis a, fa l'efecte, Miquel Osca i Guerau de Arellano

AMO, *Col·lecció Documental Josep Melcior Gomis*, carta 4.

Paris le 20 Fevrier. 1835.

Mi querido amigo. Mi pereza para escribir és tal que no quiero dejar pasar un minuto despues de haber leido su carta sin responder à ella; que cierto me ha causado tantas y tales sensa[ciones] que no me seria facil el esplicarlas. Por una parte las noticias que Vd. me dá de ciertos amigos de los cuales la incertidud de su existencia me afligia, me han causado un placer indecible, particularmente las de Ferriol a quien yo quiero de todo mi corazón y a quien creía muerto confundiendole quizas con la pobre Pepita, su mujer. Pero al mismo tiempo lo que me dice Vd. de [Pepa de Povil]; Cuanto me ha afligido! Beata! Yo la quisiera buena, religiosa, sí; pero eso de estar todo el dia en la Iglesia eso es un destornillamiento de cabeza; claro, una locura; y una mujer tan cuerda como ella y de tan buen entendimiento como puede abandonar los deberes de su casa –que nunca faltan y que tan sagrados son– por seguir los consejos de <un> [Yglesyta] [...]rante à Beato)! Esa manera tan erronea de entender la religión en España és la que me hace temer por el sistema liberal que yo no creo posible de plantarse y hacerle producir fruto sino à palos. Y no crea Vd. amigo mio que yo me he vuelto en Francia un àtheo; no, mis principios religiosos han sido y seran siempre los mismos. Yo quiero muchas obras y pocas palabras. Tampoco no quisiera que cuando yo digo obras hubiese algun ignorante que entendiese por esta palabra, las azotaynas, los cilicios etc, nada, nada de esto. Yo lo que quisiera és que el que tiene se ocupase en procurar al que no tiene, no ya por de limosnas de dos u cuatro cuartos que no hacen sino crear araganes sino procurando ocupaciones lucrativas y al que no quisiera trabajar a presidio sin remisión; porque como yo no reconozco en este mundo ningun verdadero placer sino el del trabajo <creo> que al que no le gusta ocuparse és indigno de la sociedad. Mas quién diablos me mete a mi en camisa de once varas? Es posible que el zapatero se quiera hacer sastre y el musico legislador? Si que és posible y lo ha sido siempre; pero por aora *Anton perulero*, etc.

Pepa Povil se casó y és la mas feliz! Quien lo hubiera dicho con aquel caracter al parecer tan inconsecuente! Rafael, bueno; me alegro mucho; pero no entiendo una clausula de su carta. Lo pasan bien Felicia y Rafael en cuanto à intereses ú estan mal; porque no sé la [...] [que Vd.] [...]. Conca Regidor! Se acuerda vd de nuestras cazerias en los Alhorines con sus perros à los que no

daba a comer para que cazasen mejor y los pobres no pensaban sino en como atrapar algo que les calentase su frio estomago? De todo me acuerdo como si hubiera sucedido ayer y si nos viesemos le diria a vd hasta palabras de aquella època para mi bien triste.

La pobre Concha ha estado tan mala! Dios mio! Quisiera que todas las personas a quienes quiero en España desaparecieran de mi memoria porque *a quoi bon?* que dicen los franceses. Yo no las veré quiza mas. Carbonell me atormenta para que vaya a España con él y quiza lo haria si para volverme tuviese otro compañero: dígame Vd. que si voy se vuelve Vd. conmigo y entonces voy a pensarlo con seriedad. Pero como quiere Vd que vaya à España? Yo quiero ver la Ytalia y la Alemania; este és un viage que hace mucho tiempo que deseo hacer y como yo no soy joven y como mi fisico se halla bastante enclenque ya no me queda tiempo à perder y aun en estos viages pienso trabajar al par de si estuviese en mi casa.

Vamos à hablar de mi hermano y de las intenciones que yo tengo en su favor pero lo que voy a decir a Vd. és confidencialmente sin que Vd. se lo diga à él porque estas intenciones las tengo àora y no sé si mañana cambiaré de modo de pensar. Desde luego yo <no> quiero nada de lo que me pertenezca de mis padres. En esto creo que no cambiaré de idea. Ademas yo quisiera que él se quedase con la botica en la que actualmente está, para lo cual vd mejor que nadie, que digo? vd és el unico que puede servirme, tratando de indagar si quieren venderla y cuanto costaría y en cuanto tiempo quisieran <ser> pagados; en vista de su respuesta yo me decidiría. También quisiera que confidencialmente me hablase vd de mi hermana cuya existencia y cuya suerte para mi ha sido siempre un misterio. Yo no puedo évitarse a vd estas molestias pero sé que Vd. las hara con gusto no solo por mi sino porque en ello hará quiza la felicidad de muchos. De Joaquin y Pepe Gisbert supe por Carbonell que estaban buenos y que Vicente habia muerto, que Miguelito Carbonell se había hecho enteramente un comerciante *cerrado*, que Pepe Gozalbes habia muerto y en fin Carbonell és el que me ha dado noticias de toda la gente valenciana. Acabo de comprar un *barret roche com els dels tramusers de València* y me lo pongo en casa y estoy por ello contento como una pascua. Y Dn Tomas Belda? El insigne Dn Tomas? Como ha podido Vd. pasarlo por alto? Nuestro compañero de casa de la tia Vicenta?

Adios, que quiero escribir a Masarnau.

Suyo de corazon,

JM Gomis [rúbrica]

CARTA 24

1835, febrer 23, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis a Miquel Osca i Guerau de Arellano.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo* carta 19.

Drôle que vous êtes!

Es posible que conociendome tan susceptible à parecer siempre mal haya podido vd estar tanto tiempo sin responder a mis cartas? Y sabiendome enfermo y por cons[iguien]te mas susceptible aun de lo regular dejarme basto tiempo pensar que vd estaba enfermo, que vd se habia muerto y en fin mil diablerias de ésta especie? Tendré que ponerle a vd en el num[er]o de los frayles? Y aora p[ar]a defengan charte de su palabra de venir al mes de abril me sale con la flauta de su hermano: cualquier creería que ustedes tenian una casa de comercio y que era preciso que uno de los dos se quedase en ella p[ar]a no cerrar la tienda; p[er]o yo que sé que todo son excusas de mal pagador no cuento ya con verle a vd en largo tiempo. Lo que me pasma és, que vd que podra ser todo lo que quiera menos flaneur que se esté vd en esa en donde la flanerie és la unica diversion y entretenim[ien]to. Y no me venga vd con que aguardaba la carta de Osca, vd pudiera haberme escrito en attendant y yo no hubiera sufrido nada. Ayer vi le Petit Abé a quien hacia un siglo no habia visto porque èl no había sabido que yo hubiere estado tanto tiempo sin salir de casa; me dijo que vendria a verme: he estado todo este tiempo revisando mi opera y haciendo la introduccion porque no hago obertura por mil razones que me pare en justas a fines de mes debo presentarla à la copia y las repeticiones principiarian éns seguida du Cheval du Bronze de Aubert y Scribe opera chinoise que deberá egecutarse lo mas tarde a mediadors de Marzo. Como yo no creia que las repeticiones de mi opera principiassen hasta el mes de Junio había determinado, como decía a vd de hacer un viage al medio dia; p[er]o aora me serà imposible: por consig[uien]te mi determinacion és írme a Italia luego que se haya dado mi opera que yo creo sera a fines de Mayo u a principios de Junio haré por tener mi poema y trabajarlo durante mi estada en Italia. Si vd fuese otro trataria de arreglar todos sus asuntos se vendría aqui a prin[cipi]os de Mayo oiria mi opera y luego nos iriamos juntos a la Italia nos divertiriamos mucho pasariamos el Invierno en Napoles u en donde quisieramos y a la primavera nos volveriamos à Paris. Vd ganaría mucho en salud y veria lo que tarde u temprano querra ver y yo tendría el incomparable placer de hacer este viage en su compañía que seria para mi cosa de perder la cabeza: p[er]o voilà des chateaux en espagne sobre todo si quiero pensar en vd à mon Diú mon Diú que dice un español amigo mio es posible que un viage como este no le tiente? Yo no sé el efecto que puede haber hecho el casam[ien]to de la Pastelera número 1 a mi me ha etomado mucho, p[er]o casi...

Sin casi me alegro, porque... Porque me alegro: deseo mucho saber algunos detalles de este suceso. Pero hombre piense vd con seriedad eso del viage à Italia que seria cosa muy buena pienselo y digame si puedo tener alguna esperanza que esta sola me daría Ilusiones las mas

agradables. Don Cirilo me ha ofrecido una carta de recomendación para un alcahuete cojo, hombre de grandes conocimientos, et pas chéz. Los Viardot, Miro [...] me encargan siempre mil cosas p[ar]a vd. Jenny la sentimental Jenny (de quien Leon à hecho un retrato magnífico al olio p[ar]a la exposicion) le dice a vd mil tendresses. Y Trueba, y malo. [...] mil cosas a todos. Escudero el capon se halla hace mucho tiempo aqui siempre hablando de mugeres y de porquerias, Miró me lo ha dicho. A mi és persona, (no me atrevo a decir nombre) que no me gusta asi és que lo he congedié a ma portière porque venía algunas noches y me secuba que era un prodigio. Mi mal tan famoso, sin querer ir ni adelante ni atrás : és un consuelo al verlo tan constante. Hace algun tiempo que no he visto a Taylor ultimam[en]te habia estado un poco malo. Rossini siempre aqui tan huapo. Ultimamente se ha dado una opera de Bellini nueva Il puritani. Gran Suceso. Yo no la he oido porque no salgo de noche. El lunes 23 se darà la Juive de Halevi en la G[ran]d Opera.

ADios suyo invariable JM Gomis.

[rúbrica]

[a tergo]

(Segell) PARIS BUREAU 1835 FEV. 23

Espagne

Al Sor. D. Miguel Osca y Guerau.

Procurador a Cortes.

Calle de san Cristobal Num. 26 a 28. Cuarto Principal.

Madrid

CARTA 25

1835, abril 24, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis a Santiago de Masarnau.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo* carta 20.

[JMG] *membret*

Mi querido amigo: desde que recibí su ultima que creo hace cerca de un mes quiero escribir esta; p[er]o en mi se van quedando todo, poco a poco, voluntad; y las fuerzas me faltan: mi mal ha anonadado mi fisico en terminos que no vale dos sueldos y mi semblante es mejor que nunca y si la voz me volviese cierto que yo nunca me quejaría; p[er]o no vuelve y su falta ha irritado tanto mis nervios y mi bilis se halla en un movim[ien]to tal, que estoy intratable: ello és cierto que a pocos podré fastidiar, porque no teniendo ninguno que merezca mi entera confianza paso mi vida como un lobo; solo, leyendo cuanto puedo y lo restante fastidiandome hasta lo infinito.

Hace algunos dias que principiaron las repeticiones en las cuales acabo de perder la poca paciencia que me queda: gracias aun que los actores tanto hombres como mugeres tienen por mi

ciertas consideraciones que a mi mismo me asombran; porque hay dias que porque las cosas no van a mi gusto (lo que yo mismo conozco luego que és imposible) me levanto maldiciendolo todo, me voy y me lo dejo todo con intención de no volver mas afortunadam[en]te llega la noche duermo, mis nervios se calman algun tanto, y al otro dia me hallo dispuesto a principiari de nuevo a rabiar. Ya vé vd que és un gusto: pues mas tarde cuando vengan las repeticiones a grande orquesta! yo que no tengo animo ni p[ar]a corregir una nota! Dios me asista, que bien lo necesito! Si vd hubiera estado aqui me hubiera sido de un gran consuelo, pero pues que és imposible paciencia y barajar que dijo el de la cueva de Montesinos: todas las reflexiones que vd me hace con respecto a su venida me parecen bastante justas, aunque francam[en]te me parecen que huelen algo al chorizo y à los garvanzos, al país; en fin a la vida fraylezca que, poco mas, poco menos todo el mundo lleva en ese pobre país. Yo, ya sabe vd que no soy de aquellos despinfarrados que no piensan si hay mañana y que su vista no va mas lejos de su nariz; p[er]o me parece estraño el que un joven de su talento de vd piense como un viejo campanero de una de esas parroquias, que no sabe si en Paris ù Londres podra égercer su talento como en Madrid; pues vd me habla de la Patria; de que si los buenos la abandonan quien la defenderá? Yo encuentro esto sublime; p[er]o amigo mio yo ya no tengo ideas poeticas de esta especie: todas las que me quedan son prosageas. La que tuvo D[on] Quijote de resucitar la cavalleria andante me parece muy buena a mi, y a él le pareció aun méjor: p[er]o desgraciadam[en]te despues de haber recibido muchos palos tuvo que retirarse a su casa y dejar à los tuerbos tales cuales se estaban, y à las doncellas agrabiadas llorando sus caitas. Yo no creo remedio p[ar]a ese pobre país: deseo su felicidad tanto como el primero p[er]o si es posible alguna mejora la veo muy lejana. Quizas todas estas ideas me hace engendrar el egoismo de desear tanto que vd se hallase en esta... P[er]o no lo creo porque cuando vd me diga que en esa se halla tal cual yo deseo y vd merece yo estaré muy contento: mas dudo que este contentam[ien]to llegue jamas.

Viardot me pregunta muy amenudo por vd y lo hace de manera que de pronto me hace creer que ha recibido alguna mala noticia de vd. Jenny tamb[ié]n se cuerda mucho de vd. A Taylor no lo veo nunca, no sé porqué; sin embargo és persona que aprecio infinito porque creo que és imposible de ser mas amable si mas compilaciente que el lo és con todo el mundo. Mil cosas a todos los amigos escribame vd. Yo daré a vd noticias de los adelantos de mi opera: no se si dije a vd que su titulo era Le Portefaix. Chollet no llegará hasta el 19 de Mayo pero su parte y la de M[ada]me Prevost ya estan en poder de ellos: Chollet me ha escrito dos o tres cartas, las mas amables, ofreciendome tomar en interés el mas grande; interesandose por mi salud de una manera verdaderam[en]te digna de un artista de su talento.

ADios querido amigo: escribame vd largo porque sus cartas me consuelan ya que no puede hacerlo su presencia.

Suyo, JMGomis.

[rúbrica]

23 avril 1835

31 rue St. Georges.

[*a tergo*]

(Segell) PARIS BUREAU 1835 AVR. 24

Espagne

Al Sor. D. Santiago de Masarnau

Calle de Hortaleza-esquina à la del Colmillo

Num. 18 Cuarto Segundo

Madrid

CARTA 26

1835, setembre 08, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis a Santiago de Masarnau.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo* carta 21.

[JMG] *membret*

Mi querido amigo: Yo no creía que el desorden de esa desgraciada Nacion llegava hasta el extremo de no recibir por cartas: Yo escribi a vd. quince dias poco mas ó menos despues de haberse dado el Portefaix en mi carta respondí a su anterior de vd. y le decia cuanto vd deseaba saber: los diarios que hablaron largam[en]te de mi opera fueron el National, 21 Juin; el tiempo, el Reformeteur, 30 juin; hizo tres articulos p[er]o no me acuerdo de las otras fechas que creo fueron anteriores. La quotidien 19 juin; y en fin todas hablaron muy bien de la musica y muy mal del Poema: como decididam[en]te creo que és una fatalidad, la cual hara seg[u]n que yo trabajaré toda mi vida como un negro haré musica muy buena, tendra mucha reputacion y no ganaré una peseta. El Porte-faix me ha producido muchisimo menos que El revenant con la particularidad que esta ultima opera tiene una cancion, una aria a Chollet que ha hecho un efecto indecible: dos romances muy populares de los cuales el pr[imer]o ha tenido un grandísimo suceso un Duo entre Chollet y Mad[a]me Prevost: una Ronde cantado por Chollet que ha gustado mucho muy popular y facil: pues a pesar de todo eso de no haber habido un solo diario que haya hablado mal la partición se grava a mis costas, pues no he podido venderla a ningun precio. Que pensar de esto? Yo no se nada mi ultima opera ha tenido mas suceso que las dos anteriores y no me ha valido nada. El poema era de Scribe que és el mejor poeta frances el Poema se ha vuelto malo desde el mom[en]to que debia servirme a mi. Ello és preciso ser de marmol para hacerse superior a todo y lo peor és mi mal siempre lo mismo: en el dia estoy peor si és posible estarlo. No sé que hacerme. Afortunadam[en]te

Dios no abandona jamas a los hombr[e]s como hubiese podido yo creer que sin poder hablar una palabra sin tocar el piano pudiera haber hecho una opera? Jamas lo hubiera creido sin embargo Dios me ha dado medios p[ar]a hacerlo sin lo cual que seria de mi si como Boyeldieu no pudiera escribir una sola nota?

La Direction de la Grande Opera ha cambiado: a fines de septiembre me escribe Scribe que se halla en [...] que vendra a Paris i que provablemente habia pensado algo para una opera en tres actor que debemos hacer el y yo p[ar]a la G[ran]de Opera. Pero vd que pena tan g[ran]de me hace verle perder su tiempo en esa: yo no tengo fuerzas p[ar]a decirle todo el dolor que me causa n[ue]stra separation: yo tengo, como vd sabe amigos muy buenos, p[er]o son franceses y con quienes jamas tendré yo toda la franqueza que yo necesito tener. Vd solo me ha inspirado confianza en todo y esto és muy difícil sobre todo en el dia que ya ni me fio de nada ni creo a nadie. Pobre Mad[a]me Zayar! Que pena perder a un seg[un]do niño! Infeliz! Yo no sé como se para mi vida: estoy como embrutecido. En una carta le hablé a vd sobre mi metodo y nunca me respondido es una lastima de ver que si yo tuviese en esa alguna casa de Comercio que quisiera tener un deposito por su cuenta ellos ganarian y yo tambien cada metodo que encargan a Paris les cuesta aquí 30 f[ranco]s y los portes etc. Comprandome a mi directam[en]te pudian venderlo a 29 f[ranco]s y ganan infinito pues yo lo daria por quince y derechos y porte no podia costarles. E[n] F[in] basta de comercio.

Hace mucho tiempo que no he visto à Taylor ni a nadie. Jenny Viardot me ha preguntado muchas veces por vd últimamen]te le digo que iba à escribir à la Embajada a d'esnau porque su silencio me tenía con mucho cuidado; aora que vd me ha escrito, ella se ha ido: L. Viardot esta en la casa: a Leon vi en la calle hace alg[un]os dias. Berthe buena. Yo no quiero decir a vd nada de venir todo és inútil. Vd pasara los mejores años de su vida en ese pais en el cual de que le sirve lo que ha estudiado? Siempre la canción de su hermano: si este llega a Madrid entonces dira Vd que habiendo estado tanto tiempo separados que és justo estar alg[u]n tiempo juntos: como en este particular (quiza unico) no puedo menos de ser égoista vale mas no hablar: al petit abé hace un siglo que no he visto desde que [...] llegó a Paris. Siempre vivo 31 Rue S[ain]t George estoy muy bien alojado y tengo la vista del jardin de la otra casa. Miró come conmigo casi todos los dias en una nueva pension: el convento lo hemos abandonado porque cambió de amo y por consig[uien]te de comida; p[er]o p[ar]a su satisfacción le diré que la lechuga viene à la mesa y tambi[é]n el timbalero siempre tan tragon: Cascassi viene tambien y me preg[un]ta por vd Miró me divierte mucho con sus amores, llevando al retortero tres ó quatro muchachas y haciendo con ellas tan pronto el comico como el tragico, unas veces enamorado perdido luego la pasa el amor, le vuelve otra vez, y en fin pasa su vida de joven en Paris bien alegre p[er]o siempre con poco dinero: por fin a fuerza de mis instancias se ha puesto en sus muebles y gaste la mitad y esta doble mejor: poque aqui cuando se quiera vivir largam[en]te no hay otro medio: vivir en los hoteles és caro y no se está nunca en su casa.

ADios memorias a todos.

Suyo de todo corazon JM Gomis.

Paris 8 Sbre

[rúbrica]

[*a tergo*]

(Segell) PARIS BUREAU1835 9 ...

Espagne

Al Sor. D. Santiago de Masarnau

Calle de Hortaleza núm. 39

Madrid

CARTA 27

1835, novembre , París.

Lletra de Josep Melcior Gomis a Santiago de Masarnau.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo* carta 22.

[JMG] *membret*

Paris 30 Noviembre

Mi querido Amigo. Recibi de su carta segunda: en ella me dice vd muchas cosas buenas p[er]o que me hubiera pasado mejor que de la unica que hubiera querido saber que és: Querido vuelve vd? esto és lo que yo quiero que me diga: vd dijo que el més de Abril estaría aqui si[n] falta. Yo sigo malo: hace un mes y medio que no he salido de mi cuarto; ya vé vd que diversion: sin embargo, y de haber tomado treinta y un baños de vapor, point de voix. Que hacer? Ya empiezo a perder el animo y hace dos dias que me hallo muy abatido: trabajo en mi nueva opera cuanto puedo y muchisimo mas de lo que yo hubiera creido porque no tocando apenas el piano todo mi recurso era el canto: no obstante parece que Dios viendo la necesidad que tengo me inspira, porque à esta oras estoy instrumentando el final del primer acto que és enormemente largo de escribir aunque corto de duracion: procuro hacer cuanto malo me és posible sin escandalizarme yo mismo y veremos si de èste modo no dicen que c'est trop sévère. Lo malo és que el segundo acto és casi todo serio y tragico: veremos como soplarles alguna contradanza venga ó no á pelo porque vd sabe que las contradanzas vienen siempre a pelo à los franceses y muhco mas à ellas que luego se las vé en los palcos batiendo el compas con las plumas de los sombreros y charmant charmant: esto és un Demonio: y no hay decir: si hacer contradanzas u no gustar sino medianamente y ademas vender mal la particion: Hoy dia vd sabe que los editores de musica no sacan el coste de las particiones que de las cuadrillas. Asi que La prison d'Edimbourg musica de Carafa no se representó mas de 10 a 12

veces, el Editor dio 9 mil francos y se a salvado con las cuadrillas y mi partitura no le costo a Schesinger sino 3 mil francos y creo que debe perder mucho pero lo que a mi me vuelve tarumba és cuando le oygo decir que esta muy ocupado: que Diablos hace vd? Y en que pasó lo de Palacio? Volvió vd a su destino u no volvió? Nada me ha dicho vd como yo no creo ponerme bueno mientras esté en Paris yo pienso hacer un viage inmediate de mi opera: la cual no se dara hasta ultimos de Abril lo mas pronto que sera p[ar]a la entrada de Chollet y M[ada]m[e] Prevost y yo cuento con vd p[ar]a la prim[er]a representacion y despues podriamos viajar juntos a Italia, pais que vd no conoce y que no podia menos de ver con sumo placer y provecho: mucho chasco me llevaría si vd no me viniese p[ar]a la epoca que vd me dijo p[ar]a Abril: Nada sé de D[o]n Anton[i]o fue (como dige a vd en una carta) a su casa me digeron que estaba en el campo y despues como yo he quedado prisionero de mi casa nada sé si está en Paris o si se fué á esa. Malo su muger y la cotorra estan buenos segun vd dice: lo pasan bien? Sentiria que no fuese así. Ese loco de Zayas que hace? Siempre tan ocupadisimo! Y la exelente Luisita? és que puede acostumbrarse à ese putifero olor de aceyte? Los ricos garbanzos el rico chorizo el riquisimo jamon etc, no creo que la encanten en demasia: Y las tertulias? La familia Viardot mil cosas: a Trueba y à todos mil cosas. Conque la pastela de la Rue de Rivoli és siempre la que vd dice tiene los mejores pasteles! Pobre chico! quiero escribir cuatro lineas a Osca. El mismo dia que mandé mi ultima carta recibi los Salmos. La fineza és un poco demasiado fina: p[er]o no hablemos de esto, ello és que me alegro en el corazón de tenerlos y en un solo tomito. ADios. Ya no hay si quiero escribir a Osca y si quiero p[or]q[ue] si no hago aora q[uan]do lo haré. JMGomis.

[rúbrica]

Mi querido amigo de mi corazon: su carta de vd me ha hecho llorar y me ha llenado de vergüenza. su penultima carta la he guardado siempre en mi bolsillo, p[ar]a que me recordase que debia responder à ella: mas explicar lo que yo siento antes de ponerme a escribir una carta no me és posible: vd podra mejor comprenderlo cuando considere que me impide de escribir a vd... a vd que yo quiero mas que ami mismo: Pero estoy embrutecido: el aislam[ien]to en que me hallo no sé a donde me ha de conducir: y pensar en que a mi edad he de cambiar és pensar en hacer hablar bien frances antio inclito malo. En su anterior carta me hablaba vd de la llegada de su hermano: y cuando recibí esta ultima el corazon me saltó en el pecho creyendo recibir el aviso de su llegada á esta ó de su salida de esa: p[er]o nada de eso: vd se está en esa muy contento papando moscas y perdiendo un tiempo bien precioso sin decidirse a nada y siempre atado à la culotte de su buen hermano que D[io]s bendiga, del cual me lo hacen andar de Herodes à Pilatos si[n] dejarlo tranquilo en su en su Madrid como vd desearia. Yo tambien lo desearia si eso pudiera influir en su salida de esa; p[er]o nada de eso, vd se estará en Madid; se casará en esa (Buen Provecho) y morira en esa comiendo chorizos y garbanzos, Besugo y nabos de Fuencarral; y todo lo demas es un disparate. Desear que

vd venga à Paris à hacer la profesión, no , porque és una miseria, Y à Miró yo le he aconsejado de hirse à una provincia en donde ganara treinta veces mas que aquí: peo vd debería ir a Inglaterra casarse con una Inglesa (porque son las unicas mugeres del mundo para mugeres propia) venir todos los años como hace [...], pasar dos meses juntos y pasar así la vida: esto és lo que yo desearia porque vd sabe que yo no soy égoísta. Hablemos de mis asuntos: hace un més que firmé un contrato hecho con el Director de la Grande Opera y con Scribe este ultimo debe darme el primer acto (de una opera en tres) à la fin de Diciembre y los dos restantes à la fin de Enero. Yo debo presentar mi particion à la fin de Agosto de 1836, y el Dirietor debe hacerla egecutar despues de três que hay antes que la mia de las cuales launa és la Saint Barthelery de Meyerbeer cuyas repeticiones hace 6 meses que andan: todas estas clausulas van aseguradas con una multa de 20 mil francos al que faltará a su engancham[ien]to.

Como y ya no me fio de ninguna palabra de honor, y solo si de los asuntos escritos sobre papel cellado y con una multa gorda al canto, estoy en este momento en arreglo con la opera comica que quisieran hacerme trabajar a su beneplacito y que yo me fiase de sus palabras à las cuales me han faltado cien veces: si el nuevo contrato se verifica se lo avisaré a vd por ahora ya sabe vd el principal que és el dela G[ran]de Opera.

Scribe me ha contado el asunto: és magnífico: és la Fornicacion del Rey Rodrigo con la Cava y la entrada de los Arabes en España. Scribe manifiesta un grande interés en darme una cosa buena p[ar]a lavar su mancha pasada del Porte-faix, cuya particion estaría ya en su poder de vd si los Españoles fuesen tan amables como vd los crée; a uno de ellos le propuse el encargarse de d[i]cha particion y me dijo (eso si, con mucha franqueza) que nó: merci, M[onsieu]r l'espagnol.

Viardot, el exelente y frio Viardot me ha d[i]cho que hace algunos dias partió p[ar]a esa una persona a quien parece le dió él una cartita p[ar]a vd [pe]o que (dice) ignorando que yo tubiese algo que mandar a Vd no me dijo nada. Tengo encargado a todos p[ar]a que me digan si marcha alguien, p[er]o probablen[en]te me avisaran cuando hayan partido como lo ha hecho el referido Viardot y Cavé quien me dijo hace algunos dias que n[uestro] comun amigo Taylor habia partido p[ar]a Madrid, al cual supongo q[u]e vd habra ya visto a estas oras; como yo lo veía apenas no és estraño que se haya ido sin decirme nada. De casa Sclesinger hace algun tiempo me pidieron métodos probablemente son los que vd me indica. Yo quisiera que vd digera de pedirmelos directam[en]te porque les saldrian à ellos mas baratos y yo ganaría mas: trate vd de informarse a como les cuestan à ellos en esta p[ar]a que a mi me sirva de regla.

No me dice vd nada si ha hablado en esa con el nuevo ministro el S[eñ]or Mendizabal y si tu chico el pianista se halla en esa. Todo lo que vd me dice del Pavordre és tan suyo que no puede mas: yo sin que vd me lo hubiera d[i]cho ya habia creido que èl haría el Diablo a cuatro p[ar]a ser Director: Apesar de lo malo que és y de que no lo creo capaz de ocupar esa plaza con ventajas del

establecim[ien]to yo creo que el que hay no vale mas que él. Nadie en mi concepto sería bueno p[ar]a el caso sino vd porque esas plazas piden no solo el ser g[ran]des musicos (quizá es lo menos que se debe saber) sino grandes administradores; hombres de mucha conciencia y que sepan algo mas que musica: nadie hay en España ni fuera de ella (español) que sea capaz de dirigir ese Conservatorio sino vd lo repito y lo repetiré, y si yo estuviese en esa y vd me digera que admitiria ese destino, me pondria a intrigar desde por la mañana hasta la noche y no pasaría hasta lograrlo porque haría un bien muy grande a la nacion. Aquí se ha hecho la Norma y no ha gustado: Yo la oí el primer día y encontré cosas muy buenas p[er]o el todo (a causa del asunto?) pesado et sans charmes. A la exelentissima Luisita (Zayas) mil y mil cosas por su fina memoria que la quiero muchísimo y también a su buen marido mi querido Zayas. A mis queridos Osca y las Borrell mil afectuosos recuerdos y a todos los amigos. Vamos a otro asunto.

Yo necesito mil francos si vd los tiene disponibles en mi favor mandemelos; p[er]o como cuando mas amigos mas clavos yo no sé si podré volverselos antes de dar alguna opera y como esto puede tardar un año ó mas yo quiero que p[ar]a que de su dinero no le pueda ning[ú]n perjuicio pagar el 9 p[or] 100. Yo sigo un poco mejor p[er]o muy poco contesteme vd cuanto antes sobre los 1000 f[ranco]s porque aunque sentiré mucho el tenerlos que pedir aquí a q[ui]e[n] quiera que sea si vd no los tiene disponibles forzoso me será el molestar a otro pues he aguardado a lo ultimo, y sentiria mucho mucho el que vd no se hallase en disposicion de servirme.

Las canciones de Rossini las he tenido en mi casa dos meses sin mirarlas y no conozco sino una que él mismo me cantó en la menor porque me dijo que estaba en genero español. Cuando me las vuelva Berthe Viardot a q[ui]e[n] se las he dejado las miraré. La familia Viardot me encarga mil cosas p[ar]a vd Jenny dice como yo, cuando viene? nunca, le respondo yo, qu'il s'en aill promesses. tiene casi razon. Yo no sé si le dije que me servia de su lampara de vd! O cuanta falta me hace su dueño! No tener una sola persona a quien poder decir todo, todo! Estos dias pasados recibí una carta de las torres en la cual me decian el casam[ien]to de la G... y el de su Padre el de la prim[er]a parece que ha sido muy infeliz: creo que me dicen que tenia algun chiquillo; si estan pobres tendran una docena. Las Carlisles estan casi siempre en el campo a causa de la Anabelea que esta mala. La muerte del pobre Trueba me sorprendió muchisimo. Yo no le he visto porque vd sabe que no conocia a su familia. Mil cosas de Strung, Carcassi, Miró: al Petit Abé no le he visto hace un siglo; me pidio la partition del Diable à Seville se la llevó y nada he sabido despues.

ADios suyo de todo corazon. JMGomis.

[rúbrica]

[a tergo]

(Segell) PARIS BUREAU 1835 DEC 29?

Espagne
 Al Sor. D. Santiago de Masarnau
 Calle de Hortaleza núm. 39 Cuarto Seg[un]do
 Madrid

CARTA 28

1836, gener 02, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis a Santiago de Masarnau.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo* carta 23.

[JMG] *membret*

Paris 2 En[er]o 1836. Rue S[ain]t George n. 31

Mi mas querido amigo: al recibo de esta quiza habra vd recibido la Partitura del Porte-faix que se llevó un amigo de Don Cirilo. Deseo que tan luego como la haya vd examinado que haga un articulo u dos y que los haga incertar en los Diarios de mas fama de esa porque me interesa por varias razones la principal és solo p[ar]a que vd y yo la sepamos y por eso voy à explicarsela p[ar]a que en su consecuencia el u los articulos hagan el efecto. Es el caso que como la tal opera (que vd verà cuando la conozca) debió haberme enriquecido segun lo michisimo que gustó la musica: el maldito poema (que és muy bueno p[er]o que los franceses encontraron todas las situaciones ya conocidas) me perdió é hizo que Chollet y Mad[a]me Prevost particularm[en]te empezasen à hacerse los enfermos, lo cual suspendió las representaciones y por consig[uien]te no me ha valido casi nada la obra que mas debia haberme producido. En esta situación varios de mis amigos me aconsejaron de dedicarla à algun personaje de peso p[ar]a que lo que no habia ganado por una parte lo ganase por otra; me propusieron varios cuya vanidad y bolsillo pudieran haberme sido muy utiles; p[er]o como yo no soy de los mas afortunados en eleccion[e]s acordandome de que la Dedicatoria de La Primavera a D[o]ña Manuela Alvarez de Ferrer me valio 500 f[ranco]s en din[er]o al mom[en]to de haberse ejecutado d[ic]ho Quartetto en su casa que vd acompaño, y que despues D[o]n Joaq[ui]n Ferrer me tomó musica que me dejó mas de 2000 f[ranco]s de ganancia, creí que nadie me presentaba mas garantía que la misma persona: escribí a su marido pidiendole permiso y me respondió una carta muy fina diciendo que su muger aceptaba mi oferta: en el mom[en]to que fue grabada la Grand Partition hize encuadernar una copia con todo el lujo posible y se la mandé a Bayona a donde se hallaban desde entonces estoy esperando la venida del Mesias, y solo he sabido que la partitura habia sido recibida que D[o]n Joaq[ui]n Ferrer me hacia decir que me escribiria en llegando a Madrid y desde Madrid me ha hecho decir que me escribiría cuando concluyere la mutasion de la casa que le han devuelto. Vd sabe que D[o]n Joaq[ui]n Ferrer es

hombre muy vano y que se pica mucho de protector de las Artes y mucho mas siendo cosa española: como en esa nadie conoce esta dedicatoria por eso el se halla frio p[er]o si vd en el articulo dice que hemos observado que el Porte-faix está dedicado a D[ña] Manuela Alvarez de Ferrer, à cuya S[eñor]a ya Gomis habia dedicado un Quartetto y una cancion que tuvo el mayor suceso em Londres cantada por la S[eñor]a de Vigo. Nosotros no estrañamos nada sabiendo que D[o]n Joaq[ui]n M[ar]ía De Ferrer ha sido siempre el protector de las Bellas Artes, etc, etc, y que à el se debe la famosa edicion del Quijote en un pequeño volumen etc, etc, procure vd no escasearle los elogios à él ni los de mi opera, que yo no dudo que su vanidad no se resienta en mi favor; sin lo cual me parece que me contentaré con una carta de muchas gracias. Con que no pierda vd ni un minuto porque me hace vd un grande servicio.

En mi anterior decia a vd que me hallaba sin din[er]o y que necesitaba 1000 f[ranco]s supongo que vd no se habra descuidado en procurarmelos porque no quisiera pedir aqui din[er]o a nadie. Yo se los devolveré cuanto antes pueda, p[er]o mientras estén en mi poder yo pagaré el interés del 9 por 100 digo a vd esto no por vd pues le conozco y vd me conoce p[er]o si porque sé que sus intereses se hallan unidos con los de su hermano à q[ui]e[n] yo no tengo el honor de conocer. Los articulos quisiera que hubiese uno en alg[un]o periodico de los que vienen aquí como los Ecos, creo, tambien quisiera que si le fuese posible de hacer conocim[ien]to con Ferrer. Todo lo que hizo por mi se lo debí entonces a un amigo mio que se llamaba de Diego que le montó la cabeza a mi favor y si Ferrer le oye decir que la posteridad lo nombrara con respeto a mi el Conde de Lemos de Cervantes, pierde la Cabeza: todas estas cuentas pueden salir vanas; sin embargo nada se pierde por tentarlas. A pesar de lo muy cauto que es vd yo creo que esta carta sera bueno quemarla tan luego como sea leia: a mi me dira vd su opinion sobre mi opera. Rossini siempre me habia criticado de no hacer bastante popular me dijo que mi opera era lo que debia ser y que era mucha lastima que el poema no me hubiera favorecido. Los Diarios todos a una han hecho los mas grandes elogios de la musica y si alg[un]o ha dicho algo menos bien [...] se lo han mandado decir por loteria. Asi que vd puede bien decir que los diarios de Paris han hecho los mas g[ran]des elogios y ha sabido de ellos que han hecho hasta tres articulos. De Alemania han encargado comprar varias partición[e]s y en Stocholme la estaban montando ya y me pedian una aria que se habia cortado.

[*a tergo*]

(Segell) PARIS BUREAU 1835 JA 4
Espagne
Al Sor. D. Santiago de Masarnau
Calle de Hortaleza núm. 39
Madrid

CARTA 29

1836, gener 26, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis a Santiago de Masarnau.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo* carta 24.

[JMG] *membret*

Mi querido amigo: en este instante acabo de recibir su apreciable del 13. Su contenido es digno solo de vd la presteza con que vd me ha servido no es posible de manifestar cuanto me ha consolado en mi alma. En fin todavía la amistad es mas que un nombre: basta de este asunto porque me hallo verdaderamente afectado.

En mis anteriores no diga a Vd que M[adam]e Damoreaux se habia ido de la opera y que la habian apuntado en la opera comica: hoy hace su primera salida en una opera en un acto de Aubert: hace dos o tres dias que he concluido otro tratado con la opera comica p[ar]a escribir dos operas una en un acto y otra en tres la primera voy a principiarla en cuanto concluya esta carta porque he recibido los versos del prim[e]r pedazo al mismo tiempo que su carta de vd El papel principal es p[ar]a M[adam]e Damoreaux, tengo muy poco tiempo p[ar]a hacerla y tengo una multa de 6 mil francos por la de un acto que es la que voy a principiar y de 12 mil f[ranco]s por la en tres actos: esta ultima no la principiaré sino despues de haber concluido la de la Academia R[ea]l. El Revenant se hecho el 31 de Diciembre. El articulo salio 8 dias despues poco mas o menos: p[er]o la d[ic]ha biografia yo no sé si estaba muy exacta. Cuando se dio el Portefaix que fue el 16 de Junio 1835 salió en el tiempo otra biografia que no sé de donde la sacaron p[er]o que solo algunos pequeños herros hay mucho de verdad: el articulo creo que salió 8 o diez dias despues. Son cerca de las 3 y voy a mandar a mi portera corriendo a franquear la carta asi aDios: escribi a vd una seg[un]da carta muy interesante que debe vd haber recibido.

ADios: mil gracias por aora. Suyo JMGomis.

[rúbrica]

23 Enero 1836

31 Rue S[ain]t George.

CARTA 30

1836, març 28, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis a Santiago de Masarnau.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo* carta 25.

[JMG] *membret*

Querido amigo: el Editor de musica Schlesinger me ha mandado una carta que èl acaba de recibir de un tal Mr. Escala profesor de Musica calle de la Reyna casa de Empresas varias cuarto 2do Madrid.

En dicha carta se hallan los dos parrafos sig[uien]tes:

Parmi les 7 methodes de Solfege et c[hant] de Gomis il y a 3 que je ne pourrai vendre parceque on ne les entend pas ce tout a fair mal, mal, mal gravé et pourtant je les ai payéz pour bons.

El otro parrafo és el sig[uien]te:

La Methode de Gomis on va l'imprimer ici: cette chose causera bocoup de deste a vous particulierement a Mr Gomis et a moi aussi. Je voudrais si c'est possible fair savoir que à Mon[sieu]r Gomis de lui dire s'il ven me donner la faculté de l'imprimer pour mon nom ven son autorisation la même [...] qui si n'une vendu la propieté je suis que'elle va prendre en España parceque il n'ai ici pas de methodes bonnes. Si me venle fair avec moi il a des amis ici parmi de negotians et pourront le fair pour son conte, mai je ne peu pas l'acheter parce que Je n'ai pas d'argent, mais si je pourrai traiter avec lui avec franchire de bontes les manieres il ne devoulsera rien, si on vend bocoup il aura bocoup, si Mr. Gomis ben le fasi pour son conte je lui dirais le Prix de planches etc.

Ya vé ud que este asunto és grávè: vamos a ver como remediarlo: yo deseo que sin perder un minuto que vd como mi verdadero amigo se pase a ver al S[eño]r Escala, que en primer lugar haga que le enseñe los tres ejemplares que dice hallarse en mal estado: ver de quien és la culpa, si és del impresor y si efectivam[en]te no se ven yo hare que le manden otros tres: enseguida con cierto aire de indiferencia le dice vd que el metodo es su propiedad de vd que vd me lo ha comprado y que muy luego se publicará en esa: yo creo que esto es suficiente p[ar]a atajar el mal sin embargo no seria malo el anunciar en los diarios con cierto charlatanismo que el celebre, el magnífico Método m[ism]o ha sido comprado la propiedad por un protector del arte musical (y cuanto vd guste) y que dentro de algunos dias parecera que el precio sera mucho mas èquitativo q[u]e el de Paris y que esto procurará à los autores mas posibilidad m[ism]a en seguida és preciso poner manos à la obra y empezar a hacerlo gravar sin mas que un acompañam[ien]to el p[ar]a soprano y las esplicacion! Españolas (por supuesto) Yo voy a escribir por este mismo correo ú el que viene (por ignorar los adresses) à Ferrer y à Blanco proponiendoles si quieren comprar la propiedad, à uno y a otro, les diré que vd se halla encargado de hacerlo gravar y que su amistad me ofrece el corregir las pruebas; yo daré a Ferrer su adrés de vd. en fin sea como sea yo no quiero que un otro lo grave y que todas mis penas queden a beneficio de otro. Mi Metodo cuando sera conocido és cosa de dar mucho dinero anual, pues que este año yo he ganado mas de 400 f[ranco]s! Yo no temo el fastidiar a vd con tantos encargos porque le conozco demasiado. La cosa pide el no perder un mom[en]to al

menos p[ar]a hacer conocer al publico que hay en Madrid un propietario del Metodo y que no és el primero que llegue.

Mi opera en un acto debía ya haberse egecutado, p[er]o como siempre ha de salir alg[un]a flauta destemplada en prim[e]r lugar M[adam]e Damoreaux cayó enferma y cuando se ha puesto buena ha llegado el tiempo de tomar un congré de 2 meses y por consig[uien]te no queriendo yo, como és natural ésperar a su vuelta, se le ha dado el paper a M[adam]e Casimir y cuando esta lo sabrá ira mi opera (Dios sobre todo)

Yo avisaré a vd cualquiera cosa que haya digna de avisarle. Mil cosas a todos los amigos, voy a escribir a Ferrer y tengo poco tiempo.

Suyo de corazon JMGomis

[rúbrica]

28 mars 1836

31 Rue S[ain]t George.

[a tergo]

(Segell) PARIS BUREAU 1836 MARS 29

Espagne

Al Sor. D. Santiago de Masarnau

Calle de Hortaleza núm. 39

Madrid

CARTA 31

1836, maig 7-14, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis a Santiago de Masarnau.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo* carta 26.

[JMG] *membret*

Acabo de salir de una enfermedad que no lo creí; he estado dieciseis dias con calentura, sufriendo lo que no es decible, hace otro tanto tiempo que estoy convalenciente, pero no puedo aún tomar fuerzas. Ademas el tiempo ha sido tan malo que si no en coche me ha sido imposible salir y esto me ha hecho mucho mal. Hoy ha hecho muy buen tiempo. Dios quiera que siga y espero restableserme. El obgeto principal de esta carta es p[ar]a decirle a vd q[u]e el sabado 30 de abril me nombró el Rey *Chevalier de la legion d'honneur* sabiendo el gusto que a vd y a los demas amigos causaria esta yo hubiera querido escribir en el momento p[er]o las fuerzas me faltaban absoluta[men]te, y al fin me he decidido a escribir bien que mal porque la cabeza se me va un poco...

Aquí suspendi la carta y espere para concluirla a que se egecutase una opera en un acto, cuyas repeticiones generales se habian hecho ya las primeras. En fin, ayer viernes 13 se dio la primera representacion y tuve un gran suceso. El poema no es un *chef d'ouvre* pero no es malo y ha gustado. La musica, que yo he hecho en menos de un mes ha tenido mucho mucho suceso según me han dicho todos los que han venido despues de la representacion a mi casa, pues yo todavia estoy muy debil. La opera se llama *Rock le Barbu*. ADios, no puedo mas.

Suyo JM Gomis

[rúbrica]

CARTA 32

S.D, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis a Santiago de Masarnau.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo* carta 27.

Mi querido amigo: ayer he ido dos veces a su casa p[ar]a decirle que tuviese la bondad de hacer cuanto antes l'entr'acte p[ar]a piano porque hoy deben mandarse toda la particion de Piano a Berlin y no falta sino l'entr'acte: si esta hecho tenga la bondad de dejarlo en casa de Schlesinger, sino hagalo en un mom[en]to és muy corto. Yo pasaré entre 4 y 5 a su casa p[ar]a ir a comer si lo encuentro bien y sino yo iré solo.

Suyo JM Gomis

[rúbrica]

[a tergo]

Monsieur de Masarnau

Hotel de l'Orient

[s.d]

anot.[pizz de descendons llave de dupol],

[ideas consoladoras p[ar]a un artista idea sugerida p[o]r el omnibus tor..tte del pillo],

[al marge operacions matemàtiques]

Es llig, probablemente transferència d'altre escrit:

[Hoy domina la memoria de Inglaterra de aquellas mañanas tan deliciosas que allí pasé este Verano volviendo de los partys. El alma rotoraba de placer! Cuan feliz? Cuan satisfecho me sentia! El que duda de la felicidad completa no ha gozado como yo en [...]si aquella estancia era estable y sino derivada [...] cuanto (mucho desear) de no [...] tal es el hombre- La posesion seg [...] p[ar]a no agradarle p[er]o quien me quita (p[ar]a combatir en mi arte defecto) de pasar en lo pasagero que

es todo lo humano y por consig[uien]te mi estancia en cualquier parte? Esta idea tormentada puede servir de gran utilidad en España: No me disgustaba tanto en otro tiempo la idea de tener quizás que vivir allí siempre?]

CARTA 33

S.D, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis al Director de l'Acadèmia reial de música.

BNF, NF-Z-43 carta 1.

Mons[ieu]r Le Directeur

Je suis venu deux sori pour vous voir et la derniere J'ai va trop de monde que dimain vous parlez, alors je vous écri. Mons[ieu]r Cavé ma prié de vous remeter la lettres si jointe et de vous dire qu'il voi que ces protegés n'on point de bonheur auprès de vous.

Je suis votre tres Humble serviteur. JMGomis.

[rúbrica]

Vendredi

[a tergo]

Mons[ieu]r Le Directeur de L'Academie R[oyal]e de Musique

CARTA 34

S.D, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis al Director de Teatre reial de l'opéra Comique.

BNF, NF-Z-43 carta 2.

Mon cher ami: Je vous ai [...] après l'espectacle pour mes billets veuillez bien les lui donner a ma portiere.

touts avons. JMGomis.

[rúbrica]

Samedi

[a tergo]

Mons[ieu]r Paul
 Directeur del Theatre R[oyal]e de L'Opera Comique
 Rue de Collonees Faydeaux N^a7

CARTA 35

S.D, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis al Director de l'Acadèmia reial de música.

BNF, NF-Z-43 carta 3

Moncher ami: Mons[ieu]r Charles Cappua denierai Luther dans les Choeur de l'Opera: La voix (/que je [...] n'ai pas entendre) est de Bassataille. Il] m'est recommandé pas une personne que j'estime beaucoup et je vous le recommande.

J'ai sign unne leerte de Scribe; et vous aussi une autre; Je suis allé a votre cabinet deux soi fair vous trouver.

ADieu. Tous avons de coeur: J.M.Gomis

Jeudi

[a tergo]

Mons[ieu]r Le Directeur de L'Academie R[oyal]e de Musique

CARTA 36

S.D, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis a Santiago de Masarnau.

BNE, Col·lecció Sanjurjo carta 28.

Mi querido amigo

El medico me ha ordenado de ponerme un vegigatorio al cuello: por consig[uien]te no pienso salir de casa: si vd no se halla comprometido vengase á comer connigo y haremos una comida original.

Suyo JM Gomis.

[rúbrica]

[a tergo]

S.D

CARTA 37

S.D, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis a Santiago de Masarnau.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo* carta 29.

Cuando no tenga vd que hacer me encontrará en mi casa lleno de sanguijuelas etc.

Suyo JM Gomis.

[rúbrica]

[*a tergo*]

S.D

CARTA 38

S.D, París.

Lletra de Josep Melcior Gomis a ¿Santiago de Masarnau?.

BNE, *Col·lecció Sanjurjo* carta 30.

Tenga vd la bondad de dar un libro a Trueba p[ar]a que se lo remita a Seoune que asi me lo encargo este al tiempo de partir. Ello parece que vd ha abandonado el Convento y esto me quita el placer de verle todos los dias: ademas no hay ora segura en la que se le pueda ver a vd en su casa.

ADios. Suyo JM Gomis.

[rúbrica]

[*a tergo*]

S.D

8.3. A MODE DE CONCLUSIÓ

Comptat i debatut, les cartes personals – lletres manuscrites – de Josep Melcior Gomis i Colomer són un dels mitjans més directes al nostre abast per tal d'acostar-nos a la figura del compositor valencià, a la seua personalitat, al seu anhel biogràfic i són, per descomptat, una font inestimable. L'estil epistolar, n'és personal i íntim, ens revela la psicologia i el caràcter; també els anhels, les frustracions, els enyors, les disputes i els problemes comercials, i els estats d'ànim del músic i compositor. El valor afegit d'aquests trenta-huit documents excepcionals rau en la cronologia, atés que es tracta d'un ampli període de nou anys (1827-1835) durant el qual Gomis es trobava a l'exili, situació de transterrat que es va perllongar des de 1823 fins al seu traspàs l'any 1836.

| CAPÍTOL 9 |
CONCLUSIONS



| CAPÍTOL 9 |

| CONCLUSIONS |



9.1. CONCLUSIÓ DEL TEMA

En el curs d'aquestes pàgines que ara finalitzen s'ha pretés abordar una visió històrica i musical del compositor valencià Josep Melcior Dídac Gomis i Colomer des d'una perspectiva historiogràfica de nova biografia que pretenia realitzar un treball biogràfic inacabat del compositor respectant les seues contingències radicals, l'atzar o les contradiccions del personatge des de 1791 fins l'any de la mort a 1836. En aquest punt del nostre treball, tal i com vam afirmar a la introducció, els escassos treballs historiogràfics i musicològics sobre el compositor ens deixaven en un punt de partida amb una desventaja. Fet i fet, malgrat que alguns autors dels treballs tradicionals sobre Gomis havien aportat importants referències documentals que és de justícia reconèixer i valorar, també és cert que la producció sobre el subjecte d'estudi gomisà proporcionava unes pautes vagues i generals poc clarificadores, sostingudes la major part de les vegades, per la repetició del discurs de l'antibiografia o la biografia-tipus, sense afegir, per regla general, aportació singular alguna.

Fet i fet, no sols aquest treball pretenia abordar l'eix cronològic que abarca des de 1791 fins 1836. En conseqüència amb les noves perspectives metodològiques d'estudi del subjecte-biografia, l'estudi de les visions ulteriors sobre el personatge, la reconstrucció realitzada per altres autors i en definitiva, l'estudi de la identitat narrativa del subjecte amb les seues transformacions en determinades situacions i contextos; era un objectiu fonamental per a entendre, no sols l'anhel biogràfic de Gomis; sino la relectura i la construcció d'ell, que han esdevingut en el que actualment significa – o disposa d'absència de significat – Josep Melcior Gomis per a la societat valenciana, espanyola i/o francesa. A més a més, disposavem d'un objectiu irrenunciable com era la transcripció de les cartes manuscrites, la seua ordenació i la possibilitat de bastir un conjunt documental obert a posteriors estudis que s'interessaren per elles. D'aquesta manera, hem recercat minuciosament al llarg d'aquests anys que ha durat el nostre programa doctoral a arxius de distints punts del planeta – no sempre amb bons resultats – per realitzar un ponderat i crític estudi del catàleg del compositor valencià. Si més no, certament aquesta Tesi doctoral no inclou la transcripció de totes i cadascuna de les

partitures – en benefici de la brevetat que se'ns demana – però afirmem que aquest treball obre la porta a futuribles edicions de l'inèdit catàleg gomisià. La transcripció del quartet vocal líric de saló de *La Primavera* i la transcripció inèdita de l'Òpera *Le Portefaix* són, al nostre parer, l'inici d'una tasca de llarga durada que disposa com a finalitat la recuperació les sonoritats gomisianes i d'una producció original del primer romanticisme europeu, per tal de fer-les accessibles als ensembles musicals europeus.

A la vista del panorama desesperançador i carent de la historiografia musical valenciana d'estudis que abordaren els aspectes d'aquesta investigació, ens animà el propòsit d'acometre una recerca rigurosa que suposara la primera aproximació metodològica – que no pas necrològica – al fenomen musical i al subjecte de Josep Melcior Gomis. Així doncs, el present treball que serà jutjat per un tribunal competent, ha pretés donar resposta a una sèrie d'interrogants fonamentals necessaris, al nostre parer, per a comprendre, accedir i valorar la vida de transgressió del compositor valencià i la seua producció creativa. No pretenem, no obstant, considerar-nos imprescindibles però aquest treball persegueix plenar un buit, al nostre parer incomprendible, en la historiografia i musicologia valenciana i espanyola.

La nostra tesis comença amb un estudi dels treballs existents i produccions historiogràfiques i musicològiques al voltant de la música hispànica del segle XIX i l'estudi del compositor valencià Josep Melcior Gomis. Preteníem, en síntesis, oferir una visió completa sobre les produccions i d'altres condicionants que determinaven la nostra investigació, amb la qual cosa descartàvem d'entrada, el caràcter aïllat de la nostra investigació.

Constatada la necessitat d'un estudi carent en la historiografia musical valenciana, vam realitzar un buïdatge arxivístic de les fons amb anterioritat descrites, amb el pertinent estudi dels fets històrics que ens permeteren reconstruir la biografia de Josep Melcior Gomis des d'una perspectiva metodològica de la nova biografia. Fet i fet, no ens interessava repetir l'arquetip que les necrologies del segle XIX i diversos treballs del segle XX havien promocionat al voltant d'un compositor atrapat en l'infortuni. Si més no, plantejàvem l'estudi biogràfic de Gomis baix la metodologia de la nova biografia que recerca la pluralitat i la construcció constant de la identitat de l'individu. Al segle XIX, el cronista anònim de *La Phalange* s'hi preguntava com podia ser que un home amb una situació reconeguda a Londres i una estabilitat econòmica raonable,

podia haver abandonat eixa vida per a aproximar-se a la indigència musical en París. Ahí radica, al nostre parer, l'èxit i la importància d'un bon tractament biogràfic que mostrara la biografia de Josep Melcior Gomis malgrat els seus silencis, les seues contradiccions i amb la transformació de significats narratius presents a la contingència radical del seu present. Tanmateix, hem presentat a un Gomis plural i divers; i hem defugit de la creació de les imatges a partir d'altres autors o d'altres experiències per completar els buïts o les contradiccions que la biografia Gomisiana ens presenta com a una perspectiva única de la història. Fet i fet, pensem que la metodologia biogràfica en Gomis serveix precisament, per convocar les forces i les possibilitats socials i individuals que pugnen per donar sentit al poder transgressor de l'acció individual front a l'autoritat sofocant del sentit comú, resistir front a l'anomia i la desintegració de les històries de soroll. El cas de Josep Melcior Gomis no és un cas únic entre els músics exiliats del segle XIX, però és la unicitat com a subjecte i el seu anhel biogràfic el que s'enfronta a la transgressió vital que, després d'un estudi rigorós de la seua vida, definim com el motor fonamental dels seus canvis. Hem constatat la gran pluralitat vital i creativa del compositor, centrant-nos en la vida escassament coneguda, a les comarques interiors valencianes, l'establiment a la catedral de València i l'escriptura de la música sacra, la fugida cap a Madrid i la vinculació amb l'escriptura musical profana de caire militar. A més a més, hem determinat l'exili polític, les vivències a París; els projectes de l'escola de cant a Londres i la definitiva empresa biogràfica de convertir-se en un compositor d'òperes dramàtiques.

Els estudis que s'han apropiat a Gomis insistien permanentment en la dotació de significat d'artista romàntic a través de l'antibiografia –producte del tòpic i anecdotari mètode biogràfic del segle noucentista –. Hem recercat noves fonts documentals que hem conjugat amb les fonts documentals ja conegudes, suprimint una gran part d'informació no necessària i adjacent, per a aportar una visió estrictament documentada dels anhels personals i de les accions documentades de Josep Melcior Gomis. Al nostre parer, sols així es podem apropar a un subjecte que es va definir en diverses ocasions com *Joseph Melchior Gomis*, *Jose Gomis*, *Joseph Gomis*, *J.M. Gomis*, *J. Mer. Gomis*, o inclòs *JMG*. Tots ells són, un subjecte en constant construcció. Tots ells són a la vegada, Gomis i l'altre.

Així doncs, hem documentat – en la mesura que ens ha estat possible i amb les limitacions documentals, en efecte – la seua infantesa a Ontinyent i les relacions

econòmiques de la seua família a l'Ontinyent natal. A més a més, hem determinat l'arribada de J.M. Gomis a València, les seues produccions i les motivacions, equivocades o no – no importen – que facilitaren el seu gir vital cap a altra ciutat, altre ambient i d'altre tipus de música. En efecte, hem datat les publicacions musicals de Gomis allà on la documentació ens ho ha permés. Així doncs, també hem acotat l'experiència filarmònica de Gomis en el trienni liberal, inserint-lo en les noves perspectives historiogràfiques i posant en valor la música com a mecanisme de difusió del pensament liberal en el procés identitari de modernització estatal. Fet i fet, hem aportat documents originals i inèdits que certifiquen el paper fonamental de Gomis dins de la revolució filarmònica en el trienni liberal espanyol. Reconeixem, no obstant, que aquest període de la trajectòria de Gomis necessita de més recerques que contribuïsquen a clarificar i ponderar el pes de les accions en el trienni liberal espanyol. Així doncs, hem oferit els silencis documentats del primer període parisenc, amb la manca de dates que ens ofereixen una visió de Gomis parcial i fragmentària. D'altra banda, hem documentat les novetats creatives i vitals de l'existència a Londres, els seus anhels biogràfics, les empreses i la voluntat – subjectiva – de les accions que emprén Gomis.

Tanmateix, hem pogut mostrar la darrera estància del compositor a la ciutat de París abans de la seua defunció, documentant moviments vitals, expressant anhels a través de les lletres manuscrites i mostrant les crítiques periodístiques a l'impacte de la seua música. El nostre treball desmenteix, així, la possibilitat, segons altres apropaments ja coneguts a la figura del compositor, d'un anhel biogràfic in mòbil, arquetípic i predestinat a l'infortuni romàntic. Si més no, ens mostra un personatge amb capacitats individuals de transgredir les situacions polítiques convulses i les situacions socials canviants d'un període.

Aquestes etapes que hem estudiat – i d'alguna manera hem fabricat amb la seua reconstrucció – a més dels seus projectes i anhels, són totes propietat del subjecte Josep Melcior Gomis que a la vegada, en cada una de les situacions de la seua vida, impulsava un anhel biogràfic distint com ara bé: professor de cant, compositor d'himnes, propietari d'una escola de cant a Londres o compositor liberal d'òpera a París. Sols d'aquesta manera, provocant l'enteniment del subjecte com una identitat en constant mutació i construcció, comprenem el subjecte com una entitat amb anhel biogràfic plural. Sols així, podem constatar les accions de Josep Melcior Gomis; de vegades contradictòries, d'altres fermes, però totes i cadascuna d'elles foren basades en el desconeixement de la

contingència radical de l'entorn. Fet i fet, ahí tindriem la resposta a la pregunta del cronista de *La Phalange*. Comptat i debatut, això és viure una vida. I el nostre treball biogràfic ha recercat mostrar al compositor com una identitat plural que sols s'hi pot abordar amb el respecte a la seua pluralitat de significats i de voluntats. Creiem que hem destacat amb suficiència les capacitats transgressores del subjecte gomisià – no sempre conduït per l'afany de llibertat, també cal dir-ho – però ho hem intentat fer lluny de judicis historiogràfics o predeterministes, amb l'espurna preparada per transgredir les estructures socials i econòmiques que l'hagueren destinat, segons el pensament tel·lúric del sentit comú, a una vida en un poble d'interior valencià.

D'altra banda, el nostre treball ha realitzat una aproximació a l'aportació musical de les obres de Josep Melcior Gomis. Certament, és de justícia reconèixer que la nostra investigació disposava de la complexitat que rau en un catàleg dispers, desconegut i inèdit en la major de les seues obres. Fet i fet, els objectius que s'hi vam plantejar en aquesta investigació foren molt clars: preteníem concretar el catàleg creatiu del compositor. Per a aquesta tasca, hem hagut d'obviar les referències d'altres textos sobre Gomis que estaven farcits d'atribucions errònies, inexactituts i elisions. A més a més, Josep Melcior Gomis mai va ordenar el seu catàleg i en determinades obres no existeix datació manuscrita sobre l'època, pel que l'estudi de les cartes manuscrites aportades per esta investigació i les referències documentals han estat el material fonamental per datar, ordenar i catalogar la seua producció artística. El catàleg d'obres que la nostra investigació presenta està compost per 74 partitures musicals que hem organitzat cronològicament baix l'acrònim JMG que el propi compositor emprava. El catàleg presenta una producció de caire plural i que és la representació més evident de la pluralitat de significats la vida de Josep Melcior Gomis. Les obres s'hi conserven a la Biblioteca Nacional de França, la Biblioteca Nacional d'Espanya, Biblioteca Estatal de Florida, Biblioteca Britànica, els Fons de la Catedral de València, o la Biblioteca Estatal de Baviera. El catàleg de la música creada per Gomis està compost per música sacra, himnes patriòtics liberals, música lírica per a solista i acompanyament, quartets vocals lírics de saló, melodrames, música per a orquestra, òperes còmiques i *grand* òpera. Un conjunt de creacions que romanen inèdites en la seua major part i que, al nostre parer, són un patrimoni cultural comú dels valencians, espanyol i europeus que s'ha de dignificar.

Altres dels objectius principals d'aquest estudi, que s'hi va plantejar a l'inici de la nostra investigació, fou la transcripció i aportació d'una òpera inèdita del compositor Gomis. Fet i fet, el nostre treball presenta la transcripció íntegra de la òpera *Le Portefaix* que Josep M. Gomis va escriure amb col·laboració de l'autor de llibrets *Eugène Scribe* l'any 1834 i que s'estrenà a 1835 amb un èxit relatiu de l'òpera, però amb bones crítiques respecte a la música. Al nostre parer, era d'una importància cabdal, aportar amb el nostre treball la recuperació transcrita d'una òpera còmica tant significant per al desenvolupament vital de Gomis. Així doncs, aquest treball aporta una transcripció de *Le Portefaix* extreta de la única partitura trobada fins ara, basada en una reducció per a veu i piano. No obstant, som conscients que la nostra transcripció fa possible una estrena sonora de la partitura, al mateix temps que la fa accessible per a convocar altres versions orquestrals.

La transcripció de la partitura s'ha presentat amb un estudi analític de les formes, és a dir l'estudi convenient de l'estructura, dels paràmetres de la textura, harmonia, melodia i ritme, amb la transcripció del text, que conformen el discurs musical de *Le Portefaix*. No es tracta ara, doncs, de repetir les característiques musicals que hem assenyalat al nostre capítol número sis. No obstant, l'estudi de *Le Portefaix* ens aporta una visió acurada del llenguatge de Gomis, amb un ús treballat de la forma, de l'adequació al llenguatge del llibret, i un ús de la melodia que s'insereix en el món musical del primer romanticisme presentant una obra de qualitat, amb una sonoritat basada en el sincretisme de la música meyerbeeriana, rossiniana i amb trets hispànics de l'original llenguatge de Gomis.

A més a més, no podíem obviar de la nostra tasca el que és l'estudi i transcripció d'un quartet vocal de saló líric, que fou exitós a l'europa noucentista i que romanía inèdit. Així doncs, presentàvem al capítol sis de la nostra investigació una transcripció de *La Primavera* de Josep Melcior Gomis amb el seu estudi analític. Cal dir que abans de presentar aquest treball per a la seua valoració, dita partitura fou publicada per l'editorial La mà de Guido i cantada al teatre de la Sarsuela de Madrid pel *Cuarteto Cavatina* gràcies a la nostra edició. En efecte, que la nostra tasca de recuperació gomisiana trobe diverses vies d'expressió més enllà de l'àmbit acadèmic, pensem que li dota de més sentit i necessitat a l'empresa que ens ha ocupat aquests anys.

Així doncs, també hem presentat l'estudi d'una mostra de tota la producció de la cançó lírica-romàntica que Gomis va compondre. En concret, hem abordat el fenomen creatiu de la cançó lírica europea en sintonia amb la producció hispànica. D'aquesta manera, i amb el consegüent estudi de l'estructura, harmonia, melodia, ritme i lletra; hem pogut descobrir un llenguatge conformat pel remanent de la tradició oral hispànica amb l'omnipresent ritme ternari, l'abundant presència de material seqüencial, la presència de girs harmònics de la tradició hispànica i l'ús de la síncope rítmica que s'hi barrejava amb formes i expressions de factura europea, classicista, rossiniana i meyerbeeriana. La producció de cançons líriques del compositor valencià és un exemple de sincretisme, innovació i transgressió on la transferència dels materials culturals europeus n'és un fet conformador cabdal. Així doncs, al nostre treball hem presentat un estudi i datació de la producció de les cançons líriques gomisianes, indicant les distintes edicions, les publicacions i les dates. Al nostre anàlisi hem inclòs *El ayre dañino*, *La desvelada*, *El corazón en venta*, *La gitanilla zelosa*, i *Madre la mi madre*, que han estat escollides com a representants d'eixa part de la producció musical gomisiana.

Som conscients de la parcialitat dels materials presentats però és de justícia afirmar que aquest assumpte al voltant de la producció musical de Gomis disposava d'una parca aportació. És per això, que aquest treball al voltant de l'anàlisi i la recuperació de l'aportació musical, més enllà dels tòpics, disposa d'unes perspectives àmplies d'estudi d'un terreny encara verge. Si més no, la producció musical de Gomis, com hem constatat amb la transcripció i anàlisi de *Le Portefaix* i el quartet vocal *La Primavera*, és una producció que disposa de la transferència cultural entre els materials hispànics i la música francesa i anglesa de saló, que va provocar l'assumpció, per part de Gomis, d'un llenguatge cosmopolita, original i personal que fou objecte d'admiració en el París i Londres del primer terç del segle XIX.

Menor, si més no, era l'estudi del significat de Gomis. Ens preguntàvem: com representa la icona del músic Josep Melcior Gomis el cos cultural valencià que sorgí a mitjan dècada del 1870? Aquest procés és comparable al marc bibliogràfic francès? Quin és el significat del passat musical construït discursivament per la mitificació de Gomis, no sols en períodes progressistes sinó també en conjuntures conservadores espanyoles? I a la historiografia francesa? Quines són les implicacions de la relació entre la música composta per Gomis i el període de liberalisme radical del Trienni constitucional? La nostra recerca de respostes es recolza en postures de relectura i

reescritura del subjecte, de l'experiència i del discurs de la tradició musical. Amb el nostre treball exhaustiu d'arxivística i els exemples presentats, cal afirmar que fos o no la intenció del món cultural valencià fer de Gomis símbol de la tradició musical valenciana, la veritat és que va situar en aquesta la seua figura. En aqueix context, la nostra recerca ens mostrava una reinterpretació del passat gomisià com a fragment meritori del passat nacional-regional. En efecte, ens trobavem amb el procés d'una intensa construcció simbòlica de la identitat regional que prestava l'atenció a l'apartat musical a un mite: el compositor Josep Melcior Gomis. Però al mateix temps, cal afirmar amb contundència que la construcció i reciclatge de la icona de Josep Melcior Gomis ha de relacionar-se amb els canvis polítics, socials i econòmics postrevolucionaris i, en definitiva, amb el procés de desenvolupament i enfortiment de la identitat nacional espanyola.

A més a més, hem estudiat el canvi de perspectiva en la tradició cultural francesa, certificant una importància reconeguda de la figura del compositor valencià en les aportacions operístiques franceses com a representant de la música hispànica en París i com a exemple de la transferència cultural de la que els músics i espectadors francesos van ser conscients. Hem certificat la presència de Josep Melcior Gomis en tractats i estudis francesos sobre l'òpera còmica que el situen entre les primeres generacions d'aportació interessant a l'art operístic francès i reproduïxen l'arquetip d'antibiografia romàntica on es presenta a Gomis com un artista víctima del seu art. Fet i fet, hem certificat el canvi de paradigma dels treballs francesos al voltant de Gomis més enllà del tombant de 1868, on hem determinat la identitat narrativa de Gomis queda reduïda a una presència testimonial de referències al primer romanticisme i amb una forta càrrega de rebuig a la primera en un context de fortes innovacions musicals front a la primera etapa de segle.

Tanmateix, el seu paper com a compositor de la major part dels himnes revolucionaris del Trienni constitucional, els quals tenien una finalitat d'excitar el patriotisme, ha quedat esmentat en relació al període d'Estat-nació revolucionari i al liberalisme radical. Una posterior anàlisi de la partitura i els textos serien útils per a explicar la diversitat de les experiències de liberalisme radical i ens aportaria un canvi de perspectiva. D'altra banda, mantenim una posició oberta a aqueixa consideració. La segona qüestió que voldria plantejar és la identificació posterior de la música de Gomis amb el liberalisme radical. En aquest sentit, hem posat en relació les implicacions amb

el liberalisme radical i l'esdeveniment de l'estrena de "*Le Diable à Séville*": l'òpera més radical de Gomis que va servir per inaugurar el Liceu de Barcelona. Cal dir-ho que es tracta d'un esdeveniment molt destacable i sorprèn que al Liceu es fera un obra tan radical. En efecte, a l'any 1847, l'esperit d'aquesta obra està allunyada del moderantisme que es descriu. L'obra és pròxima a l'ambient de radicalisme liberal que existia al Trienni constitucional. Al context de l'Estat-nació consolidat, el significat construït discursivament del subjecte de Gomis té diferències de partida no sols en períodes progressistes sinó també en conjuntures conservadores.

La nostra anàlisi ha intentat mostrar com Gomis fou considerat el zènit de la tradició musical valenciana o fou considerat com un dels compositors representants del romanticisme espanyol a França, passant pel geni valencià, un innovador europeu, un il·lustre valencià o el renovador pedagògic dels estudis de cant. Hem explicat al nostre treball l'emergència d'un discurs de la imatge de Gomis clarament alternatiu i obert. Tanmateix, no podem evitar sentir-nos fascinats per la noció de "reciclatge" de la figura de Josep Melcior Gomis i la possibilitat d'una reinscripció estratègicament constant.

Hem completat el nostre estudi amb un apartat de recull i descripció de les sis representacions iconogràfiques del compositor J. M. Gomis que, malgrat ser escasses i amb poc enginy, mai havien estat recopilades. Certament, l'àrdua tasca arxivística ha donat molts pocs fruits iconogràfics. Fet i fet, entenem que un treball que estudia la contingència del subjecte i que aprofundeix en la metamorfosi de la seua identitat narrativa, no podia obviar una compilació, per menuda que fora, de les distintes representacions del compositor que s'han generat des de la seua existència fins els nostres dies. Hem certificat la importància de la litografia coetània de Gomis com a arquetip per a les posteriors manifestacions que s'han donat de la seua iconografia.

Una simple ullada al treball de tesi, permet deduir, fàcilment, la pluralitat del treball que ens ocupa. Així doncs, hem aportat la compilació i la transcripció de totes les lletres manuscrites – 38 – que s'han localitzat fins l'actualitat, respectant la grafia i puntuació original, aconseguint la recopilació, ordenació rigurosa i transcripció de les cartes conservades a BNE, BNF, i AMO per a facilitar l'estudi de la biografia i mentalitat del compositor. A més a més, hem bastit i proporcionat un conjunt epistolar de cartes privades datades al primer terç del segle XIX per a l'estudi posterior de la carta com a instrument de comunicació del subjecte i expressió dels anhels interns i com

a element creador de sociabilitats. Hem certificat com les cartes són un instrument de Gomis per a mantindre actius, des de París o des de Londres, els vincles afectius entre persones estimades que viuen al País Valencià, a Madrid, o a altres ciutats; generant una forta eina de recerca d'estratègies de promoció social conjunta o de resolució de tasques i empreses a una xarxa de diversos beneficiats.

Com a exercici final de la nostra tesi, hem transcrit diversos documents periodístics, notariais i documentals que hem escollit per la seua importància i que hem fer accessibles al nostre annexe. Fet i fet, d'aquesta manera possibilitem l'accés a ulteriors propostes que dessitjen apropar-se a l'estudi del compositor valencià.

Cal ressenyar que pecariem de pretenciosos si tractem de qualificar aquest treball com definitiu, i per tant, concloent. Com a treball de tesi s'ha pretés mostrar un estudi, inèdit, a un subjecte i a una creació valenciana coneguda de forma deficient i a la que pocs estudiosos s'havien apropiat, més enllà del record històric que no pas com l'objecte –subjecte d'estudi en sí mateix. Es troba obert, per altra banda, a futures i dessitjables investigacions de les que, amb tota probabilitat, puguen desprendre noves interpretacions sobre la creació de Gomis o puguen aportar novetats documentals importants, no necessàriament conforme als nostres criteris.

En efecte, la amplitud del tema proposat i la seua pluralitat intínseca permet delimitar i conformar diverses línies paral·leles d'estudi, afegint esforços i procediments metodològics. Cal, en primer lloc, finalitzar la recuperació de la totalitat de les partitures musicals de Josep Melcior Gomis amb la vessant editorial que permeta una recuperació sonora de les partitures i un debat amb una anàlisi profunda de la seua creació.

Queda, al mateix temps, també obert el camí de l'estudi de la música com a conformadora de la identitat cultural en el liberalisme espanyol, on la música suposa el mecanisme de transmissió identitària en clau regional i/o clau nacional. A més a més, queda obert el estudi d'altres compositors transterrats a l'europa continental que, amb les seues produccions, formaren part d'aqueix important moviment cultural fonamentat en la transferència cultural i que ha estat definit com un element conformador de la identitat europea.

És precís afirmar, en definitiva, que qualsevol de les direccions que s'escollisca per a seguir treballant, serà bona per inexplorada. Al nostre parer, el treball que ací oferim no s'esgota ni conclou en sí mateix, sino que possibilita múltiples i interessants perspectives d'estudi que ens apassionen. El nostre treball no conclou ara, si més no és una fita o una frontissa d'un camí d'aprenentatge que s'obrí ara fa més de deu anys. Comptat i debatut, més enllà de les conclusions que modestament hem aportat, podríem mostrar-nos satisfets si haguerem contribuït mínimament a l'empresa de la recuperació sonora i vital del valencià Josep Melcior Gomis.

| ANNEXES |



| ANNEXES |

| ANNEXES |



Transcripció 1. Procés judicial de Josep Melcior Gomis contra M. Ducis, director de l'òpera *Comique* de París. *Journal des débats politiques et littéraires*, 1830/05/10, París, s.d., 1830., *Gazette des tribunaux*, 1830/05/09, *Tribunal de Commerce*, 1830/05/08.

L'Écharpe rouge. —M. Gomis contre M. Ducis, directeur de l'Opéra-Comique.

Me Chevrier, agréé de M. Gomis; Me Rondeau, agréé de M. Ducis. M. Ducis avait reçu à correction un opéra comique de MM. Viardot et Cave, dont la musique était due à M. Gomis, réfugié espagnol, qui habitait Londres. Deux fois il fit faire le voyage à ce compositeur, et, en fin de compte, il refusa l'ouvrage. M. Gomis réclama auprès du Tribunal de commerce, qui renvoya les parties devant M. Étienne, de l'Académie française. L'honorable arbitre, après les avoir entendues, fit un rapport française favorable au compositeur.

- *JUGEMENT. « Le Tribunal,» Attendu qu'en recevant, sauf correction, l'ouvrage intitulé l'Écharpe rouge, pour être joué au théâtre de l'Opéra-Comique, le sieur Ducis a, par deux fois, chargé le sieur Viardot, auteur des paroles, de faire venir de Londres le sieur Gomis, compositeur de musique; que ce fait résulte du rapport de M. Étienne, arbitre nommé par le Tribunal;*
- *Attendu que le sieur Gomis a déféré aux demandes du sieur Ducis; que son déplacement lui a occasionné des dépenses; que, si l'auteur qui présente, à ses risques et périls, un ouvrage à une administration théâtrale, ne peut prétendre à des dommages-intérêts, lorsque le dit ouvrage n'est pas définitivement reçu, du moins peut il réclamer une indemnité pour les frais que lui a occasionnés cette administration, par suite de la réception momentanée de sa composition;*
- *Par ces motifs, le Tribunal, adoptant le rapport de l'arbitre, condamne, et par corps, le sieur Ducis à payer au sieur Gomis une somme de 500 francs à titre d'indemnité, et aux dépens; déclare le sieur Gomis purement et simplement non recevable dans le surplus de ses demandes; donne défaut congé au sieur Ducis contre les sieurs Cave et Viardot.*

Transcripció 2. Anotacions de la mà del músic úbeda al volum inèdit de Cant i Solfeig. AMO., CDJMG, *Volum inèdit de les lliçons de cant i solfeig. Segona part.*

Mo. D. José Gomis. Hijo de Onteniente. Murió en París en Agosto de 1836. Lecciones 163. Edad 45 años.

Transcripció 3. Anotacions de la mà del músic úbeda al volum inèdit de Cant i Solfeig. AMO., CDJMG, *Volum inèdit de les lliçons de cant i solfeig. Segona part.*

Lecciones. En el quaderno hay 163 de Gomis. 71. 234 al todo. Es de Rafael Ubeda y Tormo.

Estas 163 lecciones son del celebre Gomis Hijo de Onteniente. Murió en París en 4 de Agosto de 1836 de edad de 45 años. Su Padre José Gomis hijo de la Villa de Ellche fue pintor. Su Madre Antonia Colomer hija de Onteniente. Nació en Onteniente en la calle de S[an] Franc[isco] casa n[...]. Fue Bautizado en su Parroquia de S[an] Carlos de N[uestra] Villa.

Sus principios del estudio de Musica fueron con el Maestro de N[uestra] Villa D[on] Antonio Soriano.

Cuando estuvo para poder servir de Infantillo su Padre lo llevó a València y le colocó en la Catedral, quedando al cuidado del Maestro D[on] Jose Pons, el tenia su confianza para dar lecciones a los demas discipulos, en el estuvo asta la muerte del Ilus^o[trísimo] M[estro] rto Pons. Despues se fue a Madrid allí estuvo algun tiempo. Despues se fue a Paris, allí tambien estuvo algun tiempo. Despues a Londres, y luego bolvió a Paris en donde murió. A parte de este quaderno copiado del Metodo impreso que dio á luz que se vendia a [media onsa?] prometió la 2ª parte, pero esta no a salido a luz, pero ay otros quadernos de principios.

Transcripció 4. Anotacions de la mà del músic úbeda al volum inèdit de Cant i Solfeig. AMO., CDJMG, *Volum inèdit de les lliçons de cant i solfeig. Segona part.*

Es de Rafael Ubeda y Tormo (ex^o 5) Copiados del Metodo de Dn[on] Je[osé] Gomis ay 163.

Nota en los dos Quad^o[ernos] ay 234 leccio[nes] de Gomis.

Transcripció 5. Anotacions de la mà del músic úbeda al volum inèdit de Cant i Solfeig. AMO., CDJMG, *Volum inèdit de les lliçons de cant i solfeig. Segona part.*

Fin. Todas las 162 son del Metodo de Dn[on] José Gomis. Hijo de la Villa de Onteniente-Calle de Sn[an] Franco[cisco] n^o 26 sus padres José Gomis de Ellche, y Antonia Colomer de Ontente[niente] Su P^o[adre] y Abuelo Pintores. Murió en Paris el 4 de Agosto 1836. de edad de 45 an[ños]. Dieron un Papel al publico, publicando su vida y por donde habia estado y las Obras q[ue] hizo, y dice qe[ue] fue Hijo de un Labrador y su P^o[adre] fue Pintor y Musico y su Edad 35. y son 45.

Transcripció 6. Anotacions de la mà del músic úbeda al volum inèdit de Cant i Solfeig. AMO., CDJMG, *Volum inèdit de les lliçons de cant i solfeig. Segona part.*

Es de Rafael Ubeda y Tormo 1831

Principios del metodo de Dn[on] Jose Gomis y Colomer. Natural de la Villa de Onteniente.

Nota. En el metodo grande q[ue] se vende à media onsa, ay 163 lecc^o[iones] y en este ay 71. 163 + 71 =234 en los 2 quadernos.

Murió Gomis en Paris en 4 de Agosto 1836 de edad de 45 años. El impreso que an dado al publico dice ser hijo de un labrador; y que su edad son 35 años: no es así. Su P^o[adre] fue Pintor y Musico y su edad de 45. Hijo de José Gomis, y Antonia Colomer. Bautisado en la Parroquia de Sn[an] Carlos. Nació en su casa propia de sus Padres en la calle de Sn[an Fr....]

Transcripció 7. Testament de Josep Gomis i Moragón, 1827/02/12, AMO., Fons Notarial, J. Tomàs Belda i Belda, 1827.

En el nombre de Dios todo poderoso Amen.

Sepase por esta Pública Escritura de Testamento: Como yo Josef Gomis de exercicio Pintor y viudo por muerte de Antonia Colomer y Montoro, vecino de esta Villa de Onteniente, allandome de una acusada edad, pero en mi entero y cabal juicio, memoria, y entendimiento natural, creyendo y confesando, como firmemente creo y confieso en el Altísimo é Ynefable misterio de la Beatísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas que aunque Realmente distintas y con los mismos atributos son un solo Dios verdadero y una esencia y substancia, y en todos los demas Misterios y Sacramentos que tiene, crehe y confiesa nuestra Santa Madre la Yglesia Católica, Apostólica Romana, bajo de cuya verdadera fé y crehensia é vivido, vivo y protesto vivir y morir como Católico y Fiel Christiano tomando por mi interesora y protectora a la siempre Virgen é Inmaculada, Serenisima Madre de Dios y Señora nuestra, al Santo Ángel de mi Guarda, los de mi nombre y devocion, y demás de la Corte Celestial, imperen de mi Señor y Redentor JesuChristo, que por los infinitos méritos de su preciosisima vida, pacion y muerte, me perdone todas mis culpas, y lleve mi alma a gozar de su Beatífica presencia, temeroso de la muerte que es natural y presisa, a toda criatura humana, y su hora indicada, para estar prevenido con disposición testamentaria cuando llegue resolver con maduro acuerdo y reflexcion todo lo conserniente al descargo de mi consciencia, evitar con claridad las dudas y Pleytos que por su defecto puedan suscitarse despues de mi fallecimiento; y no tener a la hora de este ningun cuidado temporal que me obste pedir á Dios de todas veras la omision que espero de mis pecados, Otorgo, hago y ordeno mi testamento en la forma siguiente.

Primeramente: Encomiendo mi Alma á Dios nuestro Señor que de la nada la crió y en Cuerpo a la tierra de cuyo basto elemento fue formada, el qual hecho cadaver mando sea Amortajado con Abito del Padre San Francisco del Convento de observantes de esta propia villa y colocado en una caja Ataud que para el efecto se mandara haser, sea enterrado en el cimiterio de la Yglesia Parroquial de Santa Maria de la misma: Que en el dia de mi entierro si hubiese proporcion y sino en el inmediato; se me digan y canten dos misas en sufragio de mi Alma, la primera de Requiem de cuerpo presente y la ultima de nuestra Señora; y que a dicho mi entierro y demas actos Funerales, solamente concurren seis Beneficiados de los residentes en la mencionada Parroquia.

Otrosi: Dexo y Lego por una sola vez a la Casa Santa de Jerusalem doce reales vellon segun a si esta mandado: y no es mi voluntad dejar ninguna otra cosa a las demas mandas, sin embargo de haver sido por mi el Ynfrascrito Escrivano.

Otrosi: Para bien y sufragio de mi Alma cumpliendo de Entierro, limosna de

Otrosi: Nombro por mis Albaceas y Pios executores testamentarios a el Señor Vicario de la Yglesia Parroquial de San Carlos, ó al que hisiere sus voces y vezes, quando ocurra el expresado mi fallecimiento, y a Don Rafael Osca y Albaro y a Mariano Llido todos de este Domicilio, a los tres juntos y a cada uno por si es insolidum, dandoles todas aquellas facultades que en drechos se requieran y fueran del caso.

Otrosi: Declaro haver contraido un solo Matrimonio en faz de la Santa Madre Yglesia con la presitada mi Difunta Consorte Antonia Colomer, del qual hemos procreado y tengo en hijos legítimos y naturales, á Josef Gomis y Colomer, Antonio Gomis y Colomer y a Josefa Gomis y Colomer, esta consorte de Josef Bonastre, tres en numero.

Otrosi: Para el descargo de mi Conciencia y para los efectos que puedan convenir declaro que mi hijo Josef me ha suministrado diferentes cantidades para mi asistencia, la de mi Difunta consorte y demas Familia, desde el mes de Octubre del año mil ochocientos diez y siete, hasta el noviembre de mil ochocientos veinte y seis, varias Cantidades y por mano de diferentes sujetos, primeramente desde la Ciudad de Valencia, luego desde la Villa y Corte de Madrid, despues desde la Ciudad de Paris, y ultimamente desde la Ciudad de Londres, las quales segun las apuntaciones que conservo en mi poder reducidas las cantidades a una Suman forman la de seis mil docientos y ochenta reales vellón, y a mas catorse meses que estuve en compañía del presitado mi hijo Josef Juntamente con mi Esposa y Familia como asi mismo estuvo en otra epoca mi hijo Antonio en la propia compañía de mi hijo Josef y este tambien le asistió en la comida y demas que nesositaba, y por consiguiente es mi deliberada voluntad, que los divisores y partidores que nombraré, cuando ocurra el presitado mi Fayesimiento se agan cargo de las dietas que correspondan ó de aquello que prudentemente entiendan se le deva abonar al expresado de mi hijo Josef a más de la quantia que antesedentemente dejo insinuada, como á otra de las deudas que tengo contra mi, lo que se devera efectuar a la brevedad y con la prelación posible, y no existiendo en poder de mi el testador dinero al tiempo de mi fallecimiento, quiero se venda para el pago de todo, de lo mas bien bien parado de mis bienes a Juicio prudente de los divisores y partidores, quanto sea necesario para solventarlo, como tambien cualesquiera a otras deudas que resultasen contra mi y consten por recibos, Escrituras, o por qualquiera otra manera que aparezcan ser ciertas.

Otrosi: Usando de las facultades que las Leyes de este Reyno me conceden mejor en el tercio y quinto de todos mis Bienes, asi muebles como Raizes que en el dia tengo, y en lo succesivo le puedan tocar y perteneser por qualesquier titulo, Causa, motivo ó razon que sea a los presitados mis dos hijos Josef Gomis y Colomer y Antonio Gomis y Colomer, por mitad a cada uno de ellos con la condicion de que lo que se les adjudicare por razon de estas mejoras, para cuyo pago les doy facultad a los mismos, a fin de que elijan lo que mas les acomodase, y muriendo el uno de estos sin tener hijos legítimos y naturales, pase al otro, el Yndicado tercio y quinto de libre disposición, para que haga de uno y de otro

lo que fuese su voluntad; y en el caso de que al tiempo de mi fallecimiento hubiese ya muerto alguno de los presitados mis dos hijos el que quede de ellos disponga libremente o del modo que tuviese por conveniente, con la misma facultad que les lego de elegir fincas u efectos para su pago adquiriendolas entonses tambien de libre disposición; y todo bajo la modificación de la Clausula de: Exeptis Clerisis Losis Sanetis Militibvs Personis Religiosis et Alius qui de foro Valentie non existunt nisi Dicti Clerisi Juxtassenien esse nonem forinovi super hoc e diti bona ipsa ad vitam suam acquireren vel habent, y bajo la pena de Comiso segun el tenor de los Antiguos fueros y Real Orden de su Magestad de nueve de Julio mil setecientos treinta y nueve.

Otrosi: Nombro en divisores y Partidores de todos mis bienes a Vicente tortosa y tudela y á Lorenzo Calabuig, el primero Rentista y el segundo Fabricante de paños ambos de este propio domicilio a los dos Juntos y a cada uno et insolitum , para lo qual les doy y confiero todo el poder y facultad que en drecho sea nesasario, para que inmediatamente ocurra el expresado mi fallecimiento, prosedan a la formacion del Ynventario Ditricion y partición de todos mis Bienes, y todo a extrajudicialmente y solo por Escritura Publica ante el presente Escrivano como asi mismo les encargo que practiquen y hagan Juntos o separadamente de las Dictas o gastos que comprendan se devan abonar al mencionado mi hijo Josef por el tiempo que mantuvo a mi el testador a mi Consorte y familia, como asi mismo en otra epoca que estuvo el otro mi hijo en compañía de aquel manteniendole, como consta de una de las Clausulas anteriores, para que dichos divisores á Juicio prudente lo resudixen y se le abone al prenarado mi hijo Josef.

Otrosi: Quiero y es mi deliberada Voluntad: Que cuando ocurriese mi fallecimiento se allase ausente de esta Villa mi hijo Josef; en tal caso, quiero que la parte que le pertenesca al Sobredicho mi hijo Josef, se encargue de ella Mariano Llido mi Albacea y si este fuese muerto, se encargue el otro mi Albacea Don Rafael Osca y Albaro, llevando Cuenta y razón de ello, para poderse lo entregar tanto el principal como las rentas a mi nominado hijo Josef cuando este se lo pida.

Otrosi: En el remanente que quedare de todos mis Bienes, deudas, derechos y acciones, y futuras sucesiones a mi tocantes y pertenecientes por qualesquiera titulo, causa o razon que sea Ynstituto y nombro por mis legitimos y universales herederos y a partes iguales a los presitados mis tres hijos Josef Gomis y Colomer; Antonio Gomis y Colomer y a Josefa Gomis y Colomer para que ocurrido mi fallecimiento, con la Bendición de Dios y mia, los hayan, hereden y dispongan de ellos a su libre y expontanea voluntad y todo bajo la sobredicha Clausula de: Exeptis Cleris misi adpropius urus vita durante; y pena de Comiso contenida en dicha Real Pragmatica.

Y ultimamente: Por el presente revoco y anulo, doy por ningunos, y de ningun balor ni efecto todos los testamentos, Codicilos, Poderes para testar y toda otra disposición testamentaria que hantes de este hubiese formalizado, por escrito, de palabra, u en otra qualquier forma, porque todos ni ninguno quiero que valgan, ni agan fe Judicial ni extrajudicialmente excepto este testamento que ahora otorgo, que quiero valga, se estime y cumpla todo su contexto como mi ultima y deliberada voluntad en aquella via y forma que mas haya lugar en drecho: En cuyo testimonio hasi otorgo Ante el presente Escrivano de su Magestad en esta Villa de Onteniente a los doce dias del mes de Febrero de mil ochocientos veinte y

siete, siendo presentes por testigos el Doctor Don Rafael Peñalba, y Don Presbitero, Pedro Belda y Galbis pasante de Escrivano y Francisco Olivares Alpargatero de esta expresada Villa vecinos; los quales, preguntados por mi el Escrivano si conosian el testador y estava este en capacidad de poder testar y disponer de sus Bienes, dijeron que si: Y dicho otorgante conosca a los referidos testigos y a mi el Escrivano, e yo les conosi a todos de que doy fé y de que lo firmó dicho testador tambien la doy.

[Josef Gomis]

[Josef Thomas Belda]

Transcripció 8. VIARDOT., L., “Gomis” a *Le Siècle*, núm. 30, 1836/07/31, París, s.d., 1836.

Il y a des hommes, doués de hautes et belles facultés, qui s'ignorent long-temps eux-mêmes, et qui, lorsqu'ils commencent à se connaître, sont long-temps ignorés des autres; qui, poursuivant avec ardeur l'étude d'une science ou d'un art, font d'incroyables efforts pour acquérir quelque renom et quelque bien-être, en instruisant ou en amusant le public, et que le public indifférent méconnaît, rebute et désespère.

En fin, ils vont toucher au but; d'heureux essais, quoique timides encore, ont révélé leur nom et leur talent; on jette les yeux de leur côté, on les attend à l'œuvre; mais leur force est épuisée; ils succombent, ils meurent, et leur vie d'homme s'achève quand leur vie d'artiste commence. Gomis est de ce nombre. Lui aussi, il aura gagné, par les labeurs d'une vie agitée, triste et courte, les tardifs honneurs d'un peu de gloire posthume. Avant de parler des œuvres qu'il a laissées, disons à la hâte quelques mots de leur auteur. Il en faudra peu pour faire sa biographie.

La cathédrale de Valence, l'un de ces impénétrables sanctuaires où la musique sacrée de l'Espagne reste cachée, comme l'était dans leurs temples la science des anciens prêtres de l'Égypte, a donné à l'art musical une série d'hommes illustres. Dès la seconde moitié du seizième siècle, le maestro Comes y composait ces larges et magnifiques oratorios qu'imitèrent les Italiens, et qu'on chante encore chaque année dans la chapelle Sixtine, avec les œuvres de Palestrina et de Pergolèse. Après Comès, vinrent successivement Ortells, Baban, Rabaza, Pradas, Fuentès, Morera, et Pons, mort il y a peu d'années. Mais les œuvres et même le nom de ces hommes de science et de génie n'étaient point sortis de l'enceinte de leur cathédrale; il leur avait manqué, pour devenir célèbres, une occasion de se produire au grand jour. Vers 1770, sous la maîtrise de Fuentès, un enfant de chœur se prit d'amour pour une chanteuse italienne venue en Espagne dans l'une de ces troupes qu'y avait introduites Ferdinand VI. Il la suivit en Italie, et, pressé par la faim, se fit compositeur pour vivre. Ce jeune homme s'appelait don Vicente Martin y Soler; les Italiens le nommèrent Martini. C'est lui qui partagea l'empire lyrique avec Cimarosa

et Paesiello; c'est l'auteur de la Cosa rara, de la Capriciosa corretta, d'où nous avons retenu en France l'air de: Ma Zetulbe et d'autres compositions long-temps célèbres.

L'histoire de Martini s'est à peu près reproduite. Dans la première année de ce siècle, on amena au maestro Pons un jeune enfant de sept à huit ans, qui ne savait guère que le patois valencien. Il venait du village d'Onteniente, et s'appelait José Melchor Gomis. L'enfant plut au maestro, qui l'admit dans le chœur, et il devint bientôt son disciple chéri. Là, pendant de longues années, Gomis étudia profondément cette science de la musique, à laquelle on n'accorde guère aujourd'hui que les heures perdues, abandonnées aux talens d'agrément. Mais, outre la science, qui s'acquiert par le travail, il possédait ce don que la nature donne seule, la faculté de créer, qu'on appelle le génie.

Il écrivit, encore enfant, des pièces religieuses que son maître fit exécuter comme siennes, et qui lui valurent des félicitations qu'il rendait fidèlement à son élève. Gomis faisait même de petites excursions dans l'art profane. Un jour, il écrivit une chanson à des yeux verts (canción a unos ojos verdes), morceau délicieux, plein de tendresse et de charme. Mais, pour ne point encourir la colère de Son Eminence, il le donna pour une œuvre, récemment arrivée de Madrid, du célèbre guitariste Fernando Sor. La ruse et la chanson eurent un égal succès, et je suis sûr qu'on chante encore à Valence la sérénade aux yeux verts.

Gomis, une autre fois, s'avisa d'écrire une marche militaire pour un régiment d'artillerie qui se trouvait en garnison dans le pays. Cette circonstance décida de sa vie. Le colonel, enchanté, fit proposer à l'enfant de chœur l'emploi de chef de musique dans son régiment. Gomis, bien que désigné pour successeur de Pons à la maîtrise, céda au désir de voir le monde. Il laissa la sacristie, et endossa l'uniforme. Il vint à Madrid avec le régiment, qu'il quitta bientôt, par amour de l'indépendance, et il gagna gaiement sa vie en donnant des leçons de musique à vingt sous le cachet (quatre réaux). Ses élèves devinrent si nombreux, et son mérite fut si bien reconnu, qu'il put, chose inouïe! porter ses leçons jusqu'à huit réaux.

La révolution de 1820 arriva sur ces entrefaites : Gomis avait le cœur trop droit et trop noble pour hésiter entre les deux partis ; il se jeta dans celui de là liberté. La servant à sa façon, il écrivit des hymnes patriotiques et des marches guerrières. On le nomma directeur de la musique de cette milice nationale de Madrid, qui vainquit, au 7 juillet 1822, la garde royale révoltée. Quand le grand crime politique commis par la France en 1823 eut renversé la constitution espagnole, Gomis, voué à la proscription qui n'épargnait pas plus un musicien qu'un président des cortes, se sauva de Madrid à travers champs, passa les Pyrénées, et vint à Paris.

Il n'avait pas cent écus dans sa poche, ne savait pas un mot de la langue, et ne connaissait âme qui vive dans ce vaste désert d'hommes. Il alla trouver son compatriote Manuel García, le célèbre ténor du Théâtre-Italien, le père et le maître de Mme Malibran. Garcia l'accueillit bien, et lui procura quelques élèves, parmi ceux qui pouvaient entendre l'espagnol ou l'italien. Une fois rassuré sur sa subsistance (celle d'un Espagnol n'est pas chère), Gomis, dans sa chambre à 15 fr. par mois, rue Taranne, rêvait un avenir de gloire et de fortune. Il avait entendu nos opéras-comiques, et s'était dit, sur sa banquette du parterre : Ed io anché son pittore. Il écrivit d'abord, pour ses élèves, de petits airs dans le genre espagnol ou italien; puis des morceaux de salon, entre autres trois quatuors (quartetto notturno, l'inverno et la primavera), qu'on peut hardiment placer au premier rang du genre. Ce fut alors aussi

qu'il commença à composer sa Méthode de solfège et de chant, écrite en trois langues, œuvre considérable, œuvre excellente, à laquelle on n'a pas donné l'attention qu'elle mérite, mais qui prendra sans doute quelque jour sa place dans les écoles et les conservatoires de l'Europe.

Mais c'était au théâtre que Gomis ambitionnait de se montrer, au théâtre où les renommées se font vite et grandes, quand la fortune seconde le génie. C'est là que l'appelait sa vocation, que le poussaient les conseils de ses amis, plus confians en lui que lui-même. Dans son pays, qui n'a point d'opéra national, et où la musique se compose pour le sanctuaire ou pour la rue, Gomis n'avait fait qu'un seul essai de composition théâtrale, c'était ce que les Espagnols appellent un melodrama unipersonal, espèce de cantate, où des scènes de divers caractères sont récitées par un seul acteur. Ce mélodrame, dont le titre m'est sorti de la mémoire, fut écrit pour son élève, Mlle Loreto García, qui depuis a chanté avec succès sur le théâtre italien de Paris. Après quelques études de chant dramatique et d'instrumentation, faites sur un petit canevas italien (l'Isola disabitata), Gomis, s'enhardissant enfin, commence la partition d'un opéra français en trois actes, intitulé le Favori. L'accomplissement d'une promesse le força, dans ce temps, à quitter Paris pour habiter Londres, où il continua sa vie de professeur de chant. Mais l'éloignement ne ralentit ni son ardeur, ni sa verve, et ce fut dans les brouillards de la Tamise qu'il acheva cette partition toute espagnole, où brille le feu d'un génie qui s'allume, la fraîcheur d'un esprit encore vierge et qui sera fécond.

Toutefois, son début fut modeste ; dans le drame d'Aben-Humeya, que M. Martínez de la Rosa fit représenter en 1830, à la Porte-St-Martin, Gomis introduisit quelques morceaux de chant, entre autres une prière musulmane, grand chœur à l'unisson, où chantaient tous les comparses et jusqu'aux lampistes, et qui produisait un effet entraînant.

La révolution de juillet fixa Gomis en France, et ce fut elle aussi que lui ouvrit les portes du théâtre. M. Boursault, vers la fin de sa direction, laissa jouer dans la salle Ventadour le Diable à Seville. On se rappelle quel sentiment de surprise et de plaisir excitèrent chez tous les amis de l'art musical ces chants si neufs, si originaux, cette large et facile facture, qui n'était d'aucune école, comme une révélation. On admira surtout un chœur de moines, vrai chef-d'œuvre de couleur locale, de grandeur et d'esprit. A chaque représentation, le succès allait croissant. Mais il fut brusquement interrompu. Un nouveau directeur, cédant à des scrupules de cour, retira l'ouvrage.

Comment permettre, en effet, sur une scène redevenue royale, qu'on montrât un moine en bonne fortune, Riego vainqueur de l'inquisition, et, pour dénouement, une insurrection populaire ! Le Diable à Séville fut donc confisqué parmi tant d'autres conséquences des trois jours. Plus tard, on joua le Revenant. Nouveau succès pour le musicien, plus grand, plus incontesté, et qui plaçait d'emblée l'auteur de cette partition au rang des compositeurs de premier ordre. Les airs; les morceaux d'ensemble, les chœurs, l'orchestre, tout fut applaudi, tout fut admiré; l'acte de l'enfer surtout, qui révélait un talent hardi, fougueux, tout à fait propre, comme celui de Weber, au fantastique, au surnaturel. Malheureusement, il faut, à Feydeau, de la comédie autant que de la musique. La partition ne put soutenir le poème, qui n'était pas gai, et duquel on avait enlevé tout le troisième acte, jugé trop faible. Après le Revenant, Gomis donna le Portefaix, pour la rentrée de Chollet et de Mlle Prévost. Même succès, même résultat. Malheureusement encore, le canevas, longtemps oublié dans les cartons de M. Scribe, sembla suranné, et ne plut pas; il y avait surtout un malencontreux cadavre enfermé dans un

coffre, qui excita hors de propos les rires du parterre, compromit la scène capitale et dégoûta l'actrice chargée du premier rôle de femme. Le Portefaix disparut promptement de l'affiche. Enfin, il y a deux mois, on a joué Rock-le-Barbu, petit opéra sans chœurs, dont Gomis écrivit la partition en 15 jours, bien qu'accablé déjà par la maladie qui l'a tué, et où il eut le tort de dépouiller volontairement son originalité native pour se mettre à la mode française.

Le genre du talent de Gomis, plus fort que léger, plus grave que sémillant, ses études profondes, la facilité qu'il avait acquise de manier largement les chœurs et l'orchestre, tout l'appelait sur la grande scène de l'Opéra. M. Duponchel, qui avait su l'apprécier, venait de lui offrir un poème important, le Comte don Julien, et Gomis commençait à en écrire la partition, dans la joie d'un homme qui est sûr enfin de se faire comprendre, quand la maladie, dont les symptômes alarmants dataient de loin, le condamna au dernier repos. Atteint, comme Boyeldieu, comme Hérold, d'une affection de larynx et de poitrine, née peut-être ou du moins augmentée par les fatigues du métier de professeur de chant, Gomis est mort, de même que Bellini, au moment de monter enfin sur cette scène parisienne, dont l'abord seul est un triomphe ; il est tombé, comme l'a rappelé celui qui devait être son plus digne interprète (M. Ad. Nourrit), Il est tombé sur le seuil du temple.

Ses ouvrages représentés ne sont pas les seuls qu'il ait écrits. Gomis laisse plusieurs partitions inédites : la Damnée, composé pour Feydeau, Botany-Bay et deux actes de Léonore, pour l'Opéra ; enfin son Favori, l'aîné et le plus cher des fils de son intelligence, œuvre qu'il préférerait hautement à toutes les autres : qu'il réservait, disait-il, pour le temps où le public serait habitué à sa cuisine, et lorsqu'il aurait un nom assez puissant pour imposer aux artistes son goût, au public une attention curieuse. Il faut espérer, pour la gloire de l'homme, pour celle de son art, qu'il cultivait, avec tant de conscience et d'amour, que ces ouvrages ne seront pas perdus, et que Gomis, mort dans la force de l'âge, nous aura laissé du moins un magnifique testament.

L'éloge de Gomis serait bien incomplet s'il se bornait à ses œuvres. En admirant l'artiste, pouvait-on ne pas aimer l'homme? J'en appelle à tous ceux qui l'ont connu. Avec cette imagination ardente, fraîche, remplie, non de souvenirs, comme tant d'autres, mais d'idées à lui, Gomis avait un esprit plein de verve et d'heureuses saillies. Sa conversation était originale et piquante comme ses compositions. Il avait de plus l'âme belle, noble et tendre. Gomis était fier sans dédain, généreux sans faste, sensible, serviable et reconnaissant, d'une droiture inaltérable, d'une franchise inouïe, qui surprenait d'abord et blessait peut-être les petits esprits, mais qui charmait bientôt, et qu'on aimait comme une qualité aussi précieuse que rare. Gomis n'a jamais fait, ni dit, ni pensé de mal ; il était bon dans toute l'étendue de ce mot devenu trop simple, et s'il n'eut qu'un petit nombre d'amis, car il vivait loin du monde et se contentait de la maison de Socrate, du moins il fut certain d'être tendrement chéri d'eux, et de vivre long temps dans leur souvenir.

Louis VIARDOT.

Transcripció 9. MASARNAU, S., VIARDOT., L., "Necrologia. Gomis" a *El Español*, 1836/08/21, Madrid, el español, 1836.

Para cumplir la oferta que hicimos en EL ESPAÑOL del 11 del corriente, vamos a dar una breve noticia de la vida y obras de nuestro benemérito y desgraciado amigo y compatriota Gomis.

El haberse formado un nombre europeo con sola su pluma y en países extranjeros bien justifica el dictado de benemérito, y no le conviene menos el de desgraciado que le atribuimos, no tanto por fallecer a una edad de razonables esperanzas de vida, porque esto no sabemos si sea afortunado o desgraciado, cuanto por las amarguras de que ha estado toda ella sembrada, a causa tal vez de haberle tocado en suerte un corazón demasiado afectuoso, sensible y tierno. Si! tan estimables prendas pueden muy bien acarrear gravísimos disgustos al mortal que las posee, mientras que el de sentimientos opuestos suele a veces prosperar en fruto de su negra envidia y desalmada ambición. Contraste es este capaz de afligir al más virtuoso si al reflexionarlo olvida por un momento que el objeto de nuestra creación no es ni puede ser limitado a esta existencia. La fama que alcanzaron algunas de las producciones de Gomis excitaban la envidia de muchos: además una excesiva franqueza y un exterior algo brusco disgustaban a la generalidad que juzga del fruto por la cáscara, mientras que sólo el reducidísimo número que penetraba en su estrecho cuarto podía interesarse en sus desgracias y adversa suerte.

Algunas veces mientras un público entusiasmado aplaudía estrepitosamente el nombre de Gomis, el que esto escribe enjugaba las lágrimas del más profundo dolor que el que lo llevaba vestía en el seno de la amistad. Era tan íntima la que nos profesábamos, que entre los dos no había secreto. Algunos de los suyos no ceden en interés a cuanto la imaginación más exaltada puede inventar, pero... no saldrán de nuestra pluma ni de nuestros labios sus íntimos secretos. Él supo conservar los nuestros hasta la tumba, justo será que los suyos bajen también con nosotros a aquella pacífica mansión.

D. José Melchor Gomis nació en la villa de Onteniente, reino de Valencia, de una familia bastante pobre. Su padre era un labrador de escasos medios. A los ocho años entró de seise en el colegio de la catedral de Valencia y salió a profesor en el mismo colegio a los 14, posición que ocupó hasta la muerte de su maestro el célebre Pons, que le quería como a un hijo y con el cual había vivido desde su llegada a Valencia. El año 1817 le nombraron director de la música de la artillería. En el 19 compuso un monólogo o grande escena con cinco movimientos para una discípula suya que le cantó en el teatro con mucho éxito. El año de 21 vino a Madrid y fue nombrado a poco de su llegada director de la música de alabarderos que debía formarse y que al fin no se formó. Después del célebre 7 de julio el ayuntamiento dio a la Milicia Nacional una música o banda militar, y se nombró a Gomis director de ella, en cuyo destino permaneció hasta la entrada de las tropas francesas. Durante esta época había dado algunas lecciones de canto; pero el atraso en que veía aquí la música y las malas partidas que le jugaron algunos profesores, de los mismos a quienes había dispensado beneficios, unido todo a la ruina de las instituciones que más se acomodaban a sus ideas y carácter, le decidieron a abandonar la patria para siempre.

Fuese a París lleno de esperanzas, a pesar de sus escasas relaciones allí, de ignorar el idioma y de no poder contar con grandes recursos para sostenerse hasta que se hiciese conocer, aun suponiendo que lo lograra. Manuel García, el famoso tenor le proporcionó algunas lecciones, y reducido a un cuartito de 15 francos al mes, y a una mesa de estudiante de la Sorbona, empezó a trabajar con aquella asiduidad y constancia que tenía tan admirables y más en un español. Empezó a escribir algunas

cancioncillas para sus discípulas, y publicó también a poco tres piezas de salón, que llaman allí cuartetos vocales italianos que descubrían un gran genio en el autor, sobre todo uno de ellos titulado L'inverno. Trabajaba de paso un método de solfeo y canto que publicó luego; obra que mereció los elogios de cuantos penetraron la importancia de la idea principal que había guiado al autor en su composición, a saber, la de enseñar el canto al mismo tiempo que el solfeo, y así es que no hay lección, aun la más elemental, en que no se encuentre el canto más puro y delicado realzado por un bajo sabiamente manejado. La escala misma está presentada con grandísimo efecto. Se iba mejorando gradualmente la perspectiva de su suerte en París, cuando el cumplimiento de una palabra soltada acaso sin el debido examen, pero que como todas las suyas, era de honor, le obligó a partir para Londres a principios del año 26.

Aquí tuvo que formarse nuevas relaciones, pero con las recomendaciones que de París llevaba, y su infatigable laboriosidad, muy luego se fue adquiriendo considerable número de discípulos, y las diferentes obras que iba publicando, le alcanzaron una reputación bastante distinguida. Seguía al mismo tiempo con ardor sus estudios de instrumentación, puesta siempre la mira en el teatro que era el género en que más ambicionaba descollar.

Volvió a París en el agosto del 29 con todos sus mamotretos, persuadido de hacerlos valer, y casi enteramente dedicado ya a ese objeto. Pero en aquella capital, en que suelen concurrir los talentos más distinguidos de toda Europa, es empresa ardua la de sobresalir en cualquier ramo. Prescindiendo de lo que llamamos suerte, que en efecto entra a veces por mucho en la verificación de los planes más o menos bien concertados, indispensable es allí el transcurso de cierto tiempo para que el verdadero mérito, cuando va unido a suma laboriosidad, recoja los laureles que de seguro le han de coronar al fin. Gomis veía pasar ese tiempo con impaciencia, y así no se detuvo en elegir la ocasión de hacer oír algo suyo en el teatro.

La primera que se le ofreció, fue al ejecutarse el drama de D. Francisco Martínez de la Rosa titulado Aben-Humeya en el teatro de la Porte-St. Martin. Allí introdujo Gomis algunos pedazos de canto que gustaron sobremanera, y en particular una gran prière de musulmanes, coro de admirable efecto. Se verifica la revolución de julio, y se le presenta la ocasión de dar una ópera francesa aunque bajo circunstancias bastante duras, las de poner un malísimo argumento en música, y en cortísimo plazo. A todo asintió Gomis ansioso como lo estaba de escribir para el teatro. Le diable à Seville, que este era el título de la ópera gustó sobremanera, a pesar de lo disparatado del asunto, y aunque a cada representación los aplausos iban en aumento, el director del teatro creyó deber suspenderlas. Continuó Gomis en sus trabajos con la misma vehemencia que siempre, y a fines del año 33, la noche del último día de este año, se representó el Revenant, ópera fantástica que durante treinta representaciones seguidas logró los mayores aplausos. Mucho aumentó la reputación de Gomis este nuevo triunfo, aunque todavía estaba lejos de ser el que él merecía. En 16 de junio del año 35 se estrenó el Porte-faix, otra ópera en tres actos para el mismo teatro que no se pudo sostener a pesar de las grandes bellezas de la música por la falta de interés del libro y los defectos capitales de algunas de sus escenas. Mucha desgracia tenía Gomis con los poetas; pero también es preciso decir en obsequio a la verdad, que su misma imaginación tenía parte en estos petardos. Él veía a veces una escena sublime en lo que la generalidad ve solamente el ridículo, uno de los grandes escollos de los que escriben para el teatro.

También se ejecutó en mayo de este año otra operita en un acto que gustó mucho, titulada Rock-le-Barbu; y estaba comprometido con el mismo teatro para escribir otra en tres actos bajo la multa de 12.000 francos si para el plazo convenido no la entregaba; que suelen allí los autores y los empresarios afianzar de este modo el cumplimiento de sus ofertas.

*Pero el verdadero campo para el genio de Gomis era el teatro de la gran ópera, y por eso anhelaba tanto introducirse en aquel teatro. ¡Ahora se le iba a lograr! Todo se le presentaba ya propicio: tenía un magnífico poema de un buen poeta para el deseado teatro, y empezaba ya a extender sus sublimes inspiraciones, lleno de entusiasmo y de alegría al verse tan cerca de la meta, cuando agravándose la enfermedad que tanto le había hecho padecer por espacio de dos años y medio le hundió en la huesa. Cayó, como ha dicho muy bien un amigo suyo, en el umbral del templo. Il est tombé sur le seuil du temple. Gomis deja bellísimas particiones en su cartapacio. Tales son la *Damnée*, ópera destinada al teatro Feydeau. *Botany-Bay* y dos actos de *Léonore*, escritas ambas para la grande ópera y *le Favori* que ya empezó a ensayarse en este teatro el año 30. Duele mucho que al fin no haya recogido la gloria ni el fruto de tan inmensas tareas que en aquel país podía estar seguro de alcanzar uno y otro con sólo vivir algo más.*

Su reputación se había ya hecho grande, y la cruz de la legión de honor con que había sido condecorado últimamente se consideró como una distinción debida al mérito. De admirar es, digámoslo al paso, la protección que la Francia dispensa a los artistas de todos los países, y particularmente a los grandes músicos. Sin intentar siquiera formar el catálogo de los célebres extranjeros que allí han brillado, fijémonos solamente en los mas distinguidos del día, Mayerbeer y Rossini van a obtener sus mayores triunfos a París y allí viven. Bellini y Gomis buscan a París para hacerse conocer, y allí mueren.

*Considerado como hombre Gomis merece iguales, si no mayores elogios que como artista; y por si los que le tributásemos pudiesen perder alguna parte de su fuerza en atención a la amistad tan notoria y estrecha que con el nos ligaba, nos limitaremos a traducir fielmente el párrafo con que concluye su artículo sobre este asunto el distinguido escritor francés Mr. Viardot en el periódico titulado *Le Siècle*. Dice así:*

“El elogio de Gomis sería bien incompleto si se limitase a sus obras. ¿Al admirar el artista podía uno dejar de amar al hombre? Apelo a cuantos le han conocido. Con aquella imaginación ardiente, viva, llena, no de recuerdos, como otras muchas, sino de ideas propias, Gomis tenía un entendimiento lleno de fuego y de las más felices ocurrencias. Su conversación era original y picante como sus composiciones. Tenía además un alma hermosa, noble y tierna. Gomis era altivo sin despreciar, generoso sin aparentarlo, sensible, servicial y reconocido, hombre de una rectitud inalterable, de una franqueza sin igual, que sorprendía al pronto y hería quizás a las almas mezquinas, pero que pronto seducía y se hacía estimar como una cualidad tan preciosa como rara. Gomis no ha hecho nunca, ni dicho, ni pensado mal; era bueno en toda la extensión de esa palabra, que se ha hecho demasiado común, y si no tuvo más que un pequeño número de amigos, pues vivía lejos del mundo y satisfecho con la casa de Sócrates, al menos estaba seguro de ser querido tiernamente por éstos y de vivir mucho tiempo en su memoria”.

S. de M.

Transcripció 10. Crítica de Castil-Blaze a l'òpera *Le Porte faix*. BNF., *Revue de Paris*, 1835/06, Paris, A borureau de la revue de Paris, 1835, pp.207-212.

LE PORTEFAIX, Opéra-Comique en trois actes, peroles de M. Scribe, Musique de M. Gomis.

El d'abord je ferai mon compliment à la direction sur son bonheur, sur ce que son étoile, son astre qui peut-être est le dominateur désigné par l'amianach de Liège (je devrais dire le manach, comme on dit lé Coran y mais l'usage qui veut que l'on fasse de mauvaise musique à l'Opéra-Comique et que l'on y chante faux, à dire d'experts, permet, autorise encore, en dépit des orientalistes, la libre circulation du mot 'almanach. Il faut que je sorte de ma parenthèse comme Rafaël de son coffre. Je ferai, dis-je, mon compliment à monsieur le directeur sur ce que l'astre dominateur, ci-dessus mentionné, a fait défiler devant lui, sous son nez-, une immense collection de livrets absurdes et, par-dessus tout, ennuyeux; faveur singulière, faveur précieuse, abondance qui donne à moissonner aujourd'hui el rassure pour l'avenir. J'adresserai mes congratulations' au comité de l'Opéra-Comique sur ce que son tact, fruit de l'expérience, son jugement prompt et subtil, son coup d'oeil de lynx, d'aigle ou de chouette, lui a fait mettre le doigt, la main, les mains sur ce trésor. Quand il a dans ses coffres une provision semblable, le directeur peut s'aventurer bravement sur la mer incertaine de l'opéra et dire : « Si la musique est faible, peu importe; le drame est là, le drame vigoureux, le drame avec son bras d'Hercule ou de portefaix, me tirera de l'eau, si la maladresse de mes compositeurs m'y plonge. Avec de telles pièces et un peu, de bonheur, mes profits doivent s'élever-à 17, 18 francs par an. Voyez quel total-au beut de trois ou quatre douzaines de siècles!»

Quand j'étais jeune et superbe, comme l'OEdipe de Voltaire, je portais des lunettes; j'en achetai im exemplaire d'une édition nouvellement publiée à Paris. Ce meuble voyagea sur mon nez. Arrivé dans la capitale du Comtat Venaissin, mes lunettes furent remarquées, et je reçus bientôt la visite d'un petit vieillard à perruque blonde et frisée, d'un Coquerel qui se peignait, non pas les cheveux, il n'en avait pas, mais les joues, décorées tous les matins d'une brillante couche de carmin, de vermillon ou de cinabre. Ce Géronte, soigneux au dernier point du confortable et des commodités de la vie, me pria de lui prêter mes lunettes, qu'il trouvait légères, aériennes, ravissantes. Elles résolvaient un problème qui, depuis bien des années, occupait son esprit; il pouvait enfin obtenir de son opticien et lui faire fabriquer, sur ce modèle, une paire de lunettes d'été.

M. Scribe a ses opéras d'été, d'hiver et même de printemps el d'automne; il les ajuste pour la saison. S'il brosse négligemment ses opéras d'été, s'il a soin de les tenir dégarnis d'intérêt, de force dramatique, de coloris et de mots spirituels, c'est qu'il ne veut pas qu'un trop grand nombre de spectateurs viennent se caser dans la petite salle de la Bourse pendant la canicule; la chaleur serait incommode: un opéra d'été doit tenir ses admirateurs à l'aise. Il nous a donné l'an dernier, le Fils du prince, véritable type de l'opéra d'été: il nous livre aujourd'hui le Portefaix. Les érudits vous diront que Peblo ou le Jardinier de Valence, joué cent fois à l'Ambigu, nous avait déjà montré la fable reproduite dans le Portefaix. Le Chalet n'était - il pas la répétition de deux comédies connues? L'Opéra-Comique ramasse les dépouilles du melodrame et du vaudeville) ses rivaux en chansons lui donnent leurs habits quand ils sont un peu usés; l'Opéra-Comique se nourrit de rogatons: aussi fait-il bien maigre chère.

Le Colporteur, le Marchand forain, ont figuré tour à tour sur la scène de l'Opéra-Comique; ces industriels portaient la balle. Gasparillo doit se charger d'un autre fardeau, l'enlever par un chemin difficile et dangereux; M. Scribe l'a créé portefaix : les hommes de ce métier sont vigoureux, et leur adresse double leur force. Gasparillo soupire pour une dame titrée, il en est amoureux fou; cette dame, il l'a vue une seule fois, il ne sait pas son nom, il ignore sa demeure. Gasparillo aime aussi beaucoup sa femme, car il est marié depuis peu, et Mme Gasparillo, qui exerce, la profession de tireuse de cartes, est une sorcière fort avenante.

Or donc, c'est dans le cabinet d'études magiques de Teresita que viennent dona Elena de Melendez (c'est Ilena qu'il faudrait dire, puisque la dame est Espagnole et non pas Italienne), la señorita Cristina, sa soeur; don Rafaël, fils du vice-roi. Cristina aime Rafaël, qui est fort amoureux, il est vrai; mais c'est Ilena qu'il adore, Ilena, la femme du corrégidor, mari très-jaloux. Ce fonctionnaire arrive aussi pour diriger une visite domiciliaire faite chez Gasparillo; les voilà tous réunis dans cet asile; le corrégidor, son greffier, les alguazils, n'ayant rien découvert de suspect dans le susdit asile, sont prêts à se retirer. Melendez aperçoit une femme voilée, c'est Cristina; il veut la connaître, Rafaël s'y oppose; on tire l'épée, et doña Ilena sort d'un cabinet, où elle était cachée. Un rendez-vous est donné, Melendez se battra le lendemain matin avec Rafaël. Gasparillo a retrouvé la belle inconnue; Mme Gasparillo a remis un billet doux, écrit par Rafaël, à doña Ilena. On voit que ce premier acte ressemble assez au second de Gustave.

Ilena, rentrée dans son hôtel, passe la soirée avec une nombreuse société de dames : elles travaillent à divers ouvrages de broderies et de tapisserie, ce qui n'est pas du tout dans les moeurs espagnoles; les dames de ce pays compteraient cent fois les carreaux de leur chambre, et ne s'aviseraient pas de prendre l'aiguille et le dé pour se désennuyer. Après cette scène de Veillons, mes soeurs, on fait la prière du soir et l'on va se coucher. Rafaël s'introduit alors chez Ilena par la fenêtre; la señora s'effraie de tant d'audace, Rafaël la rassure, en lui disant que le corrégidor est en campagne, parti pour une expédition nocturne. A peine a-t-il fini sa déclaration et fait agréer ses excuses, que le mari frappe à la porte; Ilena, Rafaël, achèvent alors le duo qu'ils ont commencé, et laissent Melendez frapper à coups redoublés; Ilena ouvre enfin au jaloux, que ce retard inquiète singulièrement.

Rafaël s'est blotti dans un coffre, et le public s'est permis de siffler cet escamotage, que Scaramouche, Arlequin, Gules, avaient pourtant fait adopter autrefois. Quand on enUe dans un coffre lestement, d'un seul bond, par le saut de la carpe ou du saumon: lorsqu'un clown, aux reins souples et vigoureux, se colloque dans le bahut avec autant de prestesse qu'un macaron jeté dans la gueule d'un barbet, c'est charmant, on applaudit, on se pâme de rire; mais lorsqu'un benêt d'officier descend à tâtons et gauchement dans la malle, c'est misérable et d'autant plus ignoble, que le danger est à peu près nul. La scène se passe au premier étage; que l'officier poltron se suspende à la rampe du balcon et risque de se laisser tomber sur ses pieds, il court les chances d'une fonlure et voilà tout mais' if lui faut une échelle-bien calée. Chérubin ne procède pas de cette manière, il- saute hardiment par la fenêtre, il se jetterait dans un gouffre embrasé. Voilà comment on agit lorsqu'on se mêle de galanterie, et surtout lorsqu'on fait l'amour devant deux mille curieux.

Notre amant timide, cauteleux, est couché dans sa malle, comme le chat Rodilardus dans la huche, comme un maquereau sur le gril. Le coffre se ferme sur lui, le pauvre diable étouffe ; il a besoin d'air, on lui donne un duo. Certes, voilà de la musique bien placée, avec ses da capo surtout. Rafaël est sans mouvement lorsque Ilena vient le délivrer après la retraite de son mari. Il faut pourtant se débarrasser de ce mort ; elle appelle Gasparillo qui passe dans la rue. Le portefaix suit le chemin tracé par l'officier, et la dame le conjure de sauver son honneur en enlevant le corps du délit. L'amoureux Gasparillo est cruellement affecté de cette rencontre; cependant il consent, à des conditions que son pouvoir discrétionnaire réglera plus tard à un rendez-vous accordé par Ilena.

Au troisième acte , nous voyons Gasparillo buvant avec ses amis, buvant comme des Russes ou des Polonais , chantant le jus de la treille, la liqueur vermeille, et professant un souverain mépris pour l'eau. Ces buveurs déterminés, ces ivrognes qui se défient à qui-viderale plus de verres et de bouteilles, sont des Espagnols! Des Espagnols, qui s'ils n'ont pas une aversion décidée pour le vin , ne s'en soucient nullement, et préfèrent d'eau fraîche, parfumée d'anis, édulcorée par l'azucarillo, à tous les vins de Xérès et de Malaga. Les Espagnols boivent encore moins de vin que les Provençaux;- on ne trouverait peut-être pas une douzaine d'ivrognes dans les treize royaumes. Gasparillo rencontre Ilena au rendez-vous-, lui remet un billet expliquant ses intentions, et la dame s'écrie : « Quelle horreur ! » Cette horreur a fait rire. La conversation est troublée à l'instant où les tribunaux anglais pourraient l'appeler criminelle Gasparillo, désigné par les alguazils comme assassin de Rafaël, est saisi, jugé-sur-le-champ par le corrégidor» Il va être pendu; mais il ne parlera pas, il se dévoue généreusement pour l'honneur de sa dame. Rafaël n'est pas mort; il vient-le tirer d'affaire et dissiper les soupçons du jaloux Melendez, en épousant Cristina.

Si ce drame était amusant, on lui pardonnerait son absurdité; mais il est dépourvu d'esprit et de gaieté, comme d'intérêt. Le second acte, que l'on vantait comme une merveille, dont on exaltait la force dramatique, a fait rire, et pourtant l'auteur ne visait point à la plaisanterie.

La musique le prend à rebrousse-poil : quand elle n'est pas un remplissage étranger à l'action, elle arrive mal à propos et ruine la scène principale, l'unique scène de cet acte. M. Scribe n'attache aucune importance à un livret d'opéra; il brosse rapidement les canevas qu'il livre à ses musiciens ; c'est pour le vaudeville qu'il réserve son talent d'exécution. Ce faiseur de vaudevilles n'est qu'officier de la Légion-d'Honneur, il est vrai, mais il s'est depuis long-temps créé général de nos compositeurs de drames.

La musique de M. Gomis est bien faite; mais si vous cherchez dans cette nouvelle partition des idées neuves, originales, des mélodies d'une haute et longue portée, vous les trouverez bien rarement.

“Vous connaissez mon zèle ;

A mon devoir fidèle ,

Où faut-il que je porte

La charge la plus forle?

Voilà mon dos , voilà mes bras.”

C'est ainsi que s'exprime Gasparillo dans une cavatine. Cet autre Figaro fait ses offres de service au public, mais d'une manière différente, il faut en convenir. M. Gomis réussit dans les chœurs; ceux du second acte sont charmants. Chollet, Mlle Prévost, réunis à Thénard, Henri, Mmes Rifaut, Gamoin, -ont représenté Gasparillo, Uena, Rafaël, Melendez, Teresita, Cristina., et pourtant l'exécution ne s'est, pas élevée au-dessus d'une honnête médiocrité. Chollet est venu nommer les auteurs, et le public l'a de nouveau salué par des applaudissemens unanimes, dont Mlle Prévost-avait eu sa part à son entrée en scène. On a fêté les nouveau-venus. Les auteurs auraient pu les fêter aussi, en leur donnant des rôles plus brillans. Opéra d'été!

'CASTIL-BLAZE.

Transcripció 11. Crítica de Berlioz a l'òpera *Le Porte faix*. BNF., *Le Monde Dramatique*, 1835/06, París, s.d., 1835, pp.84-86, 248-295.

SPECTACLES DE PARIS. LE PORTEFAIX. Opéra-comique en trois actes, musique de M. Gomis.

Je ne connais pas le Diable à Séville, opéra que l'on dit fort original, et par lequel M. Gomis débuta il y a cinq ans environ, sur la scène de l'Opéra-Comique. Le Revenant, qui lui succéda après un assez long intervalle, obtint beaucoup de succès, et plaça l'auteur à un rang très-élevé parmi les compositeurs modernes. Je fus frappé, à la première audition de cet ouvrage, de la couleur un peu sombre mais tout-à-fait nouvelle qui le distinguait éminemment.

Quelle différence en effet, entre cette manière grave, réservée, mais abondante cependant, du musicien espagnol, et les allures coquettes et sautillantes, le caquetage demi-grivois, demi-sentimental, le style toujours plus ou moins vulgaire, des grands fournisseurs du théâtre de la Bourse!

Ce qui me charma surtout, à la première audition du Revenant, c'est l'originalité des formes rythmiques, la coupe ingénieuse de la mélodie, et la savante ordonnance de certaines harmonies peu usitées que Gomis a remis en oeuvre avec autant d'à-propos que de bonheur.

Le chœur du premier acte : « Descends à la cave », celui « Ah! sir Robert », et la chanson bachique, infernale, me sont restés dans la tête comme autant de véritables inventions. Ce n'était pas là toutefois ce qui convenait au public ordinaire de l'Opéra-Comique ; il avait bien, il est vrai, un vague sentiment de la supériorité d'un pareil ouvrage, mais, comme le coq de la fable, il pouvait dire à cette occasion : le moindre grain de mil ferait lien mieux mon affaire ».

D'un autre côté, la faiblesse désespérante de l'exécution s'opposait à ce que le public musical vînt applaudir cette partition évidemment écrite pour lui. De sorte que d'un côté on disait : « Celle musique est fort belle à ce qu'il paraît, les artistes la trouvent admirable, mais c'est trop peu pour nous » ; et de l'autre : Le Revenant est un excellent ouvrage, dit-on, mais il faut, pour l'entendre, aller à l'Opéra-

Comique ; et en vérité, c'est payer bien cher le plaisir de faire une nouvelle connaissance. » On conçoit que ne pouvant déterminer les amateurs instruits à vaincre leurs répugnances, hélas ! trop bien motivées, et n'ayant cependant à sa disposition qu'un théâtre aussi mal organisé pour le jouer, le compositeur se soit laissé prendre aux détestables conseils qui lui auront été prodigués. « Vous ne pouvez élever le public de l'Opéra-Comique jusqu'à vous, lui aura-l-on dit, descendez-donc jusqu'à lui, et vous aurez la vogue. Il aime les ponts-neufs, les contredanses, les valse, les galops ; donnez-lui des galops, des valse, des ponts-neufs, et il sera enchanté; et votre musique deviendra populaire,- et les théâtres de province vous joueront; et vous serez arrangé en quadrille pour les concerts du Jardin-Turc, de Tivoli, de Masson et de Musard ; et l'hiver prochain vous serez à la mode dans tous les bals; et vous gagnerez beaucoup d'argent ; el; voilà.

Que diable, la popularité dans les arts mène à la fortune; et faire fortune, n'est-ce pas le but que doit se proposer tout homme sensé? Il vaut mille fois mieux pour vous avoir deux ou trois motifs joués sur les orgues de Barbarie et chantés ensuite sur 'tous' les théâtres de vaudevilles, que d'écrire de ces choses qu'on exécute promptement en Allemagne, mais que nous autres Français ne comprenons pas, et qui par conséquent "ne rapportent rien". Voilà ce que n'auront pas manqué de dire à M. Gomis les hommes sensés de l'Opéra-Comique. Mon dieu! Faut-il que les artistes soient quelquefois assez malheureux pour prêter l'oreille à de pareilles platitudes, et assez préoccupés pour ne pas en reconnaître l'absurdité. Comment s'en trouve-t-il encore qui puissent croire qu'il leur sera loisible de détourner dans telle ou telle direction, de mutiler, de déformer, de rabaisser la plus essentiellement indépendante, la plus rebelle, la plus haute, la plus dominante de toutes les facultés humaines, le sentiment de l'art?...

La sagesse dès nations l'a dit cependant, et La Fontaine après elle: « Nul ne saurait changer son naturel. » Il n'est pas plus possible aux grands de se faire petits, qu'aux petits de se faire grands. "Hercule filant rompait tous les fuseaux".

Quant à ces heureux du jour, qui écrivent si facilement des choses comprises de tout le monde, qui se sont pliés si aisément au style aimé de la foule, parce qu'ils ont bien, reconnu; disent-ils, qu'il fallait en passer par-là, c'est une pitié de les entendre s'en vanter comme d'une victoire remportée sur eux-mêmes. Eh non, mille fois non, il n'en est pas ainsi ; je n'en crois pas un mot. C'est une pitoyable tartufferie. Ces Messieurs font de l'art populaire (on sait ce qu'il faut entendre par ce mot), parce qu'ils ne peuvent pas faire autrement, voilà tout. Leurs idées sont à la taille de la foule, la foule les reconnaît et les adopte; mais il faudrait avoir bien de la bonhomie pour croire qu'habitans des hautes régions de l'art ils ont consenti à en descendre, et que pouvant planer dans l'Ether ils ont bien voulu marcher sur la terre, fatigués du poids de leurs ailes inutiles.

Si quelque souverain les prenant au mol les comblait tout d'un coup des richesses qu'ils convoitent, et les affranchissant ainsi de l'obligation d'amuser le public, leur imposait seulement pour condition de ne produire que des ouvrages dignes en tout point de leurs hautes pensées, il serait curieux de voir ces anges déchus reprendre leur essor, ces Àpollons condamnés à garder les troupeaux d'Àdmète, quitter la houlette, les obscures vallées de la Thessalie, et remonter sur leur ehar de lumière pour reprendre, solitaires, leur sublime voyage à travers l'immensité des cieus ...

Un grand artiste, sans doute, petit produire des ouvrages essentiellement différent les uns des autres par leur forme, leur couleur, l'ordre d'idées qu'ils embrassent, il peut aller peut-être jusqu'à déguiser complètement sa manière; mais c'est tout. Jamais, nous en sommes convaincus, un homme de style en musique ne parviendra à écrire des choses communes, avec cette aisance, cet abandon, cette confiance, cette intrépidité des gens qui en font leur étal; et l'aplomb dont il sera privé dans cette triste comédie, est précisément ce qui donne aux productions de ceux qui jouent au naturel, une certaine force d'impulsion à laquelle est due toute leur puissance. Il est triste de penser qu'un homme comme M. Gomis ait pu méconnaître celle vérité, et en soit venu au point d'obéir à un public qu'il devait dominer, en employant des moyens que désavoue sa conscience d'artiste et dont sa nature fière et castillane est certainement révoltée.

*Que de larmes de rage il a dû verser en secret après avoir consenti à une pareille transaction !
Pauvre artiste ! Ce sont là d'ineffables douleurs !...*

Mais trêve à ces amères réflexions; elles nous ont été suggérées par les efforts évidens que l'auteur de la nouvelle partition a faits pour réduire ses formes aux proportions ordinaires de la musique qui a cours sur la place de la Bourse ; efforts (l'aulant plus déplorables qu'ils ont été inutiles en partie ,et qu'ils ont servi seulement à faire grimacer une physionomie sévère, il est vrai, mais essentiellement distinguée et spirituelle.

Parlout où M. Gomis a laissé chanter sa voix intérieure, nous avons retrouvé l'auteur du Revenant,- ainsi l'introduction de l'ouverture admirablement dessinée et instrumentée, un trio de soprani et ténor, sans accompagnement d'une harmonie piquante et originale, el plusieurs morceaux

Partout où M. Gomis a laissé chanter sa voix intérieure, nous avons retrouvé l'auteur du Revenant,- ainsi l'introduction de l'ouverture admirablement dessinée et instrumentée, un trio de soprani et ténor, sans accompagnement d'une harmonie piquante et originale, el plusieurs morceaux seuls d'une belle couleur ont été vivement applaudis et méritaient de l'être encore davantage; tandis qu'une foule de petits thèmes de valse, jetés dans l'orchestre quand l'expression scénique ne les y appelait pas, et seulement pour amuser les demoiselles de la rue Vivienne, ont passé inaperçus.

Pourquoi cela? parce que l'auteur n'a pas pu franchement se faire fabricant; de vases; parce qu'il a accompagné une, mélodie commune avec une harmonie trop distinguée ; parce que les dessins de la vocale sont trop consciencieusement écrits, quand ceux de l'orchestre tombent dans le style ordinaire;'parce que l'artiste perce toujours malgré lui, et qu'une force, secrète et irrésistible le contraint à,voiler, à pallier par des correctifs les concessions qu'il s'est cru obligé défaire, et à détruire, par cela même l'effet qu'il était assez malheureux pour en espérer; parce que M. Gomis n'est pas né pour faire de la musique comme il en faut, mais bien de la musique comme il faut, et cela sous peine de ne faire réellement ni l'une ni l'autre.

Voilà pourquoi. — J'avais été prévenu d'avance de ce projet désespéré de l'auteur du Revenant, et j'en avais été fort inquiet; à présent, j'en suis profondément triste ; j'ajouterai même blessé dans mes affections d'art ; ce sentiment dont je ne suis pas le maître, est cause que je ne saurais apprécier

aujourd'hui, comme elles le méritent, les belles choses que le compositeur n'a pu s'empêcher d'admettre dans son oeuvre, sans aucun alliage.

Aussi lui dirai-je en finissant: Gomis, vous êtes doué d'une précieuse et belle organisation; vous n'avez pas le droit de chercher à en altérer la pureté. Gomis, vous êtes un grand musicien, vous le savez aussi bien que moi, mais peut-être ne savez-vous pas que l'impossibilité où vous venez de vous trouver, de prendre rang parmi les petits en est une nouvelle et éclatante preuve.

Gomis, votre place n'est pas à l'Opéra-Comique, mais à l'Opéra. Gomis, si vous vous imposez une seconde fois la rude tâche de mettre vos belles inspirations en mauvaise compagnie, de vous exposer à une exécution incomplète, fausse et bâtarde comme celle qui, en dépit des efforts de quelques talents individuels, vous attend inévitablement à l'Opéra-Comique, je vous le prédis, ce supplice vous tuera. Gomis, restez le grand artiste que nous connaissons; chassez les entremetteurs qui voudraient négocier avec voire muse, et soyez bien convaincu qu'ils pourront, la violer, mais la posséder, jamais!

HECTOR BERLIOZ.

| **BIBLIOGRAFIA** |



| **BIBLIOGRAFIA** |**I-. BIBLIOGRAFIA**

- ADAM, A., *Lettres sur la musique française (1836-1850)* París, Minkoff, 1996.
- ADORNO, Th., *Introducción a la sociología de la música*, Madrid, Akal, 2009.
- ALIER, R., *Historia de la ópera*, Barcelona, Manontropo, 2002.
- ALONSO, C., *La Canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998.
- ALONSO, C., *Manuel García; de la tonadilla escénica a la ópera española*, Cadiz, Universidad de Cadiz, 2006.
- ALVAREZ JUNCO, J., *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001.
- ANTER, A., *Max Weber's Theory of the Modern State: Origins, Structure and Significance*, New York, Palgrave Macmillan, 2014.
- ANDERSON, B., *Comunitats imaginades : reflexions sobre l'origen i la propagació del nacionalisme*, Catarroja, Afers, 2005.
- APPLEGATE, C., "How German is it? Nationalism and the idea of servions music in the early 19th century" en *19th Century Music*, 21, nº 3, 1998.
- ARCHILÉS, F., i MARTÍ M., "Una nació fracassada? La construcció de la identitat nacional espanyola al llarg del segle XIX" a *Recerques* nº 51, València, PUV, 2005.
- ARMAS MEDINA, G., "¿Quién fue Santiago Masarnau?" en *Iglesia-Mundo*, no 81, Novembre, Madrid, 1974.
- ARREGUI, J., i VELA DEL CAMPO, J. Á., *La ópera trascendiendo sus propios límites*, Valladolid, Universitat de Valladolid, 2003.
- ASENSI, E., *Música, mestre! Les bandes valencianes en el tombant del segle XIX*, València, PUV, 2013.
- ASENSI, E., *En busca de una "ópera nacional". La música en la construcció de identidades en la España contemporánea*, UV, 2008.
- ASENSI, E., "Sociabilidad e identidad en Llíria: El fenómeno musical en un municipio valenciano", en *Comunicaciones de I encuentro de Jóvenes investigadores en Historia Contemporánea*, 2006.
- AUDEBRAND, PH., *Petits mémoires du XIXe siècle*, Paris, C. Lévy, 1892.
- ASTRUELLS, S., *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana* València, SPUV, 2003.
- AYMES, J., R., i FERNÁNDEZ, J., *L'image de la France en Espagne (1808-1850)*, París, Sorbonne, 1997.
- AZEGLIO, M.T., *Recolletions*, London, General Books, 2010.
- BILLIG, M., *Nacionalisme banal*, Catarroja, Afers, 2006.
- BLASCO, F.J., *La música en Valencia. Apuntes históricos por Francisco Javier Blasco*, Alacant, Impremta Sivert i Sánchez, 1896.
- BOA, E., *Heimat: a german dream. Regional loyalties and national identity in german culture. 1890-1990*.

- BOIX, V., *Historia de Valencia*, València, s.d., 1845.
- BOIX, V., *Historia del País Valenciano*, Vol. III, València. s.d., 1981.
- BONAFAX, L., *Los españoles en París*, Madrid, s.d., 1912.
- BOYD, M., CARRERAS LÓPEZ, J.J., *Music in Spain During the Eighteenth Century*, London, Cambridge University Press, 2006.
- BOYD, C.P., *Historia Patria, History, Politics and National identity in Spain, 1875-1975*, Princeton, Univ. Press, 1997.
- BRAZIER, *Histoire des Petits Théâtres*, Tome II, Paris, Ed. Allardin, 1838 .
- BUENO CAMEJO, F. C., *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte: De la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil Española*, València, Doménech, 1997.
- BUENO CAMEJO, F. C., “The image of the Opera in the History or Painting: Delacroix and Rossini’s Otello” a *Global Journal of Human-Social Sciences. Arts & Humanities – Psychology*, Global Journals Inc., EUA, 2014.
- BURDIEL, I., i PÉREZ LEDESMA, M., (coord.) *Liberales, Agitadores y conspiradores. Biografías heterodoxas del siglo XIX*, Madrid, Espasa, 2000.
- BURNAND, R., *La vie quotidienne de la France en 1830*, París, Hachette, 1943.
- CABALLERO, C., “Miscent Sacra Profanis. Música Profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII” en *Música i Literatura en la Península Ibérica 1600-1750*, Valladolid, 1995.
- 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*, València, Venancio-Olivares, 1822.
- CALATAYUD, S., MILLAN, J., ROMEO, M.C., (eds.), *Estados y Periferias en la España del siglo XIX. Nuevos enfoques*, València, PUV, 2009.
- CALVIMONT, A., *Au mois de mai*, París, A.J.Dénain Ed, 1835.
- CAMPUZANO, F., coord., *Les nationalismes en Espagne. De l’État liberal à l’Etat des autonomies, 1876-1978*, Montpellier, Université de Montpellier, 2003.
- CASARES, E., (dir.) *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, PUO, 1995.
- CASARES RODICIO, E., (dir.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, V5*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- CASTILLO GARCÍA, J.V., *La política de los camaleones. Los conservadores valencianos durante la Restauración (1875-1923)*, València, Universitat de València, 2002.
- CHARTIER, R., (dir.), *La correspondance. Les usages de la lettre au XIXe siècle*, París, Fayard, 1991, també “Los secretarios. Modelos y prácticas epistolares”, en CHARTIER, R., *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1993.
- CHARTIER, R., *Les pratiques de l’écriture ordinaire dans les sociétés de l’Ancien Régime*, Lyon, Bron, Groupe de Recherche sur la socialisation, Université Lumière Lyon, 1996.
- CHARTIER, R., *Entre poder y placer: cultura escrita y literatura en la edad moderna*, Madrid, Cátedra, 2000.

- CANALEJO, J. P., *La caja de las magias. Escenografías históricas en el teatro Real*, Madrid, UCM, 2006.
- CARRERAS, J. J., *La música en las catedrales durante el siglo XVIII*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1983.
- CASARES, E., (dir.) *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Universitat d'Oviedo, 1995.
- CASTAÑO, J., "Història i construcció de la pàtria local: l'Elx dels germans Ibarra", *L'avenç*, núm. 284, Barcelona, L'avenç, 2003.
- CASTIL-BLAZE, F., *Historie de l'Opéra-Comique*, París, s.d., 1854.
- CAVANILLES, J. A., "Observaciones sobre la historia natural. Geografía, agricultura, población y frutos del Reino de Valencia" a *Valencia 1795-1794*, Volum II, s.d., 1796.
- CLÉMENT, F., i LAROUSSE, P., *Dictionnaire Lyrique ou Histoire des Operas*, Paris, Ed. Grand Dictionnaire Universel, 1867-1869.
- CLIMENT, J., *El cançoner musical d'Ontinyent*, Servei Publicacions Ajuntament d'Ontinyent /Generalitat Valenciana. 1996.
- CLIMENT, J., *Juan Bautista Comes y su tiempo*, València, s.d., 1977.
- CLOUARD, M., *Documents inédits sur Alfred Musset*, Paris, Rouquette, 1900.
- CORTIJO, M^a. E., "El bolero español del siglo XIX: estudio formal" *RSEdM*, vol.XVI, núm.4, Madrid, 1993.
- COTARELO, E., *Historia de la zarzuela*, Madrid, s.d., 1934.
- CORTÉS, F., ESTEVE, J.J., *Músicas en tiempos de guerra. Cancionero (1503-1939) El espejo y la lámpara*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.
- CRUZ, J.I., (ed.) *Masonería e Ilustración. Del siglo de las luces a la actualidad*, València, PUV, 2011.
- CRUZ, R., i PEREZ LEDESMA, M., eds., *Cultura y Movilización en la España contemporánea*, Madrid, 1997.
- CUCÓ, A., *País i Estat: la qüestió valenciana*, València, 1989.
- DAHLHAUS, C., *Realism in nineteenth century music*, Cambridge, University Press, 1982.
- DAHLHAUS, C., *Nineteenth-Century music*, Berkeley, Univ. Press California, 1989.
- DE LA CALLE, R., i MARTÍNEZ, M.L., *Investigar en los dominios de la música*, València, RABBAASC, 2011.
- DOSSE, F., *Le Pari biographique, Écrive une vie*, París, La Découverte, 2005; DOSSE, F., *La apuesta biográfico. Escribir una vida*, València, PUV, 2007.
- DOWLING, J., *Jose Melchor Gomis. Un Músico Romántico*, Madrid, Castalia, 1973.
- DRAAYER, S. D., (ed.) *Canciones de España: Songs of Nineteenth-Century Spain*, v 2, Lanham, Scarecrow Press, 2005.
- DRAAYER, S. D., "Spanish songs for studio and stage" a *Classical Singer 18*, núm.2, Desembre, 2005.
- DRAAYER, S. D., *Art song composers of Spain: an encyclopedia*, Lanham, Scarecrow Press, 2009.

- EISENSTADT, S.N., i ROKKAN, S., (eds.), *Building States and Nations*, Londres, Sage, 1973.
- ESCARABAJAL, C., *El gran llibre del Liceu*, Barcelona, Ed. 62, 2004.
- ESCUDIER, M., i ESCUDIER, L., (dir.) *Dictionnaire de Musique théorique et Historique*, Paris, Dentu, 1872.
- ESPERANZA Y SOLA, J.M., *Treinta años de Crítica musical*, Madrid, Tello, 1906.
- EVAN BONDS, M., *Music as Thought. Listening to the symphony in the age of Beethoven*, Princenton, Oxford, 2006.
- EVAN BONDS, M., *La música como pensamiento: el público y la música instrumental en la época de Beethoven*, Barcelona, Crema, 2014.
- D'ANGELO, P., *La estética del romanticismo*, Madrid, A. Machado, 1999.
- DAVIS, J. C., i BURDIEL, I., (dir.) *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa. (siglos XVII-XX)*, València, PUV, 2005.
- DUPINEY DE VOREPIERRE. B., *Dictionnaire des noms propres, ou Encyclopédie illustrée de biographie, de géographie, d'histoire et de mythologie*, Paris, s.d., 1876.
- FAUSER, A., (ed.) *Music, theater and Cultural Transfer: Paris 1830-1914*; Chicago, University Press, 2009.
- FELLER, F. X., *Biographie Universlle ou dictionnaire historique des hommes qui se son fait un nom*, Paris, s.d., 1848.
- FETIS, F. J., *Biographie Universelle des musiciens*, París, s.d., 1878.
- FERNÁNDEZ BRAVO, A., (coord.), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bahbha*, Buenos Aires, Manantial, 2000.
- FONTANA, J., *Cambio económico y actitudes políticas en la España del siglo XIX*, Barcelona 1973.
- FONTESTAD PILES, A., *El Conservatorio de música de València. Antecedentes, Fundación y Primera Etapa. (1879-1910)*. Tesis doctoral presentada al 2006. Departament de Història de l' Art de la Universitat de València. PUV, 2006.
- FOX, I., *La invención de España. Nacionalismo liberal e identitat nacional*, Càtedra, Madrid 1997.
- FRASQUET, I., *Valencia en la revolución (1838-1843). Sociabilidad, cultura y ocio*. València, PUV, 2002.
- FRÍAS, C., i RUIZ, M.A., (coord.), *Nuevas tendencias historiográficas en la historia local en España*, Huesca, 2001.
- FUSTER, J., *Nosaltres els Valencians*, Barcelona, Ed. 3i4, 2004.
- GALBIS LÓPEZ, V., *La música escénica en Valencia: 1832-1868, del modelo del Antiguo Régimen a la organización musical del estado burgués*, València, PUV, 2001.
- GALIANO, A., *Memorias de don Antonio Alcalá Galiano publicadas por su hijo*, Madrid, Biblioteca de autores españoles, 1886.
- GARCIA MONERRIS, E., i SERNA, J., *La crisis del antiguo régimen y los absolutismos*, Madrid, Síntesis, 1994.
- GARRIDO, T., "El porqué de una recuperación." en *Le Revenant*, Madrid, Teatro de la Zarzuela. 2000.

- GARRIDO, T., i GISBERT, R., “Gomis y el himno de Riego” a GOMIS, J. M., *Le Diable à Séville, Opéra Comique en un acte*, Madrid, Ed. ICCMU, 2011, pp. XVIII-XXI.
- GARRIDO, T., (ed.) GOMIS, J.M., *Le Revenant*, Madrid, ICCMU, 2000, pàg.XI-XVI;
- GARRIDO, T., (ed.) GOMIS J.M., *Le diable à Séville*, Madrid, ICCMU, 2009, pàg. XI-XXI.
- GASNAULT, F., “Les salles de bal du Paris romantique: décors et jeux des corps” a VV. AA., *Romantisme*, núm. 38, Paris, s.d., 1982.
- GELLNER, E., *Nacionalisme*, Catarroja, Afers, 1998.
- GIL I ALBERT,J., *Lo Rat Penat*, València, Consell valencià de Cultura, 1996.
- GIMENO BLAY, Francisco M. (eds.), *Escribir y leer en Occidente*, València, Universitat de València, 1995.
- GISBERT, R., *Gomis. Un músico romántico y su tiempo*. Ontinyent. Servei Publicacions de l’Ajuntament d’Ontinyent. 1988.
- GISBERT, R., “Un trío filarmónico” a *Almaig, 2011*, Ontinyent, La nostra terra, 2011.
- GÓMEZ AMAT, C., *Historia de la música española 5: siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1984.
- GÓMEZ AMAT, C., “Apuntes sobre el sinfonismo español en el siglo XIX” en *El Romanticismo musical español, Cuadernos de música*, año 1, núm.2, Madrid, 1985.
- GÓMEZ GARCÍA, M., *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Akal, 1998.
- GOMIS COLOMER, J.M., *Le diable à Séville*, Paris, Maurice Schlesinger, 1831.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M., *Método iconográfico*, Vitoria-Gasteiz, Ephialte, 1991.
- GOSÁLVEZ C. J., *La edición musical española hasta 1936*; Madrid, AEDOM, 1995.
- GROUD i PALISCA, *Historia de la música occidental*, volum 2, Madrid, Alianza, 2005.
- HALBWACHS, M., *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensa Universitaria, 2004.
- HERNÁNDEZ SANDOICA, E i LANGA, A., (eds.), *Sobre la Historia actual. Entre política y cultura*, Madrid, Abada, 2005.
- HOBBSAWM, E., *La era de las revoluciones. 1789-1848*, Barcelona, Crítica, 1997.
- HOBBSAWM, E., *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica, 1991.
- HOBBSAWM, E.,i RANGER, T., *L'invent de la tradició*, Vic, Eumo, 1988.
- HOLGUIN, S., *Creating Spaniards. Culture and National Identity in Republican Spain*, Madison, Wisconsin Univ. Press, 2003.
- HOFFMANN, F., *Romantique Espagne: L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, París, Robson Books, 1988.
- HOLROY, M., *Lytton Strachey: a new biography*, New York, Norton, 1995.
- HROCH, M., *La naturalesa de la nació*, Catarroja, Afers, 2001.
- JAMBOU, L., (dir.) *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques*, París, Presses Université Sorbonne, 2003.

- JEFFERY, B., *Ferran Sors. Compositor i Guitarrista*, Barcelona, Curial, 1982.
- JOHNSON, J. H., *Listening in Paris. A cultural history*, Chicago, University Press, 1995.
- JUAN LLOVET, M. E., *Música religiosa en los pueblos del Valle de Albaida: XVII-XX*, València, SPUV, 2009.
- KAMEN, H., *The Disinherited. The exiles who created Spanish culture*, London, Penguin Books, 2008.
- LAWNSON, C., i STOWELL, R., *The Historical Performance of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- LAROUSSE, P., *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, T. 7, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1870.
- LETELLIER, R., *Opéra-Comique*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- LETELLIER, R., *The Diaries of Giacomo Meyerbeer. 1791-1839*, Crambury, University Press, 1999.
- LEPPERT, R., *The Sight of Sound. Music, Representation and the History of the body*, Los Angeles, California Press, 1995.
- LEVI, G., “Sobre microhistoria”, en BURKE, P., (ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 1994.
- LLORENS, V., *Liberales y románticos: una emigración española en Inglaterra. 1823-1834*, Madrid, Castalia, 2006.
- LLORENTE, T., *Valencia*, Establecimiento Tipográfico Daniel Cortezo, Barcelona, 1889.
- LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E., *Cien años de historia del Conservatorio de Valencia*, València, Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Valencia, 1979.
- MADOZ, P., *Diccionario Geográfico-estadístico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, s.d., 1843-1850.
- MAR-MOLINERO, C., i SMITH, A., eds., *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula. Competing and Conflicting Identities*, Oxford-Washington D.C., 1996.
- MARCO, T., *Historia Cultural de la Música*, Madrid, Ed. Autor, 2008.
- MARFANY, J.L., *La cultura del catalanisme: el nacionalisme català en els seus inicis*, Barcelona, Empúries, 1995.
- MARTÍ, M., i ARCHILÉS, F., “La construcció de la regió com a mecanisme nacionalitzador i la tesi de la dèbil nacionalització espanyola” en *Construir Espanya al segle XIX. Afers. Fulls de recerca i pensament*, nº 48, Catarroja, Ed. Afers, 2004.
- MARTÍ, M.; “Història Local, cultura política i identitat col·lectiva” en *R. Monlleó*, Castelló de la Plana, Ed. Castelló al segle XX, 2006.
- MARTINEZ DE LA ROSA, F., *Aben Humeya, ou La révolte des Maures sous Philippe II*, drame historique, París, Didot l'aîné, 1830,p.VII.
- MARTÍNEZ MOLES, V., *Francisco Andreví Castellá: genio musical de España. Su magistrado en la capilla de Segorbe (1808-1814) y su obra en los fondos musicales del archivo*, Tenerife, La Laguna, 2013.
- MCDONOGH, G. W., *Las buenas familias de Barcelona. Historia social de poder en la era industrial*, Barcelona, Ed. Omega, 1989.

- MESONEROS ROMANOS, R., *Memorias de un setentón*, Madrid, Ed. Giner, 1975.
- MESSEMAECKERS, L., *Chants nationaux*, París : Alfred Ikclmer & Cie., [1848], Imp. Huard à Montmoreney. *Chant royale espagnole ; et Hymne de Riego*. GOMIS.- N. pl.: A.I. et Cie. 1317.
- MOORE, Th, *Memoirs, journal, and correspondence*, New York, Appleton Publisher, 1857.
- MORENO LUZÓN (coord.), *Construir España. Nacionalismo español y procesos de nacionalización*, Madrid, Ed. CEPC, 2001.
- MOSSE, G.L., *La nacionalización de las masas*, Madrid, Marcial Pons, 2005.
- MÚRCIA I CAMBRA, M.À., “Una mort tràgica, una vida vulgar, un obra sorprenent, una empremta esborrada. Josep Melcior Gomis i la segona part inèdita del seu mètode de Cant i Solfeig” en *Alba. Revista d'estudis comarcals de la Vall d'Albaida*, nº 20/21, Ontinyent, Servei de publicacions, 2006.
- MÚRCIA I CAMBRA, M.À., “Mariano Capdepón i l'òpera Roger de Flor. Algunes notes sobre identitat cultural espanyola” en la Revista *La Rella*, número 23 d'Estudis comarcals del Baix Segura. Oriola, 2010.
- MÚRCIA I CAMBRA, M. A., “Josep Melcior Gomis i la construcció de la identitat musical valenciana al segle XIX” a *III Actes del Congrés d'Estudis de la Vall d'Albaida*, L'Olleria, IEVA, 2010.
- MÚRCIA I CAMBRA, M.À., “Gomis: l'altre, el mateix, L'aposta biogràfica al voltant del músic decimonònic. La construcció de l'anhel biogràfic gomisà.” dins de *Almaig, estudis i documents*, nº 27, Ontinyent, 2011.
- NAGORE FERRER, M., “La correspondencia entre Louis Viardot y Santiago de Masarnau” a *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 19, Madrid, ICCMU, 2010.
- NUITTER, CH., *Le nouvel Opéra*, Paris, Hachette, 1875.
- NÚÑEZ SEIXAS, X. M., “Los oasis en el desierto. Perspectivas Historiográficas sobre el nacionalismo español.” *Bulletin d'Historie Contemporaine de l'Espagne*, 26, 1997.
- ORTEGA I GASSET, J., “La Filosofía de la Història de Hegel i la Historiologia”, a *Obras Completas*. Vol. IV, Madrid: Taurus, 2005.
- ORTIZ DE URBINA, P., *Richard Wagner en España. La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*, Alcalá, UAH, 2007.
- ORTEGA DE LA TORRE, E., *Vicent Boix, aproximació biogràfica al romanticisme valencià*, València, E. Alfons El Magnànim, 1987.
- J. PAN-MONTOJO, J., (coord.), *Más se perdió en Cuba, España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Madrid, Crítica, 1998.
- PANOFKY, E., *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza, 1992.
- PANOFKY, E., *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1991.
- PASCALLET M. E., (dir.) *Le Biographe universel : revue générale biographique et littéraire par une société d'hommes de lettres français et étrangers*, Paris, s.d.,1841.
- PEREDA, J.M., *Obras completas. Tomo X*, Madrid, Imprenta y Fundición de Tello, 1889.
- PÉREZ GARZÓN, J.S., *Milicia nacional y revolución burguesa: el prototipo madrileño:1808-1874*, Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, 1978.

- PÉREZ JORGE, V., *La Música en Ontinyent*, Ontinyent, Ed. Diputació de València, 1979.
- PETRUCCI, A., “Scrivere nel Cinquecento: la norma e l’uso fra Italia e Spagna”, en LÓPEZ VIDRIERO, M., (eds.), *El libro antiguo español: actas del segundo Coloquio Internacional*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1992.
- PRESTON, P., i SAZ, I.,(eds.), *De la revolución liberal a la democracia parlamentaria. Valencia. 1808-1975*, València, PUV, 2001.
- POLANCO, R., *La crítica musical en la prensa diaria valenciana 1912-1923*, València, SPUV 2009.
- POLO, M., *Música pura y música programática*, Barcelona, l’Auditori, 2011.
- PULIDO TIRADO, G., “La escritura epistolar en la actual encrucijada genérica”, *Signo. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 10, Madrid, 2001.
- QUADRADO, J.M., *Biografía de don Santiago Masarnau*, Madrid, Rialp, 1903.
- RADOMSKI, J., *Chronicle of the life of a Bel Canto tenor at the dawn of romanisticm*, Oxford, Press, 2000.
- REAGIN, N.R., *Sweeping the German nation: domesticity and national identity in Germany, 1870-1945*, Cambridge, University Press, 2007.
- REIG, C., *Vicente Salvà, un valenciano de prestigio internacional*, València, s.d., 1972.
- RICOEUR, P., “Événement et sens” en *Raisons pratiques*, nº 2, Paris, 1991.
- RIEGO, R., *La revolución de 1820, día a día : cartas, escritos y discursos / prólogo, biografía sucinta, notas y recopilación de documentos por Alberto Gil Novales*, Madrid, Tecnos, 1976.
- RINGROSE, D. R., *Spain, Europe and the “Spanish Miracle”, 1700-1900*, Cambridge, Uni. Press, 1996.
- RIUS SANTAMARIA, C., “La funció de l’artista en el pensament romàntic alemany” a *Comprendre: Revista catalana de filosofia*, núm. 2, Barcelona, 2011.
- ROCA RICARD, R., *Teodor Llorente, líder de la Renaixença valenciana*, València, Universitat de València, 2007.
- ROMEO, M.C., i SAZ, I., coord., *Construir Espanya al segle XIX*, Afers, nº 48, Catarroja, Afers, 2004.
- ROMERO, A., “España y su historia en las leyendas de Mora” a VV.AA., *Aún aprendo*, Zaragoza, Prensa Universitaria, 2012.
- ROTBERG, R. I., “Biography and Historiography: mutual evidentiary and interdisciplinary considerations” a *Journal of interdisciplinary History*, XL, 3, Winter, Cambridge, MIT Press Journal, 2010.
- ROYER, A., *Historie Universelle du Théâtre*, Paris, Ollendorff, 1878.
- RUBIO, J., *La emigración española a Francia*, Barcelona, Ariel, 1971.
- RUIZ DE LIHORY, J.M., *La música en Valencia*, València, París-Valencia, 1987.
- SADIE, S.,(dir.) *The new Grove dictionary of music and musicians*, London, Papermac, 2001.
- SALAZAR, A., *Los grandes compositores de la época romántica*, Madrid, Aguilar, 1958.
- SALAZAR, A., “La música española en tiempos de Goya”, *Revista Occidente*, año V, vol.22, núm. 66, 1928.

- SALDONI, B., *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Imprenta Burrull, 1868.
- SÁNCHEZ MANTERO, R., *La emigración política en Francia en la crisis del Antiguo Régimen*, Madrid, Rialp, 1975.
- SANCHO GARCÍA, M., *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, València, Universitat de València, Departamento de Historia del Arte, 2003.
- SANCHO GARCIA, M., *Romanticismo y música instrumental en Valencia (1832-1916)*, València, Inst. Alfons el Magnànim, 2007.
- SASSOON, D., *Cultura. El patrimonio común de los europeos*, Madrid, Crítica, 2002.
- SCHOENBERG, A., *Fundamentos de la Composición musical*, Madrid, Real Musical, 1984.
- SEGARRA ESTARELLES, J.R., “El provincialisme involuntari. Els territoris en el projecte liberal de nació espanyola (1808-1868)”, en *Construir Espanya al segle XIX. Afers. Fulls de recerca i pensament*, nº 48, Catarroja, Ed. Afers, 2004.
- SEGARRA, J.R., “El discurs històric en la construcció de la identitat valenciana contemporània: Xàtiva com a mite” a *Recerques* 52-53, València, PUV, 2006.
- SEGARRA ESTARELLES, J.R., “El reverso de la nación”, dintre de MORENO LUZÓN (coord.), *Construir España. Nacionalismo español y procesos de nacionalización*, Madrid, Ed. CEPC, 2001.
- SERNA, J., PONS, A., *Cómo se escribe la microhistoria: ensayo sobre Carlo Ginzburg*, Madrid, Cátedra, 2000.
- SERNA, J., PONS, A., *Diario de un burgués. La Europa del siglo XIX vista por un valenciano distinguido*, València, Los libros de la memoria, 2006.
- SIRERA, J.L., *El teatro principal de València: aproximació a la seua història*. València, Institució Alfons el Magnànim, 1986
- SHUBERT, A., *A Social History of Modern Spain*, Londres, Unwin, 1990.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, F., *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.
- SMUTS, J., *Holism and Evolution*. Londres: Macmillan & Co Ltd, 1926.
- SUAREZ, F., *Santiago Masarnau y las Conferencias de San Vicente de Paúl*, Madrid, RIALP, 1994.
- SUAREZ, F., *En torn a Santiago Masarnau, en homenaje a Don Ignacio Valls*, València, s.d., 1990.
- SUÁREZ-PAJARES, J., “Historical overview of the Bolero from its beginnings to the genesis of the bolero School”, *Studies in Dance, Journal of the Society of Dance History Schoilars: The origins of the Bolero*, IV, núm.1, Spring, s.d, 1993.
- SUBIRÀ, J., *El compositor Iriarte y el cultivo del melólogo*, Barcelona, s.d., 1948.
- TAYLOR, CH., *Fuentes del yo: la construcción de la identidad moderna*, Barcelona, Paidós, 2006.
- TERRADAS, I., *Elisa Kendal. Reflexiones sobre una antiobiografía*, Barcelona, UAB, 1992.
- TEROL, V., a *Afers*, nº 52, València, SPUV, 2000.

TEROL, V., “Les Cartes autògrafes de Josep Melcior Gomis de l’Arxiu municipal d’Ontinyent. Estudi i Transcripció” a VV.AA., *Alba. Revista d’estudis comarcals de la Vall d’Albaida*, núm. 21, Ontinyent, Ajuntament d’Ontinyent, 2005-2006.

TUÑÓN DE LARA, M., *Estudios sobre el siglo XIX español*, Madrid, 1971.

URÍA, J., *Una historia social del ocio. Asturias, 1898-1914*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, UGT, 1996.

URÍA, J., (ed.), *La cultura popular en la España contemporánea. Doces estudios*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

VAN DEN HOOGEN, E., *El abc de la òpera*, Madrid, Taurus, 2005.

VERON, L., *Memoires d’un bourgeois de Paris*, París, s.d., 1856.

VIARDOT, L., *Études sur l’Histoire des Institutions, de la littérature, du théâtre et des Meaux-arts en Espagne*, París, Ed Paulin, 1835.

VV.AA., *L’Europe littéraire : journal de la littérature nationale et étrangère*, 1833/05/13, París, s.d., 1833.

VV.AA., *Crònica de un centenario*, València, Conservatorio Superior de Música de Valencia, 1983.

VV.AA., *The Journal of Interdisciplinary History*, Vol. Issue 40-Winter 2010, Cambridge, Mit Press Journals, 2010.

WARE, S., “Writing women’s lives: One historian’s perspective.” a *Journal of interdisciplinary History*, XL, 3, Winter, Cambridge, MIT Press Journal, 2010.

WÖLFFLIN, H., *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte [1915]* MORENO VILLA, J., (trad), Barcelona, Optima, 2002.

WOLPERT, S., “Biography as History. A personal reflection” a *Journal of interdisciplinary History*, XL, 3, Winter, Cambridge, MIT Press Journal, 2010.

YANINI, A; *La industria textil en Onteniente*, València, Universitat de València. 1977.

II-. PUBLICACIONS PERIÒDIQUES CONSULTADES

BSB *Zeitung für die elegante Welt*

BCA *Semanario Pintoresco Español*

BNE *El Universal*,

BNE *El Español*

BNE *Almanaque de la Ilustración Española y Americana*.

BVA *Las Bellas Artes. Revista quincenal de arquitectura, escultura, grabado*

BVA, *Lo Rat-Penat, Calendari Llemosí*

BVA *Boletín Musical del Conservatorio de Valencia*.

BVA *Almanaque Las Provincias*

BLY., *The Athenaeum*

BLY *The Harmonicon, A Journal of Music*

BLY *The Literary Gazette*

- BLY *The Quarterly Musical Magazine and Review*
- BLY *The London Literary Gazette; Journal of lettres, arts, sciences, etc.*
- BLY., *The Musical World. A magazine of Essays, Critical and Practical and weekly record of Musical Science, Literature and Intelligence*
- BLY *The Spectator for the week ending*
- BLY *The New York Mirror*
- BNF, *Le Journal amusant: Journal illustré*
- BNF, *Annuaire musical au Guide des compositeurs*
- BNF, *Le Siècle*
- BNF *Le Gaulois*
- BNF *Revue de France*
- BNF *Revue de Paris*
- BNF *La Chronique des arts et de la curiosité : supplément à la Gazette des beaux-arts*
- BNF, *La Presse*
- BNF, *Le Montaigne. Revue du Périgord*
- BNF *Figaro: électeur, juré, contribuable, artiste, financier, auteur, industriel, homme du monde et journaliste*
- BNF *La Grande Encyclopédia*
- BNF *Revue Gazette Musicale de Paris.*
- BNF *Le Gazette des théâtres: journal des comédiens.*
- BNF *Journal des débats politiques et littéraires.*
- BNF *Journal des beaux-arts et de la littérature : littérature, peinture, sculpture, gravure, architecture, archéologie, art dramatique, musique.*
- BNF *La Revue des Salons: Journal de musique, de littérature et des beaux-arts.*
- BNF *Le Moniteur Universel*
- BNF *Gazette des tribunaux,*
- BNF *Tribunal de commerce*
- BNF *Le Menestrel, Musique et Théâtres,*
- BNF *Bibliographie de la France ou JOURNAL général de l'imprimerie et de la Librairie et des cartes géographiques, gravures, lithographies, oeuvres de musique*
- BNF *La France musicale : paraissant le dimanche sous le patronage des célébrités musicales de la France et de l'étranger*
- BNF *Sylphide: journal de modes, de littérature, de théâtres et de musique*
- BNF *La Semaine: journal hebdomadaire: sciences, arts, littérature, spectacles, spectacles, tribunaux, industrie, annonces, etc*
- BNF *La Silhouette: album lithographique, beaux-arts, dessins, moeurs, théâtres, caricatures*
- BNF *Journal des artistes*
- BNF *Revue Musicale*
- BNF *L'Europe littéraire: journal de la littérature nationale et étrangère*
- BNF *Le Voleur illustré: cabinet de lecture universel*

BNF *Le courrier des théâtres*

BNF *La Revue des modes de Paris : journal de la toilette et des nouveautés parisiennes*

BNF *Le Renovateur*

BNF *Le National*

BNF *Almanach parisien des 55.000 principaux habitants de Paris*

BNF *Le Temps*

BNF *Le Globe*

BNF *Le Constitutionnel*

BNF *Le Figaro*

BNF *La Romance. Journal de musique*

BNF *Le Foyer*

BNF *Le Miroir de Paris*

BNF *Le Monde Dramatique*

BNF *Journal des gens du monde*

BNF *Le courrier des Théâtres*

BNF *Le Charivari*

BNF *La Phalange*

BNF *Le Boieldieu*

BNF *La Gazette musicale de Paris*

BNF *Figaro: électeur, juré, contribuable, artiste, financier, auteur, industriel, homme du monde et journaliste*