LAS MISAS DE JESÚS GURIDI. UN LENGUAJE PERSONAL EN EL CONTEXTO DEL *MOTU PROPRIO*

Revista de Musicología, XXVII, 1 (2004)

Juan Pablo FERNÁNDEZ-CORTÉS
Sara RAMOS CONTIOSO

Resumen: Aunque el catálogo de música litúrgica de Jesús Guridi se inscribe dentro del período marcado por los preceptos del *Motu Proprio* del papa Pío X, gran parte de sus obras van más allá de una mera asunción de la preceptiva, y manifiestan soluciones originales a los problemas planteados por las directrices de la normativa eclesiástica. En este texto se estudian las principales características del lenguaje compositivo de la música litúrgica de Guridi a través del análisis de las tres misas que figuran en su catálogo, la *Misa de Requiem* de 1921, la *Misa en honor de San Ignacio de Loyola* de 1922 y la *Misa en honor del Arcángel San Gabriel* de 1955.

JESÚS GURIDI'S MASSES. A PERSONAL LANGUAGE IN THE CONTEXT OF THE *MOTU PROPRIO*

Abstract: Despite Jesús Guridi's catalogue of liturgical music belonging to the period marked by the precepts of Pope Pius X's *Motu Proprio*, a large part of his works goes beyond a simple assumption of those precepts and displays original solutions to the problems originated by the guidelines of ecclesiastic regulations. This text explores the main characteristics of the compositional language of Guridi's liturgical music by means of the analysis of the three masses included in his catalogue, the *Misa de Requiem* [Requiem mass] (1921), the *Misa en honor de San Ignacio de Loyola* [Mass in St Ignatius Loyola honour] (1922) and the *Misa en honor del Arcángel San Gabriel* [Mass in Archangel St Gabriel honour] (1955).

La reforma de la música religiosa emprendida a partir de la publicación del *Motu Proprio* «Tra le sollecitudini» del papa Pío X, supuso la

aceptación de un buen número de preceptos estéticos y técnicos para aquellos autores que abordaron la composición de música litúrgica. La llamada generación del *Motu Proprio*, compuesta en su mayoría por compositores religiosos o muy vinculados a la Iglesia, vio limitada su creatividad por los estrictos planteamientos emanados de las directrices de este documento papal. Si bien algunos autores de esta supuesta generación trataron de llevar a la música litúrgica los hallazgos armónicos del pos-romanticismo o el impresionismo, su lenguaje compositivo se vio coartado, en general, por la observancia de las normas dictadas por la encíclica.

Las disposiciones del *Motu Proprio* influyeron también directamente en el estilo de aquellos compositores que, al margen de los incluidos en la citada generación, se acercaron a la música sacra. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en la obra de Jesús Guridi (1886-1961), en cuyo extenso catálogo, que abarca todos los géneros musicales, figuran un buen número de obras corales y organísticas para la liturgia¹.

La sólida formación musical de Guridi, adquirida en la Schola Cantorum parisiense con Abel Decaux y Vicent d'Indy, y más tarde en Bruselas con el organista y compositor Joseph Jongen le puso en contacto con la música religiosa desde los inicios de su carrera. Cuando el joven Guridi llegó a París en 1904, el sistema pedagógico de este prestigioso centro se fundamentaba en las enseñanzas de Cesar Franck, codificadas por d'Indy, que tenían como base la música religiosa y el canto gregoriano según los principios de Solesmes².

Con estos antecedentes, parece lógico que Guridi dedicase algunas de sus primeras obras a la música sacra. Su interesante *Interludio* para órgano de 1909 fue publicado dentro de la *Antología* preparada por el padre Nemesio Otaño a partir de las piezas encargadas a distintos compositores para los conciertos que se celebraron durante el Congreso de música religiosa de Sevilla de 1908. En las notas biográficas que acompañan a la obra, el padre Otaño elogia la categoría de Guridi como organista y, a pesar de su juventud, lo sitúa «entre los más elevados compositores de nuestra nación»³. En 1915 Guridi compone su *Tantum Ergo* para tiple,

1. Las fechas y datos de estreno de las obras citadas en este artículo han sido tomadas de PLIEGO, Víctor. *Jesús Guridi. Catálogo de obras*. Madrid: SGAE, 1997.

2. AROZAMENA, Jesús María. *Jesús Guridi. Inventario de su vida y de su música*. Madrid: Editora Nacional, 1967, p. 53.

3. *Antología moderna orgánica española coleccionada por el R.P.N. Otaño (S.J.)*. Bilbao: Lazcano y Mar, 1909, pp. 34-37.

tenor, bajo y órgano *ad libitum*⁴, y en 1917 ya se le consideraba como uno de los autores que habían contribuido a la reforma de la música religiosa española:

«Hace ya dos lustros que un mes tras otro van apareciendo bellas páginas de género religioso. En el clasicismo impera Valdés. En lo escogido de la melodía se distinguen Urteaga y Beobide; campean en la sobriedad M. Rodríguez (organista de Valmaseda) y Mocoroa. Notables son el herir las fibras del sentimiento los PP San Sebastián (Aita Donostia) e Iruarrizaga, los maestros Tafall, Iraizoz y Ugarte y los maestros catalanes Lambert, Sacho Marrado, Cumellas, Rodamilans y Romeu. Alguna vez nos ha honrado el insigne maestro Guridi. Ahora empiezan los jóvenes Usabiaga y Almandoz.»⁵

La producción de música religiosa de Guridi puede clasificarse en dos grandes grupos de acuerdo con su funcionalidad. El primero lo integran las obras de temática religiosa no vinculadas estrictamente a la liturgia y las compuestas específicamente para el concierto. A este grupo pertenecen obras para órgano como las *Variaciones sobre un tema vasco* de 1948 y el conocido *Tríptico del Buen Pastor* de 1953, y obras vocales como los *Dos cantos religiosos vascos* para coro mixto⁶. El segundo está formado por aquellas obras compuestas para su uso dentro de las ceremonias religiosas con una finalidad estrictamente litúrgica, que responden en líneas generales, a los planteamientos estéticos establecidos por el *Motu Proprio*. En este grupo de obras litúrgicas figuran, entre otras obras menores, un *Te Deum* para tres voces masculinas y órgano fechado en 1937, y las tres misas que constituyen el objeto de nuestro estudio: la *Misa de Requiem* compuesta en 1921 y estrenada un año después en los funerales del maestro Aureliano Valle, la *Misa en honor de San Ignacio de Loyola* de 1922, y la *Misa en honor del Arcángel San Gabriel* de 1955, compuesta para un concurso organizado por Radio Madrid con motivo de la celebración del quincuagésimo aniversario de la publicación del *Motu Proprio* del papa Pío X y dedicada a Leopoldo Eijo Garay, patriarca de las Indias Occidentales y obispo de Madrid-Alcalá⁷.

4. Publicado en *Música Sacro Hispana*, 11, noviembre de 1915.

5. BENITO, M de. «Orientaciones, Teoría y práctica». En: *Música Sacro-Hispana*, septiembre de 1917, p. 139.

6. Estrenada en Radio Berlín en la Semana Santa de 1942.

7. A lo largo del artículo nos referiremos a ellas como *Requiem*, *Misa de San Ignacio* y *Misa de San Gabriel*, respectivamente.

A la hora de abordar nuestra investigación descubrimos que, aunque existían algunos estudios interesantes sobre obras concretas de la producción sinfónica y dramática de Guridi⁸, su música religiosa no había recibido apenas atención alguna por parte de la musicología. Conscientes de esta carencia, en el presente estudio presentamos una primera aproximación a las particularidades del lenguaje compositivo de la música litúrgica de Jesús Guridi a partir de un análisis sistemático de las tres misas que figuran en su catálogo.

1. Forma y estructura: unidad y variedad

La necesidad de conseguir una perfecta integración de la música dentro del contexto litúrgico, fue una de las preocupaciones manifestadas en el *Motu Proprio* del papa Pío X. En el texto se establece claramente como la música tenía que estar al servicio de la liturgia como «su humilde sierva»⁹. La introspección perceptiva y el intimismo religioso que favorece la oración defendidos por la normativa oficial, suponían la renuncia a la tradición romántica de composiciones religiosas en las que la dimensión interpretativa trasladaba la recepción subjetiva del sentimiento religioso a la sala de conciertos¹⁰. Paralelamente, la necesidad de supeditar la música al contenido del texto obligaba a recuperar la finalidad representativa de origen barroco, aún presente en las composiciones del siglo XIX, que vinculaba el texto con el tratamiento musical.

La Misa, como principal obra litúrgica, debía mantener una fidelidad absoluta al texto litúrgico que obligaba al principio de unidad formal:

«El Kyrie, Gloria, Credo, etc., de la misa deben conservar la unidad de composición que corresponde a su texto. No es, por tanto, lícito componerlos en piezas separadas, de manera que cada una de ellas forme una composición musical completa, y tal que pueda separarse de las restantes y reemplazarse con otra.»¹¹

8. Véase, por ejemplo, NAGORE, María. «La utilización del folklore en la obra de Jesús Guridi. Las Diez Melodías Vascas». En: *MUSIKER, Cuadernos de música*, 10 (1998), pp. 73-86. Arozamena incluye en su monografía varios análisis realizados por Norberto Almandoz, Gerardo Gombau, o Manuel Palau, entre otros. AROZAMENA, J. M^a: *Jesús Guridi, op. cit.*

9. PÍO X. *Motu Proprio* «Tra le Sollecitudini», Vaticano: 1903, VII, 22.

10. BAUER, Hans-Günther. *Requiem-Kompositionen in Neuer Musik. Vergleichende Untersuchungen zum Verhältnis von Sprache der Liturgie und Musik*. Tübingen: Universidad de Tübingen: 1984, p. 10.

11. PÍO X. *Motu Proprio* «Tra le sollecitudini». *Op. cit.*, IV, n^o 11a.

Con estos condicionantes, la composición de una misa dentro de los cánones establecidos por el *Motu Proprio*, suponía todo un reto para aquellos autores que pretendían realizar una obra musical de cierta calidad artística, más allá de la mera funcionalidad del género. Las tres misas de Jesús Guridi son un claro ejemplo de cómo, aún en los momentos de mayor rigurosidad legislativa, de tipo político o religioso como en este caso, la creatividad e imaginación del artista se elevan por encima de preceptos y normas estériles.

Para conseguir la necesaria variedad dentro del obligado principio de unidad, Guridi se sirve de distintos procedimientos compositivos que tienen como base la utilización de elementos cíclicos. Esta técnica, bien conocida por Guridi, gracias a sus estudios en la Schola Cantorum parisiense, es el principio formal unificador en las tres misas de Guridi,

En la *Misa de San Ignacio* y en la *Misa de San Gabriel*, ambas elaboradas con la estructura de la misa de ordinario, Guridi recurre a un plan formal unitario en el que los distintos movimientos participan de las analogías semánticas de carácter retrógrado que presenta el texto. La temática del arrepentimiento aparece en el *Kyrie* y el *Agnus Dei*, la alabanza en el *Gloria* y en el *Sanctus-Benedictus* (escritos como movimientos separados) y en el centro se sitúa el Credo con su profesión de fe¹². Esta simetría argumental se apoya con un planteamiento temático cíclico que refuerza las analogías del texto.

Figura 1.
Analogías semánticas en la misa de Ordinario

En la *Misa en honor del Arcángel San Gabriel*, el tratamiento cíclico de los temas se centra en la recapitulación del motivo inicial del órgano (a). La

12. La *Misa de San Ignacio* y la *Misa de San Gabriel* se desarrollan dentro de la estructura del oficio de ordinario mientras que *Requiem* sigue la forma fijada por el Concilio de Trento.

temática de arrepentimiento que relaciona el *Kyrie* con el *Agnus Dei* se apoya musicalmente con la reexposición de *a* en los primeros compases del *Agnus* y con la utilización de este motivo cíclico para finalizar la obra.

Figura 2.
Misa en honor del Arcángel San Gabriel. Motivo cíclico *a*

Pero en esta misa, Guridi no limita la recapitulación del elemento cíclico a los dos movimientos extremos. Su aparición articula también las secciones finales del *Gloria* y del *Sanctus-Benedictus*¹³. El protagonismo de *a* en estos dos movimientos es limitado. En el coral y el fugado que cierra el *Gloria* se evocan los diseños melódicos del motivo cíclico *a*, especialmente el giro descendente del tresillo del segundo compás mientras que en el *Sanctus-Benedictus* se cita transportado el motivo *a* completo en la introducción del órgano al *Hosanna*¹⁴. El *Credo*, único movimiento que no establece paralelismos temáticos con el primer movimiento de la misa, presenta motivos que ya han aparecido en el *Gloria* y el *Sanctus-Benedictus* junto a un nuevo material temático. La diversidad de los temas utilizados en este movimiento central aporta la variedad necesaria en la estructura general de la obra, dentro del carácter unitario exigido por la normativa.

En el *Requiem* la coherencia formal y la unidad temática entre los nueve movimientos se logra a través de analogías con las formas gregorianas originales, si bien sigue presente la utilización de los motivos cíclicos como elementos de unidad en la obra. El tema del *Introito* vuelve a reexponerse en la sección final de los dos últimos movimientos de la misa. La *Sequentia* mantiene su forma estrófica binaria con la alternancia de

13. Norberto Almandoz señala la reaparición de este elemento en los dos movimientos pero no incide en la finalidad cíclica que implica. Trabajo de Norberto Almandoz escrito para ARO-ZAMENA, J. M^a: *Jesús Guridi*, op. cit., pp. 332-333.

14. El motivo cíclico *a* aparece explícitamente en los movimientos extremos, el *Gloria* y el *Sanctus-Benedictus* se limitan a utilizarlo de manera fragmentada y secundaria dentro del desarrollo temático de estos movimientos.

dos motivos con continuas variaciones e introduce el desarrollo de sendos motivos contrastantes en el *Recordare* y *Lacrimosa*, el segundo de los cuales reaparece en la sección central del *Offertorium*. El *Agnus Dei* se abre con el motivo introductorio del *Offertorium*, y la *Communio* retoma de forma variada los motivos del *Introito* y la *Sequentia*, que en el *Responso-rium* se unen a la recapitulación de materiales del *Gradual-Tracto*.

En la *Misa de San Ignacio*, la utilización de un tema popular como base temática supone a priori una garantía para la unidad de la obra. Como veremos más adelante, la coherencia estructural de la obra se consigue gracias a un original tratamiento del tema popular dentro de un modelo formal que remite a la *misa cantus firmus* variada, una de las estructuras habituales en la tradición de la polifonía palestriniana¹⁵.

La habilidad de Guridi para resolver el problema de la variedad dentro de la unidad que proponía el *Motu Proprio* queda fuera de toda duda a la vista de las diferentes soluciones que descubren el análisis de sus tres misas. Aunque todas comparten la utilización de principios cíclicos, cada una de ellas revela una visión distinta del mismo problema que va de la fidelidad a la semántica del texto como principio estructural, que aparece en la *Misa de San Gregorio* y en la *Misa de San Ignacio*, a las analogías con los modelos formales gregorianos en el *Requiem*, pasando por la utilización de un modelo formal vinculado con la tradición de la polifonía clásica en la *Misa de San Ignacio*.

2. Dimensión armónica y melódica: Diatonismo y modalidad

En las tres misas analizadas, el lenguaje armónico de Guridi, se enmarca dentro de los cánones de la tradición tonal diatónica y funcional enriquecida con planteamientos modulantes basados fundamentalmente en relaciones de mediantes y giros de origen modal. El desarrollo tonal ofrece una correspondencia directa con el texto y el carácter lineal o cíclico de los planteamientos tonales a gran escala, refleja la estructura de cada una de las obras, y la intención por parte del compositor de integrar la complejidad tonal y modal de las distintas secciones en la visión unitaria del conjunto.

En la *Misa de San Gabriel*, la forma cíclica se confirma desde el punto de vista de la estructura tonal gracias a la reexposición en el *Agnus Dei* de la tonalidad de Si bemol mayor que abre la obra; frente a una correspon-

15. Véase el apartado 3 de este artículo.

dencia tonal de mediantes en el resto de sus movimientos. Guridi evita, en el plano armónico, el paralelismo formal-textual que mantenía entre el *Gloria* y el *Sanctus-Benedictus*, y presenta un orden lineal en los cuatro movimientos centrales.

Figura 3.
Estructura tonal de la *Misa de San Gabriel*

En la *Misa de San Ignacio* la utilización de una melodía popular como elemento temático principal condiciona la estructura armónica de la obra que presenta un tratamiento tonal sencillo centrado en la relación de relativo de la tonalidad principal (Do mayor) con la tonalidad de La mayor y La menor. La recapitulación se limita a la dimensión temática y argumental (plano textual-formal), y establece una progresión que alterna entre sus movimientos las relaciones de mediantes con las de quinta.

Figura 4.
Estructura tonal de la *Misa de San Ignacio*

Tanto en la *Misa de San Ignacio* como en la *Misa de San Gabriel*, el *Credo* se trata como un movimiento contrastante a nivel armónico que apoya la citada función formal como eje central de la obra. Guridi despliega aquí su lenguaje más personal con la utilización de áreas modales, pero sin perder de vista la tradición funcional tónica-dominante.

<i>Misa de San Ignacio</i>		<i>Misa de San Gabriel</i>	
Principales áreas tonales y modales	Texto	Principales áreas tonales y modales	Texto
Sol mixolidio	<i>Patrem omnipotentem factorem, coeli et terrae visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Jesum Christum</i>	Si dórico	<i>Patrem omnipotentem factorem, coeli et terrae visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Jesum Christum</i>
Do mixolidio	<i>Filium Dei unigénitum, et ex Patre natum</i>		<i>Filium Dei unigénitum, et ex Patre natum</i>
Do M	<i>ante omnia saecula.</i>		<i>ante omnia saecula.</i>
[Mi m]	<i>Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.</i>		<i>Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.</i>
Do M	<i>Genitum non factum con substantialem Patri: per quem omnia facta sunt, qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis.</i>	Fa sost. M-m	<i>Genitum non factum con substantialem Patri: per quem omnia facta sunt, qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis.</i>
Do (polaridad)	<i>Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.</i>	Mi bemol m	<i>Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.</i>
Si bemol m-M	<i>Crucifixus etiam pronobis sub Poncio Pilato; passus et sepultus est.</i>	Si m	<i>Crucifixus etiam pronobis sub Poncio Pilato passus et sepultus est.</i>
Sol m	<i>Et resurrexit tertia die, secundum Scriptura., Et ascendit in coelum sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et mortuos cujus regni non erit finis.</i>	Si M	<i>Et resurrexit tertia die, secundum Scriptura., Et ascendit in coelum sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et mortuos cujus regni non erit finis.</i>
	<i>Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit.</i>		<i>Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit.</i>
	<i>Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per Prophetas.</i>	Mi bemol M	<i>Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per Prophetas.</i>
La bemol lidio	<i>Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam, confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.</i>	Si dórico Si m	<i>Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam, confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.</i>
Do M	<i>Et expecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi. Amen.</i>	Si m - Si M Mi bemol M Si m	<i>Et expecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi. Amen.</i>

Figura 5

Plan tonal-modal del *Credo* en la *Misa de San Ignacio* y *Misa de San Gabriel*

En la figura 5 puede apreciarse como la relación Sol-Do articula armónicamente el *Credo* de la *Misa de San Ignacio*, mientras que en la *Misa de San Gabriel* la progresión tonal Si-Fa sostenido que abre el movimiento se debilita conforme avanza en favor de una relación de cuarta disminuida Si-Mi^b, que puede entenderse como una versión enarmonizada de la relación de mediante cromática presente en la estructura general de la obra.

Finalmente en el *Réquiem*, la austeridad litúrgica del oficio de difuntos parece sugerir al compositor la idea de una fluctuación continua sobre la polaridad de Do que se colorea con modulaciones intermedias a modo de regiones tonales o modales. El eje polar de Do sirve como elemento unificador de toda la obra apoyando una concepción tonal cíclica que Guridi rompe en el movimiento final con la relación de relativo de Mi bemol Mayor. La fantasía armónica que despliega Guridi en esta misa no contradice el sentido de unidad de la obra ya que la citada polaridad tonal tiene como función mantener la coherencia armónica y unificar las secciones. La *Sequentia* es el movimiento más ágil desde el punto de vista armónico. A lo largo de su desarrollo las modulaciones abandonan la correspondencia de tercera y se produce una fluctuación tonal continua que sólo se estabiliza a partir del *Confutatis* con la vuelta al eje polar de Do¹⁶.

Si bien, como acabamos de ver, la estructura armónica de las tres misas contribuye a mantener la unidad y coherencia estructural preconizada por el texto de Pío X, la utilización de los principios cíclicos las fluctuaciones tonales rápidas, las transformaciones cromáticas¹⁷, o los giros modales y enarmónicos¹⁸, demuestran como Guridi no se limita a acatar las restricciones del *Motu Proprio*. Con el absoluto dominio de la técnica armónica que se demuestra en estas tres obras, Guridi consigue enriquecer los estériles planteamientos de la normativa sin desviarse de sus directrices fundamentales.

El diatonismo y la modalidad conviven en el tratamiento melódico de las misas. Aunque Guridi no se aproxima al modelo del canto gregoriano con la fidelidad de la imitación estricta, en la *Misa de San Gabriel* los contornos melódicos del gregoriano se tienen en cuenta a la hora de elaborar los temas¹⁹. Si bien, en la misa de *Requiem* pueden apreciarse también

16. Desarrollo armónico de la *sequentia*: *Dies irae* (Do m) - *Tuba mirum* (Re^b M) - *Quid sum miser* (Re m) - *Recordare* (Sol M → Do m), *Confutatis* (Do m).

17. Véase como ejemplo *Requiem. Tuba mirum* (cc. 36-38).

18. Por ejemplo en *Réquiem. Agnus Dei* (cc. 7-8).

19. Los paralelismos melódicos son mayores con las partes señaladas del ordinario del *Graduale Triplex*.

estas reminiscencias melódicas gregorianas²⁰, su tratamiento formal refuerza el estilo medieval del género a través de las alusiones melódicas a recitados gregorianos como en el *Agnus Dei*.

Desde el punto de vista de la textura, la polifonía ofrece al compositor una solución en el tratamiento vocal que complementa los giros que evocan al canto gregoriano. Las misas alternan cláusulas en discanto, con recitados a solo e imitaciones fugadas y canónicas. La utilización de este recurso aparece condicionada por el texto, de manera que las cadencias suelen presentar finales en cláusula discanto²¹, mientras que los solos recitados predominan en los movimientos centrales de la misa de ordinario (*Gloria* y *Credo*). Junto a ellos, el tratamiento polifónico de la imitación obedece a la necesidad de contraste melódico entre el discanto y el recitado, y su aplicación difumina la inteligibilidad del texto con una sutil politextualidad característica de la tradición polifónica del siglo XVI²².

3. Elementos populares y polifonía clásica

Aunque en los «Principios Generales» del *Motu Proprio* «Tra le sollecitudini» se insiste en la necesidad de evitar la utilización de elementos profanos en la composición de música religiosa de carácter litúrgico, la ambigüedad que caracteriza algunas secciones de este texto deja abierta la posibilidad para el empleo de aquellas formas musicales concretas que forman parte del carácter específico de la música de una nación²³. En la *Misa de San Ignacio de Loyola* para tres voces de hombre y órgano basada en la marcha popular del mismo nombre²⁴, Guridi aprovecha esta licen-

20. Entonación del *Gradual* similar al *Gradual Laetatus sum* (MRBCKS; L 68/C 79, *Graduale Triplex*, p. 336) y giro salmódico en los compases 11-30 basados en el salmo 129 de la *Liturgia Defunctorum* del *Graduale Triplex* (p. 681).

21. Las cadencias en discanto suelen aparecer en los últimos movimientos para afianzar la verticalidad armónica. Tal es el caso del *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei* en la *Misa de San Gabriel* y del *Sanctus*, *Benedictus* y *Agnus Dei* en la *Misa de San Ignacio*. En el *Requiem* el discanto aparece en todos los finales cadenciales con la excepción del *Introito-Kyrie* y el *Offertorium*.

22. Es de tipo periférica ya que la motiva el desfase temporal y no la aparición simultánea de textos diferentes.

23. Esta circunstancia fue aprovechada por algunos autores de la llamada «Generación del *Motu Proprio*» como Eduardo Torres en sus notables *Saetas* para órgano.

24. GURIDI, Jesús. *Misa en honor de San Ignacio de Loyola para tres voces de hombre y órgano*. Barcelona: Ed. Boileau. Primera edición por entregas en: *Tesoro Musical de la Ilustración del Clero*, núms. 14, 15, 16, Barcelona: 1923.

cia para utilizar los recursos de un lenguaje personal con tintes regionalistas y consecuente con sus principios estéticos, sin transgredir las directrices del *Motu Proprio*²⁵.

Fechada en 1922, *La Misa de San Ignacio*, tuvo que sufrir las disensiones y la falta de un criterio uniforme que caracterizó a las decisiones de las Comisiones Diocesanas de Música. Después de ser aprobada por la Comisión de Vitoria, el P. Manuel Sierra, redactor de la revista *Tesoro Musical de Ilustración del Clero*, había llevado esta obra a una comisión, probablemente la de Barcelona, con el fin de obtener la preceptiva autorización para publicarla en su revista. El permiso fue denegado alegando que sus contenidos musicales tenían como base un tema popular. En cambio, la Comisión Diocesana de Vitoria, a la cual Guridi había remitido la partitura meses antes, ya había dado su beneplácito lo que permitía cantarla en las iglesias. Antes de enviarla a esta comisión, Guridi la había estrenado en la Basílica de Begoña con éxito²⁶.

La dificultad que plantea la utilización de los materiales temáticos de origen popular dentro los modelos formales preconcebidos e impuestos por la tradición, fue una de las grandes preocupaciones de todos los compositores vinculados a los llamados movimientos nacionalistas²⁷. A la hora de enfrentarse a la composición de música para la liturgia católica

25. En lugar del término más genérico de «nacionalismo» nos parece más adecuado aquí la utilización «regionalismo» acuñado por Adolfo Salazar en 1929 en su obra *La música contemporánea en España*. Aunque para Salazar la utilización superficial del canto popular de una región determinada suponía una rémora para la universalidad de la música, el regionalismo vasco, en el que se enmarca la música de Guridi (al igual que el catalán) debe entenderse como un hecho diferencial, ya que ambas regiones se caracterizan por una expresión regionalista con miras universalistas. Autores como Millet, Lamote de Grignon o Vives en Cataluña y Donostia, Usandizaga o Guridi, en el País Vasco, trataban de elevar a lo universal no toda España, sino sólo una parte. Sobre este tema véase SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid, Ediciones La Nave, 1930. Facsímil: Oviedo. Ethos Música, 1980; CASARES, Emilio. «La música española hasta 1939» o la restauración musical». En: *Actas del Congreso Internacional «España en la música de occidente»* (Salamanca, 1985), Madrid, 1987, vol. 2 y ALONSO, Celsa. «Regionalismo musical». En: *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, Emilio Casares, director y coordinador general, Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. 9, pp. 87-90.

26. Carta del P. Manuel Sierra al P. Manuel de Arrandiaga, fechada en Barcelona el 28 de marzo de 1923. Archivo General CMF («Claretianos») de Roma. Legajo FB-03-20. Número 032002/3. Citada en LEYVA SANJUÁN, Pablo María: *Historia documentada de la Escuela Superior de Música Sagrada de los Misioneros Hijos del Inmaculado Corazón de María*. Trabajo fin de carrera de Musicología presentado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Inédito (<http://usuario.tiscali.es/esms.com>)

27. Véase a este respecto FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo. «El cuarteto Carlos III de Conrado del Campo: un modelo tardío de síntesis entre lo popular y lo culto». En: *Revista de Musicología*, XXVI, 1 (2003), pp. 265-286.

en el siglo XX, los compositores del entorno nacionalista tenían que someterse además a las citadas directrices de la encíclica del papa Pío X para la composición de música religiosa, que proponía como fuente de inspiración y modelo formal el canto gregoriano y la polifonía clásica. Con estas premisas, la escritura de una obra de contenido litúrgico con materiales populares presentaba, a priori, una serie de dificultades añadidas a la labor creativa del compositor. Como veremos a continuación, en la *Misa en honor de San Ignacio de Loyola*, Guridi resolvió con gran maestría este problema gracias a la adopción del modelo formal de misa *cantus firmus libre*²⁸ lo que le permitió integrar una base temática preexistente, en este caso de supuesto origen popular como es la melodía de la *Marcha de San Ignacio*, dentro de un esquema formal vinculado a los modelos de la polifonía palestriniana.

La melodía que constituye la base temática de la citada misa es la conocida marcha de *San Ignacio*. Esta pieza de orígenes supuestamente populares ya se recoge en el libro de Iztueta *Guipuzkoako Dantzak* publicado en 1826. Según el Padre Donostia, es probable que la música de esta marcha fuera escrita en el siglo XVIII ya que en una colección de *Marches et Ouvertures* conservada en la Biblioteca Nacional de París se incluye una *Marche de la Marine* cuya melodía principal, a excepción de alguna nota accidental, es idéntica a la de la *Marcha de San Ignacio*²⁹.

Los postulados estéticos de Guridi respecto a la utilización de los materiales populares quedan reflejados en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1947³⁰. Para Guridi el material popular no es un fin en sí mismo, sino un medio o una «fuente de belleza» que el compositor utiliza para crear su obra. La melodía popular es «una piedra sin pulimentar que necesita de la mano del artista que le dé forma», y debe someterse, por lo tanto, a un proceso de elaboración³¹.

En la *Misa en honor de San Ignacio de Loyola* el tema de la *Marcha de San Ignacio* se trabaja a modo de *cantus firmus*, sometiéndolo previamente a

28. Seguimos la terminología de RUBIO Samuel. *La polifonía clásica*, Biblioteca La Ciudad de Dios. El Escorial (Madrid): 1956.

29. DONOSTIA, Jose Antonio. *Obras Completas*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, Tomo I, pp. 223-229 y pp. 313-317. En cualquier caso, Guridi consideraba la marcha como un tema popular y como tal figura en el subtítulo de la obra «basada en la marcha popular de su nombre».

30. GURIDI, Jesús. *El canto popular como materia de composición musical*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1947.

31. NAGORE, M.: *La utilización del folklore en la obra de Jesús Guridi*, op. cit., pp. 80-83.

un proceso de adaptación fundamentalmente desde el punto de vista rítmico, con el fin de dulcificar su carácter marcial y configurar un material temático más acorde con el género religioso³². Por el contrario los contornos melódicos se respetan prácticamente en su integridad, lo que contribuye a que la marcha se reconozca en todo momento. Este proceso de transformación de la melodía popular hasta su conversión en un material temático apto para su uso dentro de una obra religiosa enlaza con los procedimientos compositivos de la polifonía clásica, modelo propuesto por las directrices del *Motu Proprio*, que Guridi conocía de primera mano gracias a su intensa labor como director de la Sociedad Coral de Bilbao³³.

El planteamiento temático de la obra está íntimamente relacionado con la estructura del tema popular. A lo largo de esta obra Guridi explota de forma casi exhaustiva las dos secciones de la marcha (ver figuras 6 y 7).

Como puede verse en la figura 6, los dos elementos temáticos principales del *Kyrie* (ej. 1 y 2) y del *Sanctus* (ej. 5) respetan los contornos melódicos y la estructura de la pieza popular. El proceso de elaboración de estos temas se limita, en lo esencial, a una transformación de tipo rítmico trasladando la melodía de la marcha a un compás de tres por cuatro, excepto en el caso del tema del *Christe* que aprovecha el carácter del final de la primera sección de la marcha como elemento contrastante. (ej. 2).

32. *Marcha de San Ignacio*. Melodía tomada de la versión para voz y órgano de Luís Urteaga Iturrioz conservada en ERESBIL, Archivo de compositores vascos. Hemos transportado la melodía a Do mayor, tonalidad principal de la misa de Guridi.

33. Como explica Samuel Rubio, durante el siglo XVI la utilización de temas populares era habitual en la polifonía. Con estos temas «hechos de vida propia y entretreídos con otros de invención personal», los polifonistas realizaban sus obras sin que por ello tuvieran «menor poder y fuerza expresivos que las erigidas sobre material de nueva invención». RUBIO Samuel. *La polifonía clásica, op. cit.*, pp. 125-126.

1. Kyrie (cc. 19-29) Tenores I. Motivos a y b

2. Kyrie (cc. 40-49). Bajos. Motivo c

3. Gloria (cc. 62-65). Bajos. Motivo a

4. Credo (cc. 54-59). Órgano. Motivo a

5. Sanctus (cc. 2-11) Tenores I y II. Motivo b

Figura 6.

*Misa de San Ignacio de Loyola.*Materiales temáticos derivados de la primera sección
de la *Marcha de San Ignacio*

Siguiendo la tradición palestriniana, Guridi elabora las distintas partes de la misa sobre las frases de la melodía base, presentando las secciones del *cantus firmus* de manera siempre nueva en un proceso continuo de variación rítmica, pero preservando los contornos principales de la línea

melódica de la marcha de San Ignacio. Este proceso de variación temática está hábilmente planificado y dosificado a lo largo de la obra. Así, el tema del *Kyrie*, elemento cíclico unificador de la obra, conserva en su primera formulación los rasgos principales de la melodía popular gracias a un proceso de reducción rítmica, que elimina lo superfluo de las repeticiones melódicas al adaptarse al compás de tres por cuatro. Cuando reaparece en el *Gloria* (ej. 3), el tema pierde su característico ritmo inicial anacrúsico y en el *Credo* adopta una nueva configuración melódica con mutaciones interválicas (ej. 4).

Este procedimiento de variación temática, se combina con la utilización de forma casi literal de motivos procedentes de la segunda sección de la marcha como elementos temáticos de la misa. Este procedimiento de cita textual de un material popular, habitual en los nacionalismos de tipo regionalista, se convierte en manos de Guridi en un recurso fácil, pero no por ello menos efectivo.

En la figura 7 se muestra la procedencia temática de los motivos del comienzo del *Gloria* (ej. 1). La introducción del órgano reproduce el motivo *e* de la segunda parte de la marcha con una breve interpolación melódica (Fig. 7a).

Marcha de San Ignacio (cc. 12-20)

1. Gloria (cc. 1-6). Motivos e y g

Moderato mosso

Tenores I

Tenores II

Bajos

Órgano

Et in te - rra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - tá - tis

Et in te - rra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - tá - tis

Et in te - rra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - tá - tis

Figura 7a.

Misa de San Ignacio de Loyola. Materiales temáticos derivados de la *Marcha de San Ignacio*

El tema inicial de este movimiento se construye a partir de una cita literal del motivo *g* desde el punto de vista melódico en los dos primeros compases, mientras que el ritmo mantiene la fidelidad al modelo popular durante los cuatro compases con el único añadido de un compás de amplificación con la finalidad de articular adecuadamente el texto³⁴. Otros ejemplos de esta técnica aparecen en la sección final del *Gloria* en donde el elemento temático principal del *Cum Sancto Spiritu* sintetiza en dos compases la actividad de los tresillos del motivo *d* (ej. 2); y en el comienzo del *Credo* donde Guridi aprovecha el carácter estático y la polaridad sobre la nota sol del motivo *f* para construir con un carácter recitativo el inicio de esta sección de la misa.

ff

Tenores I Cum San - cto Spi - ri - tu

ff

Tenores II Cum San - cto Spi - ri - tu

ff a tempo

Bajos Cum San - cto Spi - ri - tu

a tempo

Órgano

3. Credo (cc.1-3). Motivo *d*

Allegro ma non troppo

f

Ten. I Pa - trem o - mni - po - tén - tem,

f

Ten. II Pa - trem o - mni - po - tén - tem,

f

B. Pa - trem o - mni - po - tén - tem,

Figura 7b.

Misa de San Ignacio de Loyola.
Materiales temáticos derivados
de la segunda sección
de la *Marcha de San Ignacio*

34. El carácter de cita se apoya desde el punto de vista de la textura con el unísono inicial de las voces.

Con nuestra breve contribución hemos intentado demostrar como, por medio de su peculiar lenguaje compositivo, Jesús Guridi integró en sus obras litúrgicas los rigurosos preceptos del *Motu Proprio* de Pío X, sin renunciar por ello a la utilización de soluciones originales. El obligado carácter funcional de la música litúrgica, no fue para Guridi un obstáculo a la hora de componer obras de calidad. Tal y como afirmó Gerardo Gombau en relación a la obra de Guridi «Trascender el tópico, convertir el lugar común en un medio idóneo y tener la sensibilidad intuitiva para lograrlo es una de las cualidades que distinguen al artista del artesano. Y Jesús Guridi la poseía en el más alto grado»³⁵.

35. Trabajo de Gerardo Gombau escrito para el libro AROZAMENA, J. M^a. *Jesús Guridi, op. cit.*, p. 92.