

**OR
CAM**

**ORQUESTA Y
CORO DE LA
COMUNIDAD
DE MADRID**

11

Jesús Guridi

Diseño: Alberto Corazón



Jesús Guridi



Diseño: Alberto Corazón



JESÚS GURIDI, LA ARTESANÍA BIEN ENTENDIDA

Jesús Guridi murió el 7 de abril de 1961 en Madrid, unos meses antes de cumplir los 75 años de edad. Para esas fechas medulares del siglo XX, las neovanguardias nacidas tras la Segunda Guerra Mundial habían arrinconado ya definitivamente la vieja figura del artista *artesano*, si se permite el juego de palabras.

En breve entrevista publicada en un diario bilbaíno con motivo del centenario de su nacimiento, allá por 1886, relataba una de sus hijas detalles de su vida privada y de su quehacer cotidiano. De ella se deduce que sus días transcurrían en medio de una sencillez en las antípodas del artista-aventurero de corte romántico, a la vez que retrata a un Guridi familiar de carácter templado, hombre sin conflictos interiores ni exteriores, de creencias firmes y aficiones llanas. Una de sus últimas fotografías, tomada en 1959, abunda en esta imagen. Ya anciano, aparece el maestro en primer plano literalmente encorvado sobre el teclado del órgano –su instrumento de siempre, fiel compañe-

ro, con el que en un tiempo se ganó el pan, y del que fue consumado intérprete e imaginativo improvisador— en actitud concentrada, ensimismada, pero de una humildad que nada en ella nos hace pensar en la pose, no ya del divo exhibicionista o del artista altivo consciente de su genio y orgulloso de su arte, sino simplemente del instrumentista virtuoso. Con la muerte de Guridi, puede decirse que desaparecía además ese viejo concepto artesanal de la música que antepone la obra bien hecha a la voluntad de afirmación de la personalidad propia como única e irrepetible.

Había nacido en Vitoria el 25 de septiembre de 1886, aunque muy pronto se trasladó con su familia a Bilbao, la ciudad a la que más ligado estaría durante casi toda su vida. Tuvo allí sus primeras experiencias musicales, recibió allí también su formación inicial y desarrolló entre sus lindes buena parte de su trabajo profesional. Trabajo que además de la creación, se desdoblaba en la docencia y en la interpretación, bien en el órgano, bien en la dirección de coros. Entre sus antepasados se cuenta a Nicolás Ledesma, bisabuelo materno, un compositor de obra principalmente religiosa, hoy en el olvido. Ocupó, entre otros, el puesto de maestro de capilla de la catedral de Bilbao, y hasta hace no muchos años los coros de la región cantaban de él con cierta asi-

duidad un hermoso *Stabat Mater*. Más músicos en la familia: la propia hija de don Nicolás, de nombre Celestina, que además de ser profesora de piano, se dedicó también a la composición; su marido, Luis Bidaola, organista, y su yerno y padre de nuestro músico, Lorenzo Guridi, que practicaba, al parecer con tino, el violín.

Así que el pequeño Guridi presentó desde su más tierna infancia una predisposición excepcional para la música, que cristalizó en una temprana dedicación al piano y a la composición. Apenas había cumplido los doce años de existencia cuando dio a conocer sus primeros escauceos compositivos, al tiempo que ofrecía recitales pianísticos en público. Unos y otros llamaron la atención del ambiente musical del Bilbao finisecular, lo que le valió buenos apoyos, utilísimos a la hora de completar sus estudios tanto en la ciudad, como más tarde en París.

Allí, en la capital francesa, se instaló a partir de 1903 para trabajar principalmente con Vincent d'Indy en su célebre Schola Cantorum. Circunstancia ésta que hay quien ha criticado con severidad, porque ha querido ver en ella la responsable del talante “conservador” que tantas veces se ha atri-

buido a Guridi. Sea como fuere, no puede negarse que quien penetraba sus beneméritos muros salía con una formación técnica, con un oficio, impecables. Además de d'Indy, Grovlez, Decaux y Sérieux serían allí sus maestros. Joseph Jongen y Otto Neitzel –discípulo de Liszt–, por su parte, lo serían también en Lieja y en Colonia, ciudades que constituyeron las siguientes estaciones en su periplo formativo europeo. No duró mucho este periplo, puesto que para 1908 Guridi estaba ya de vuelta en la villa del Nervión no sólo con un sólido bagaje técnico a sus espaldas, sino también con un conocimiento cabal y bien asimilado de la música que más sonaba en la Europa de aquellos momentos –Liszt, Wagner, Franck, los rusos–, como de las corrientes renovadoras que propugnaban los compositores más inquietos en activo –Debussy, Richard Strauss–.

De todos estos años quedan varias decenas de partituras breves que, aunque llegaron a estrenarse en su mayoría, no han pasado a la posteridad. Una de ellas, sin embargo, fue editada por la prestigiosa casa alemana Breitkopf & Härtel con el título de *Quatorze morceaux pour piano*, lo que demuestra la buena consideración que llegó a alcanzar como estudiante destacado. Pero la obra que abre verdaderamente su catálogo es una joyita que respon-

de al título de *Así cantan los chicos*, para coro infantil y piano, u orquesta, que es en tal versión como más se interpreta. Fue redactada en Bilbao en 1908, y se dice que Falla la tenía en gran estima, cosa que no es de extrañar porque Guridi acierta de pleno en ella al dar con una sencillez expresiva que desarma.

Inmediatamente después, seguramente estimulado por el éxito de esta pieza, el maestro comenzó una serie de cuatro poemas sinfónicos cuya composición le tendría ocupado varios años. Le reportaron premios y reconocimiento en el panorama musical hispano de aquel presente. Del primero de ellos, *Égloga*, no debe de conservarse hoy ni siquiera la partitura, extraviada. El segundo, *Leyenda vasca*, se pone en atriles alguna que otra vez, y presenta ya al Guridi nacionalista, al creador comprometido con el canto popular de su tierra vasca, que papel tan decisivo iba a jugar en el espíritu –y en la letra– de mucha de su música posterior. Pero *Una aventura de don Quijote* (1915) y *En un barco fenicio* (1925), de unos años para acá van conociendo cierta difusión, toda vez que ya pertenecen al repertorio de casi todas las orquestas españolas. Justísima difusión, desde luego, porque aunque la influencia de los famosos *tondichtungen* straussianos sea manifiesta –influencia

que se extendería también a la ambiciosa *Sinfonía pirenaica*, de 1946—, sus pentagramas están escritos con la soltura y la pulcritud de un verdadero maestro; son hábiles en sus transformaciones temáticas, ingeniosos en su creación melódica, y Guridi demuestra en ellos tenerle bien cogido el pulso a eso de los pesos y las medidas de los timbres.

La voluntad de crear una música específicamente nacional siguiendo el modelo que los países de la periferia europea venían practicando desde décadas atrás fundamentándose en el canto popular, era la preocupación que traía de cabeza a los compositores vascos de los primeros años del siglo XX, casi sin excepción. Y la máxima aspiración de toda música nacional, se sabe, es la consecución de una ópera nacional, naturalmente cantada en lengua vernácula. Bajo estas premisas nacieron las dos obras maestras del catálogo escénico de nuestro músico. Primeramente, *Mirentxu*, en 1909, y posteriormente, en 1920, *Amaya*. Si la primera es una de las partituras más finas salidas de su pluma, la segunda constituye sencillamente uno de los grandes pilares del teatro cantado español de todos los tiempos. No ha tenido la presencia adecuada en los escenarios, quizá debido a la endeblez de un libreto en exceso tópico y lineal, que bascula entre lo épico, lo lírico y

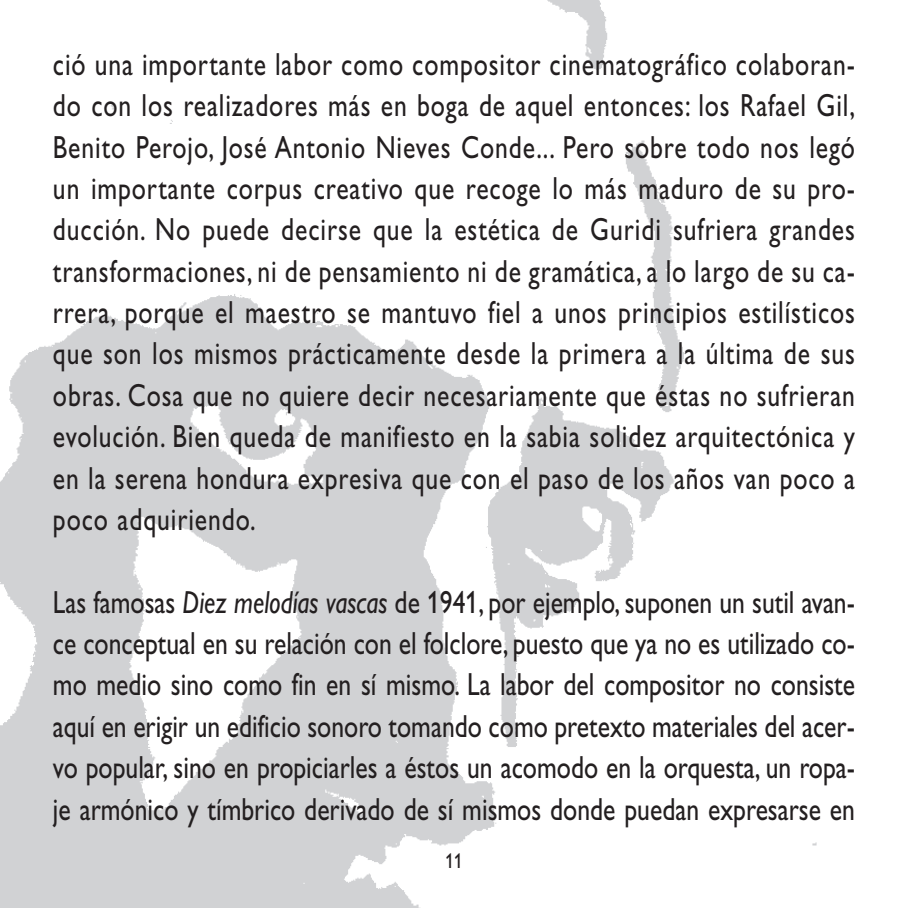
lo dramático sin decisión ni verdadera voluntad de síntesis. La partitura se impone a él con holgura sobrada, gracias a una música viva, sólida, bien trazada, con oficio y con recursos.

Mirentxu no sólo reportó al maestro su primer éxito sonado, con su consiguiente reconocimiento profesional y social, sino que gracias a ella se estrecharon sus relaciones con la Sociedad Coral de Bilbao –institución que se la había encargado– de tal modo, que no mucho después fue nombrado su director. Es un hecho importante en su carrera, porque unido este trabajo al de organista titular en la catedral del Señor Santiago –la misma en la que su bisabuelo había oficiado de maestro de capilla–, conseguiría garantizar unos ingresos con los que poder afrontar la siempre inestable, económicamente hablando, profesión de compositor. Entre las naves del gran templo gótico, los locales de ensayo del coro y las cuatro paredes de su estudio –posteriormente, también las de aulas del conservatorio vizcaíno, donde ocupó las titularidades de Armonía y de Órgano– transcurrieron los años bilbaínos del maestro.

Antes de su traslado definitivo a Madrid, que no se produjo hasta finalizada la Guerra Civil, su catálogo ya rondaba el centenar de títulos. Si bien

es verdad que la mayor parte de ellos responden a pretensiones menores o meramente funcionales, sea como armonizaciones y adaptaciones de melodías del folclore, sea como piezas breves de inspiración religiosa, destaca el que sin duda más fama le ha reportado: *El caserío*, que es una comedia lírica con unos números musicales de admirable frescura. Fama popular, a nivel de calle, puesto que hasta hace pocas generaciones no había un solo habitante de la comunidad vasca que no tararease alguno de sus fragmentos más pegadizos. Y destaca sobre todo el primero de los cuartetos de cuerda, escrito en la tonalidad de Sol mayor, en el que –al igual que con su hermano en La menor, que había de componer unos años después– alcanza la mayor cota de su arte, tanto por la perfección formal como por el estilo que subsume lo vasco en el color modal, quintaesenciándolo.

La vida que le esperaba en el Madrid de la posguerra no iba a ser sustancialmente diferente de la que vivió en la capital vizcaína. Ni él pretendió que lo fuera. Siguió tocando el órgano, como titular de la iglesia de San Manuel y San Benito, ganó por oposición las cátedras de Armonía y de Órgano del conservatorio –del que llegó a ser director–, e ini-



ció una importante labor como compositor cinematográfico colaborando con los realizadores más en boga de aquel entonces: los Rafael Gil, Benito Perojo, José Antonio Nieves Conde... Pero sobre todo nos legó un importante corpus creativo que recoge lo más maduro de su producción. No puede decirse que la estética de Guridi sufriera grandes transformaciones, ni de pensamiento ni de gramática, a lo largo de su carrera, porque el maestro se mantuvo fiel a unos principios estilísticos que son los mismos prácticamente desde la primera a la última de sus obras. Cosa que no quiere decir necesariamente que éstas no sufrieran evolución. Bien queda de manifiesto en la sabia solidez arquitectónica y en la serena hondura expresiva que con el paso de los años van poco a poco adquiriendo.

Las famosas *Diez melodías vascas* de 1941, por ejemplo, suponen un sutil avance conceptual en su relación con el folclore, puesto que ya no es utilizado como medio sino como fin en sí mismo. La labor del compositor no consiste aquí en erigir un edificio sonoro tomando como pretexto materiales del acervo popular, sino en propiciarles a éstos un acomodo en la orquesta, un ropaje armónico y tímbrico derivado de sí mismos donde puedan expresarse en

toda su pureza. Y algo similar podría decirse de las *Seis canciones castellanas* (1939), la tercera colección de oro de la canción española, junto con las aportaciones de Granados y Falla.

En su etapa madrileña, Guridi trabajó profusamente para el cine, como ha quedado dicho, pero también para el teatro, dando forma a un buen número de proyectos de diferente enjundia que hoy no se representan: *Peñamariana*, *El cansancio del hombre*, *Jardín Negro*, *Un sombrero de paja de Italia*... No mostró con ello ínfula alguna de lograr la obra de arte total, sino que sencillamente se limitó a aplicar a las comedias de moda una música funcional, realizada con gusto e intachable solvencia, intentando equilibrar la simple labor alimenticia con el banco de pruebas en donde experimentar con ritmos, armonías, timbres y texturas antes de ser aplicados a las obras, llamémoslas, *serias*. No estaría de más revisar esas partituras, porque –seguro– íbamos a llevarnos alguna que otra sorpresa. Así, en *Déjame soñar*, un sainete lírico escrito en 1943, coquetea nada menos que con el jazz y los ritmos del musical americano. Experiencias que, estilizadas, iba a trasladar posteriormente a la deliciosa fantasía *Homenaje a Walt Disney* (1952) para piano y orquesta. A esa misma época

postrera corresponde la página más decisiva que dedicó a su querido instrumento, el órgano, como si se resistiese a culminar su carrera sin haberle consagrado lo mejor de sus esfuerzos creativos. El *Tríptico del Buen Pastor* supone una magistral explotación de sus posibilidades en atrevido torrente de sonoridades, ritmos y timbres sobre el que no se ha llamado convenientemente la atención.

¿Por qué no es tan conocida la obra de Jesús Guridi como su calidad demanda? Porque, para nuestra vergüenza –y como ocurre con tantos de nuestros clásicos–, casi medio siglo después de su muerte, y a pesar del lugar de primacía que ocupa en la música española del siglo XX, muchas de sus partituras –y aún alguna de las más trascendentales– aguardan todavía ser puestas en edición para poder acceder a los atriles.

Carlos Villasol

CATÁLOGO DE OBRAS (SELECCIÓN)

Música escénica

Mirentxu, idilio vasco (1909)

Amaya, drama lírico (1920)

El caserío, comedia lírica (1926)

La meiga, zarzuela (1928)

Mandolinata, comedia lírica (1934)

Mari-Eli, zarzuela (1936)

Déjame soñar, sainete lírico (1943)

Peñamariana, zarzuela (1944)

Acuarelas vascas, estampas líricas (1948)

La condesa de la aguja y el dedal, zarzuela (1950)

Música sinfónica

Égloga, poema sinfónico (1909)

Leyenda vasca, poema sinfónico (1915)

Una aventura de don Quijote, poema sinfónico (1915)

En un barco fenicio, poema sinfónico (1925)

Diez melodías vascas (1941)

Sinfonía pirenaica (1946)

Homenaje a Walt Disney, fantasía para piano y orquesta (1956)

Han cobrado difusión algunos fragmentos orquestales de obras escénicas como el Preludio de *Mirentxu*, *Plenilunio* y *Espatadantza* de *Amaya*, Preludio del segundo acto de *El caserío* o el Interludio de *La meiga*.

Música de cámara

Elegía, para violín y piano (u orquesta) (1907)

Dos bocetos, para violín y piano (u orquesta) (1931)

Cuarteto n° 1 en Sol mayor (1933)

Cuarteto n° 2 en La menor (1949)

Música instrumental

Vasconia, para piano (1924)

Danzas viejas, para piano (1939)

Variaciones sobre un tema vasco, para órgano (1948)

Escuela española de órgano (1951)

Tríptico del Buen Pastor, para órgano (1953)

Ocho apuntes, para piano (1964)

Viejo zortziko, para arpa (1960)

Música vocal

Seis canciones castellanas, para canto y piano (1939)

Seis canciones infantiles, para canto y piano (1946)

Veintidós canciones del folklore vasco, para canto y piano

Música coral

Así cantan los chicos, para coro infantil y piano (u orquesta) (1909)

Misa de Réquiem, para coro masculino y órgano (o cuarteto de cuerda) (1918)

Misa en honor de san Ignacio de Loyola, para coro masculino y órgano (1922)

Eusko irudiak [Cuadros vascos], para coro y orquesta (1922)

Misa en honor del Arcángel san Gabriel, para coro masculino y órgano (1955)

Armonizaciones, arreglos y adaptaciones de decenas de melodías populares españolas de diversas regiones, principalmente del País Vasco, para diferentes combinaciones corales, entre las que se han hecho célebres *Boga, boga, Ator, ator, Aldapeko, Akerra ikusi degu, Txeru...*

Música cinematográfica

La malquerida, filme de José López Rubio (1940)

Marianela, filme de Benito Perojo (1941)



Senda ignorada, filme de José Antonio Nieves Conde (1946)

Angustia, filme de José Antonio Nieves Conde (1948)

La gran mentira, filme de Rafael Gil (1956)

Viva lo imposible, filme de Rafael Gil (1957)

