



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Facultad de Filosofía y Letras

Trabajo de Fin de Grado

Grado en Historia y Ciencias de la Música

Responsable de tutorización:
Cecilia Nocilli

***Mirentxu* de Jesús Guridi (1886-1961). Recepción y Análisis
dramatúrgico-musical de su mayor éxito**

Mauricio Luis Sevilla Nocete

Curso académico 2019 | 2020
Convocatoria ordinaria (mayo-junio)

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DEL TRABAJO FIN DE GRADO

Yo, Mauricio Luis Sevilla Nacote, con documento de identificación 77148624T, y estudiante del Grado en Historia y Ciencias de la Música de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, en relación con el Trabajo Fin de Grado presentado para su defensa y evaluación en el curso 19/20, declara que asume la originalidad de dicho trabajo, entendida en el sentido de que no ha utilizado fuentes sin citarlas debidamente.

Granada, a 27 de Mayo de 2020

Fdo.: Mauricio

Índice

Introducción	1
I. Justificación	2
II. Metodología	3
III. Estado de la cuestión	3
III.I Jesús Guridi, un compositor conservador a principios del siglo XX	4
CAPÍTULO 1. <i>MIRENTXU</i> A TRAVÉS DEL TIEMPO: PRENSA, CRÍTICA MUSICAL Y PROGRAMACIÓN	6
CAPÍTULO 2. ANÁLISIS DRAMATÚRGICO-MUSICAL	11
2.1 Los Libretos	11
2.2 Argumento y personajes	12
2.3 Orquestación	13
2.4 Los preludios	14
2.5 Acto I	16
2.6 Acto II	20
2.7 Coros	23
Conclusión	26
Bibliografía	28

Referencias de prensa.....	29
Anexo I: publicaciones de prensa y revistas especializadas.....	31
Memoria.....	35

Introducción

Mirentxu es una obra lírica estrenada en Bilbao en el año 1910. Tiene una catalogación difícil debido a que es una obra modificada varias veces por su autor Jesús Guridi (Vitoria, España, 1886-Madrid, 1961). Sobre la obra lírica, la edición del ICCMU considera que *Mirentxu* está «a medio camino entre un *singspiel* y una zarzuela éuscara, o de un drama verista y una escena pastoral»¹. Ante tal definición, se deduce que la obra supone la aglutinación de las distintas escuelas compositivas que se desarrollaron en Europa durante el siglo XIX y con en las que se formó el compositor. Influirá en su catalogación, dependiendo del autor que hable de ella a través del tiempo así como la versión del libreto, se acercará más a una ópera o una zarzuela.

La edición crítica de Ramón Lazkano (San Sebastián, 1968) mantiene el título que le dio en primer lugar y que salió de manos del libretista de la versión “original”: *Idilio Lírico Vasco*. Si se acude a la definición de *idilio* en diccionarios musicales se puede decir lo siguiente: “Pieza que expresa alegría, relacionada frecuentemente con la naturaleza y el campo”²; “Una obra musical que evoca las excelencias de la vida rural o pastoral”³; o “Descripción literaria (en prosa o en verso) de la alegre vida rural; se aplica por extensión a una composición musical de carácter pastoral sosegado”⁴. Según las citadas definiciones, debe ser una obra de temática pastoral o campesina, que represente la vida en el campo. Sin embargo, *Mirentxu* puede que no cumpla del todo las acepciones anteriores.

Al igual que la música fue modificada, el libreto también sufrió diferentes revisiones por varios libretistas. La primera versión fue de Alfredo Echave (1872-1926) y se puede considerar la original. Una segunda versión del libreto fue presentada en 1934 por Federico Romero (1889-1976), Guillermo Fernández Shaw (1893-1965), quienes lo escribieron en castellano, y José Zubimedi (1897-1939) que lo tradujo al euskera. Por último, en el año 1947 se usó el libreto de Jesús María de Arozamena (1918-1972), rehízo de nuevo el libreto, escribiéndolo él tanto en castellano como en euskera. Una característica que se mantiene en todos los libretos es que son bilingües en su mayoría de una forma u otra: presentado partes en euskera y otras en castellano o bien, especificando las acotaciones en castellano como la última

¹ GURIDI, Jesús, *Mirentxu. Idilio Vasco en dos actos*, edición crítica de Ramón Lazkano, Madrid, ICCMU, 2009, p. XI.

² BENNETT, Roy, “Idilio”, en *Léxico de Música*, Madrid, Akal, 2003, p. 149.

³ RANDEL, Don Michael (ed.), “Idilio”, en *Diccionario Harvard de música*, versión española de Luis Carlos Gaco, Madrid, Alianza, 1997, p. 522.

⁴ LATHAM, Alison (coord.), “Idilio”, en *Diccionario enciclopédico de la música*, México, Fondo de cultura económica, 2009, p. 746.

versión. Para un mayor entendimiento, la presente edición crítica ha traducido todas las actuaciones e intervenciones para tener una verdadera versión completa bilingüe euskera-castellano.

Sin duda es una obra singular pero que no goza de la popularidad de otras obras del compositor como su ópera *Amaya* (1920), su zarzuela *El Caserío* (1926) o algunos de sus trabajos orquestales como *Diez melodías vascas* (1940). En el presente trabajo se pretende abordar un estudio histórico de las representaciones de *Mirentxu* (motivos, recepción, etc...) acompañado de un análisis de la dramático y musical de la obra.

I. Justificación

Sin duda, uno de los intereses que he mantenido antes y durante mis estudios superiores ha sido el teatro lírico español. Gracias a mi profesora de música del instituto descubrí los insignes títulos que durante el siglo XIX gozaron de gran éxito entre el pueblo español: *Pan y Toros* (1864) de Barbieri, *La Gran Vía* (1886) de Federico Chueca o *La Verbena de la Paloma* (1894) de Tomás Bretón. El gusto por este repertorio es una de las razones principales que motiva la elección del tema de mi Trabajo Fin de Grado, *Mirentxu*. Así mismo, mi interés hacia dicha obra se debe a una aproximación anterior que pude realizar en la asignatura de *Ópera y Zarzuela Españolas* en el grado de Historia y Ciencias de la Música. Dicha asignatura me permitió conocer los precedentes del repertorio escénico-musical español, influencias y proyección después del siglo XIX.

Cuando abordé *Mirentxu* por primera vez, me centré principalmente en el análisis dramático y musical. Sin embargo, no traté otros aspectos como la crítica o programación de la obra en su estreno y qué repercusión tuvo a lo largo de la vida del compositor. Hoy en día, es un título no goza de un reconocimiento entre los títulos del teatro lírico, pero él mismo Guridi realizó varias revisiones. Más allá del título exótico que presenta, es su obra menos conocida y programada. Dado este hecho, creo importante hacer una revisión del tema con la que ya cuentan otros de sus títulos como *Amaya* o *El Caserío*.

Por último, la atracción que presenta para mí en sí misma la obra, supone el último motivo por el cual la he elegido como mi tema de trabajo. Es una obra de calidad musical espléndida, un libreto bilingüe de dramaturgos de primera categoría y diferente a sus obras escénicas posteriores.

II. Metodología

Con el fin de desarrollar el trabajo que he presentado, he aplicado varios métodos. En primer lugar, un análisis de la música y el libreto usando la versión crítica de Ramón Lazkano de *Mirentxu. Idilio Vasco en dos actos* editado por el ICCMU⁵ como referencia. Más que un análisis armónico y funcional completo, lo que presento en este estudio es el análisis dramático-musical así como dar unas pinceladas de su concepción estética de la música.

Para continuar y poder establecer una cronología a través de la historia, programación y crítica, he realizado un vaciado de prensa. Dicho vaciado incluye tanto prensa histórica como actual y se ha efectuado a través de motores de búsqueda disponibles en línea. Algunos de dicho medios son la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España, los registros que se encuentran en el catálogo colectivo de la Red de Bibliotecas Universitarias *Rebiun*, el repositorio de prensa de la UGR, *Mynews*, así como la hemeroteca digital de publicaciones de diarios como el *ABC*, la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y, por último, la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura. Además de los fondos de dichas hemerotecas, también se han consultado revistas especializadas de prensa especializadas actuales que no disponen de versiones de acceso en línea, en concreto *RITMO* y *Scherzo*.

Como complemento, se emplean fuentes secundarias así como otra serie de documentos (boletines de educación o catálogos de sus obras) para establecer el contexto y entorno en que se produjo, representó y se representa en la actualidad *Mirentxu* y en que desarrolló su labor compositiva Guridi.

III. Estado de la cuestión

Los estudios e investigaciones desde el ámbito musicológico sobre Jesús Guridi son escasos y en su mayoría son de tipo biográficas. Un artículo que destaca es el publicado por María Nagore “La utilización del folklore en la obra de Jesús Guridi. Las *Diez Melodías Vascas*”⁶ en el año 1998. Por otro lado, el trabajo más completo sobre Guridi es la monografía escrita por el libretista Jesús María de Arozamena⁷, que presenta un contenido balanceado entre datos biográficos y contenido musical. Aunque dicha monografía tiene ya más de cincuenta años presenta, como ya he mencionado, aspectos biográficos, concernientes a los estrenos tanto

⁵ GURIDI, Jesús, *Mirentxu. Idilio Vasco en dos actos*, edición crítica de Ramón Lazkano, Madrid, ICCMU, 2009.

⁶ NAGORE, María. “La utilización del folklore en la obra de Jesús Guridi. Las *Diez Melodías Vascas*”, en *Musiker. Cuadernos de Música*, Vol. 10, 1998, pp. 73-86.

⁷ DE AROZAMENA, Jesús María. *Jesús Guridi. Inventario de su vida y de su música*, Madrid, Editora Nacional, 1967.

de *Mirentxu* como del resto de obras del compositor, ejemplos musicales, fotografías y correspondencia de Jesús Guridi con personalidades como Guillermo Fernández Shaw.

Su biografía está alojada en diferentes diccionarios españoles, como en el *Diccionario de la Zarzuela, España e Hispanoamérica*⁸ o el *Diccionario de la Zarzuela, España e Hispanoamérica*⁹ (más centrado en su producción lírica) así como en el *New Grove*¹⁰. Por otro lado, existen dos catálogos de sus composiciones más actualizados. El primero del año 1989, de Víctor Pliego de Andrés¹¹ y que posteriormente lo revisará en el año 1997¹². Y un segundo catálogo más breve de Pablo Bilbao Aristegui en el año 1992¹³.

En cuanto a sus obras, cabe destacar que han sido más grabadas que impresas. Las partituras de sus obras se conservan en *Eresbil*, Archivo vasco de la música, disponibles para su consulta. Recientemente se ha publicado la edición crítica de la obra objeto de mi estudio, *Mirentxu*, por parte del ICCMU¹⁴. También se puede acceder a algunas de sus partituras se encuentran disponibles de forma digital a través de la página web oficial de la familia de Jesús Guridi¹⁵. Además, dicha web ofrece información sobre el compositor, sus obras, información de artículos, catálogo de sus obras, donde encontrar los fondos musicales, etc. Igualmente, *Eresbil* tiene una serie “webs temáticas” y “webs de músicos” entre las que se encuentra una Jesús Guridi, con información respecto a discos publicados, sus fondos, método de consulta, biografía, etc.¹⁶.

III.I Jesús Guridi, un compositor conservador a principios del siglo XX

Jesús Guridi (Vitoria, 1886; Madrid, 1961) fue un compositor vasco que desarrolló la mayoría de labor en España, siendo uno de los compositores más populares del país durante el siglo XX. En su repertorio hay obras de teatro lírico, la música sinfónica y música sacra. Empezó su formación en su ciudad natal, más tarde la continuó en Madrid y finalmente, salió

⁸ RUIZ TARAZONA, Andrés, “Jesús Guridi”, en Emilio Casares Rodicio, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol.6, Madrid, SGAE, 1999-2002, pp.135-139.

⁹SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor, “Jesús Guridi”, en Emilio Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol.1, Madrid, ICCMU, 2002-2003, pp. 955-959.

¹⁰ MENÉNDEZ ALEYXANDRE, A. and Antoni Pizà, “Guridi (Bidaola), Jesús”, en *New Grove Online*, 2001. Disponible: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12040> [Consulta: 20-12-2018]

¹¹ PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. *Catálogo de obras de Jesús Guridi (1886-1961)*, Madrid, Fundación Juan March, 1989.

¹² PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. *Jesús Guridi*, Madrid, SGAE, 1997.

¹³ BILBAO ARISTEGUI, Pablo. *Jesús Guridi*, Álava, Diputación Foral de Álava, 1992.

¹⁴ GURIDI, Jesús, *Mirentxu. Idilio Vasco en dos actos*, edición crítica de Ramón Lazkano, Madrid, ICCMU, 2009.

¹⁵ *Jesús Guridi. Página oficial de la Familia Guridi*. Disponible: <https://jesusguridi.com/> [Consulta: 15-03-2020]

¹⁶ “Jesús Guridi”, en *Eresbil-Webtemáticas*. Disponible: <https://www.eresbil.eus/webs-tematicas.asp> [Consulta: 15-3-2020]

a Europa. Primero a París, donde entró en la *Schola Cantorum* de Vicent d'Indy (1851-1931); posteriormente, Bruselas dónde tuvo como maestro al organista y compositor Joseph Jongen (1873-1953); y finalmente, a Colonia con Otto Neitzel (1852-1920)¹⁷.

Se caracterizó por tener un estilo musical casticista, conservador que no introduce novedades en el lenguaje musical y con cierto aire nacionalista. Ante tan favorecedora situación, fue un compositor que pudo quedarse en España durante la dictadura de Franco (1939-1975) y que gozó de ciertos beneficios por ello. Además de su labor compositiva es de destacar su labor de investigación de músicas de ciertas regiones, para las que se valió de trabajo de campo, equiparándose casi a la labor de lo que hoy llamamos etnomusicólogo.

Desde el éxito de *Mirentxu*, fue un personaje destacado en el panorama musical vasco, en concreto de Bilbao. Dirigió la Sociedad coral de Bilbao desde el año 1912, con la que llevó a escena la obra que voy a analizar, *Mirentxu*. Formó parte de un ciclo junto con otras dos óperas que se realizaron como un proyecto de “búsqueda de ópera vasca”. Es un hecho que se puede considerar tanto como una reivindicación “nacionalista” como de iniciativa de descentralizar el teatro lírico de Madrid. No por ser su primer trabajo de teatro lírico pasó desapercibido: fue la obra más exitosa del ciclo, según Jesús de Arozamena.

¹⁷ ARISTEGUI, Pablo Bilbao. *Jesús Guridi*, Álava, Diputación Foral de Álava, 1992.

CAPÍTULO 1. *MIRENTXU* A TRAVÉS DEL TIEMPO: PRENSA, CRÍTICA MUSICAL Y PROGRAMACIÓN

Citaba el verso de Fray Luis de León (1528-1591) *Vas al inmortal seguro* el crítico de la revista *RITMO* Fernando López y Lerdo de Tejada en su necrológica del compositor vasco¹⁸. Con dicho comentario, se puede percibir el aprecio que la música española tenía a Jesús Guridi. Sin embargo, tras su muerte, la realidad es que sus obras no se consolidaron como parte del canon musical. Tras la década de 1960 y los actos de rigor por su defunción, la interpretación de sus obras (tanto instrumentales como escénicas) se concreta en el año 1986 con motivo del aniversario de su muerte.

Previo a hablar de los resultados de la búsqueda de prensa es oportuno explicar algunas peculiaridades en lo que respecta a las publicaciones que he consultado y están incluidas en el Anexo. En primer lugar, los resultados accesibles de manera digital se sitúan cronológicamente entre 1910, cuando eclosiona el éxito de Jesús Guridi tras el estreno de *Mirentxu*, y 1940. Entre la prensa general hay registros sobre Jesús Guridi y sus obras en numerosos y diferentes diarios de noticias así como algunas revistas musicales. A partir de 1950 el recurso con mayor accesibilidad es el periódico *ABC*, el cual parece tener un gusto especial por el compositor y su actividad musical. Por otro lado, aparece en revistas que se dedican específicamente a la música como *Ritmo*, que hace mención del compositor y sus méritos con mayor frecuencia, y *Scherzo*. Un último tipo de documentos en los que se hace referencia al compositor es en publicaciones de enseñanza: la primera vez en el año 1945 en *La Revista Nacional de Educación*¹⁹, junto a Joaquín Rodrigo. En ella nos informa de la victoria de Guridi en el Concurso Musical organizado por la Vicesecretaría de Educación Popular, en la categoría de «Ópera y Zarzuela». De su labor compositiva destacan lo siguiente: «una singular fecundidad lírica, de sentido hondamente popular, que adquiere aún más entrañable personalidad, en este aspecto, a través de los aspectos folklóricos, tan filialmente cultivados por el genial creador»²⁰.

Una segunda vez en que se menciona a Guridi en este ámbito es tras su muerte cuando le dedican una necrológica de cinco páginas en *Enseñanza Media*²¹. Realiza un recorrido por

¹⁸ LÓPEZ Y LERDO DE TEJADA, Fernando. “Ha muerto Jesús Guridi paladín y cantor de la tierra vasca”, en *RITMO*, vol. 31, nº 318 (abril-mayo), 1962, p. 21.

¹⁹ “Dos músicos ilustres condecorados. Guridi y Rodrigo”, en *Revista de Educación Musical*, nº52, 1945, p.77-78.

²⁰ *Ibidem*, p. 77.

²¹ MARTÍNEZ RUIZ, Florencio. “Jesús Guridi: Una vida para la música”, en *Enseñanza Media*, 1961, pp. 1331-1335.

su formación, obras líricas, sacras e instrumentales así como los periodos de su vida y destaca a *Mirentxu* como clave de su éxito.

Tras este breve apunte sobre una fuente minoritaria, las publicaciones más importantes sobre *Mirentxu* se dan en dos épocas: los diez años posteriores a su estreno y en su cincuenta aniversario. El estreno en mayo 1910 en el Teatro de los Campos Elíseos se hizo sentir tanto en la crítica local como en la capital española, que estuvo pendiente de la recepción. El éxito fue tan grande que el compositor recibió una dotación económica para editar su obra por parte de la Diputación Provincial [de Vizcaya]²² y se representó cinco veces más en la primera quincena de junio de ese mismo año. En 1911, Joaquín Fesser destaca a Guridi como un compositor dotado y lo sitúa, junto con José María Usandizaga (1887-1915), como continuadores de la ópera española²³. Durante ese mismo año, Guridi edita la versión para voz y piano de su idilio vasco²⁴.

En 1912 *Mirentxu* abandona las vascongadas y se desplaza al Liceu de Barcelona. La Sociedad Coral de Bilbao ofreció, según el periódico *El Imparcial*, cuatro representaciones los días 14 y 16 de octubre (dos representaciones por día)²⁵. De dichas representaciones no he encontrado crítica alguna ni tampoco hace referencia Arozamena cuando resume las representaciones de la obra. Sin embargo, en 1913 vuelve la Coral de Bilbao al Liceu para dos nuevas representaciones, dirigidas por el maestro Guridi. La crítica en la prensa general de Madrid informó del éxito de las representaciones: por su parte *La Correspondencia*²⁶ y *El Correo Español*²⁷ tienen la misma crítica, en la que elogian la composición musical; por otro lado, *El Heraldo Militar*²⁸, más breve, elogia la escenografía. En Barcelona, *El Teatre Català*²⁹ describe la obra e informa de su exitosa representación. En Bilbao, la prensa especializada describe el recibimiento positivo por parte del público catalán. Además, ofrece un análisis de la música de *Mirentxu* dónde incluye las referencias populares del compositor, siendo el libreto el punto más cuestionado en esta ocasión³⁰. En julio del mismo año también llegó a Pamplona, dónde se representó en el teatro Gayarre por el Orfeón Pamplonés dos veces³¹, dirigido por

²² FESSER, J. *La Correspondencia de España*, año LXI, nº19.119, p. 3.

²³ FESSER, J. “De Música. Ópera Vasca”, en *La Correspondencia de España*, año LXII, nº19.499, p. 6.

²⁴ *Revista Musical*, año III, nº 7, 1911, p. 174.

²⁵ *El Imparcial*, año XLVI, nº 16.350, 1912, p. 4.

²⁶ *La Correspondencia de España*, año LXIV, nº 20.072, 1913, p. 2.

²⁷ *El Correo Español*, año XXVI, nº 7.298, 1913, p. 3.

²⁸ *El Heraldo Militar*, año XVIII, nº 6.152, 1913, p. 2.

²⁹ DE SANTAGNEÉS, E. “Música”, en *El Teatre Català*, 1913, año II, nº 49, 1913, pp. 75-77.

³⁰ DE GILBERT Y SERRA, Vicente María. *Revista Musical (Bilbao)*, año V, nº 1, 1913, pp. 17-20.

³¹ DE AROZAMENA, Jesús María. *Jesús Guridi. Inventario de su vida y de su música*, Madrid, Editora Nacional, 1967, p. 116.

Guridi³². Es interesante que la crítica de *La Correspondencia de España* parece esta vez más interesada en el estatus de público asistente que no en la representación.

El siguiente paso fue Madrid, aunque no fue hasta 1915. En agosto de 1914, el Teatro de la Zarzuela ya anunció la obra dentro de su repertorio para la temporada³³. Dicha representación se llevó a cabo el día 30 de abril como consta Arozamena³⁴ y se repitió durante los días 1 y 2 de mayo en sesiones de tarde y noche³⁵. Sin embargo, y aunque fue aplazada varias veces, las localidades se vendieron. Dichos retrasos se pueden atribuir quizá a la necesidad de ensayos por parte de la plantilla del Teatro de la Zarzuela, para la que incluso Guridi había simplificado la partitura. Además, a dicha plantilla se añadieron algunos estudiantes Vascos como refuerzo³⁶.

A partir de aquí, parece que *Mirentxu*, a pesar de ser la obra que abre la puerta a la «ópera vasca» y buque insignia del compositor para muchos críticos, cae en un olvido relativo para el público. Quizá, sus obras *Amaya* y *El Caserío* desplazaron su primera obra lírica. Sin embargo, para él siempre estuvo muy presente. En 1934 encarga a Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, libretistas de *La Meiga* (1928) y la ya mencionada zarzuela *El Caserío*, una nueva versión de *Mirentxu*. De esta nueva versión no he encontrado alusión por parte de la crítica y aunque sí hace constar Arozamena una buena recepción por parte del público en la Temporada de Arte Lírico Vasco de dicho año³⁷. Señala mejoras en la instrumentación un argumento más ligero. Poco más de una década después, se estrena la versión de 1947 por Jesús María de Arozamena. Dicha versión tuvo una mayor recepción y, presumiblemente es la que se ha usado cuando se ha respuesta la obra. Incluso fue galardonada con el *Premio Nacional de Teatro Ruperto Chapí*³⁸, tal como constata la revista *RITMO*³⁹. Se estrenó en el teatro Gran Kursaal de San Sebastián y fue la primera vez que se representó enteramente en vasco. Tras esto, viajó a Madrid en el año 1949 con este nuevo libreto.

³² *La Correspondencia de España*, año XLVI, nº 20.238, 1913, p. 3.

³³ *El Imparcial*, año XLVIII, nº 17.069, 1914, p.5.

³⁴ DE AROZAMENA, Jesús María. *Jesús Guridi. Inventario de su vida y de su música*, Madrid, Editora Nacional, 1967, p. 117.

³⁵ *El Heraldo de Madrid*, año XXVI, nº 8.915, 1915, p. 5.

³⁶ DE AROZAMENA, Jesús María. *Jesús Guridi. Inventario de su vida y de su música*, Madrid, Editora Nacional, 1967, p. 117.

³⁷ *Ibidem*, p. 121.

³⁸ “Premio destinado a la mejor obra lírica estrenada durante el año”. En: DE AROZAMENA, Jesús María. *Jesús Guridi. Inventario de su vida y de su música*, Madrid, Editora Nacional, 1967, p. 111.

³⁹ *Ritmo*, año XIX, nº 219, 1949, p. 10.

Durante los diez años siguientes, Guridi parece centrarse en las composiciones para órgano y no es hasta el año 1960 cuando *Mirentxu* vuelve a los escenarios. En Bilbao, de la mano de la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera (A.B.A.O.) por el 50º de su estreno, junto a *Mendi-Mendiyán* (1910) José María de Usandizaga. Nuevamente, en el año 1967 se lleva a escena, posiblemente como iniciativa de Arozamena ya que añade algunos números musicales⁴⁰. Se representó en el Teatro de la Zarzuela y fue un éxito, tal como nos informa una breve crítica en la revista *RITMO*⁴¹.

Tras su muerte, sus obras sufren un desplazamiento en el repertorio y no es hasta el año 2010 que *Mirentxu* se llevó de manera íntegra a escena con motivo del centenario de su estreno. Obra de cierre para la temporada 2009-2010 de la Orquesta Sinfónica de Euskadi, se representó en formato escénico durante cuatro días la última versión de Arozamena, usando la edición crítica que ya he mencionado de Ramón Lazkano. Recientemente, tras solo nueve años, el Teatro de la Zarzuela ha traído a escena en su temporada 2019-2020 *Mirentxu* en su versión de concierto, tras el éxito del *El Caserío*. Ha sido un hecho en que la crítica musical ha considerado como el inicio de una labor recuperadora de títulos insignes de nuestro teatro lírico nacional.

En este caso cabe preguntarse ¿qué pasó con las obras de Guridi? Una vez muerto Jesús Guridi y los que trabajaron con él, sus composiciones parecen pasar a mejor vida también. En el 1986, con motivo del centenario del nacimiento del compositor, se programan algunas de sus obras durante el transcurso de dicho año. En el Teatro de la Zarzuela por ejemplo, se organizó un homenaje para la reapertura de dicho teatro, en que se incluyen fragmentos de varias obras líricas de Guridi: *Mirentxu*, *Amaya*, *El Caserío* y *La Meiga*⁴². En muchos casos, se optó por representar los números más populares de óperas y zarzuelas españolas, en vez de la obra completa. Por ejemplo, en 1996, la soprano española Ainhoa Arteta (1964) interpretó con la Orquesta de Radio televisión Española el solo final de *Mirentxu Goizeko eguzki argiak/ Los cielos me darán la luz* junto con otras piezas líricas de compositores teatrales españoles como Usandizaga, Federico Chueca (1846-1908) y Ruperto Chapí (1851-1909)⁴³. Lo mismo ocurre con el preludio del primer acto, que se interpretó en el año 1974 junto con otros preludios, tanto

⁴⁰ “Mirentxu, Idilio Vasco en dos actos”, en *Jesús Guridi. Página oficial de la Familia Guridi* [En Línea]. Disponible: <https://jesusguridi.com/catalogo/obra-a-obra/mirentxu-idilio-vasco-en-dos-actos/> [Consulta: 15-03-2020]

⁴¹ RODRÍGUEZ DEL RÍO, F. “Mirentxu” en homenaje al compositor Jesús Guridi», en *RITMO*, año XXXVII, nº 371, 1967, p. 16

⁴² FRANCO, Enrique. “Reapertura de la Zarzuela con un homenaje a Guridi”, en *El País* [en línea], 1986. Disponible: https://elpais.com/diario/1986/12/09/cultura/534466804_850215.html [Consulta: 26-03-2020]

⁴³ *Cultural Madrid*, nº 268, 1996, p.46.

de Guridi como el de *La Meiga*, así como de obras de otros compositores tales como el preludio de *Los Borrachos* (1899) de Gerónimo Giménez (1852-1923) o *La Marchenera* de Federico Moreno Torroba (1891- 1982)⁴⁴.

⁴⁴ *Diario de Mallorca*, 7/04/1974, p. 34.

CAPÍTULO 2. ANÁLISIS DRAMATÚRGICO-MUSICAL

Sobre el análisis que aquí se presenta, se pueden distinguir dos partes: la primera recoge una descripción de los diferentes libretos que ha tenido la obra, introducción al argumento de la ópera y los personajes; la segunda parte se centra en los aspectos musicales más relevantes como la plantilla orquestal, principales rasgos de cada número y relación música española, en este caso vasca.

2.1 Los Libretos

La obra *Mirentxu* ha tenido varias versiones a lo largo del tiempo, como ya se ha constatado anteriormente en este trabajo, siendo el número de actos siempre dos. Ramón Lazkano considera tres⁴⁵: la primera de ellas le fue entregada a Guridi por la Sociedad Coral para la composición musical, al igual que hicieron con *Mendi-Mendiyan* (1910) de Usandizaga y *Lide ta Ixidor* (1910) de Santos Inchausti (Mungia, España, 1868; Bilbao, 1925)⁴⁶. Casi se puede dilucidar que el libreto de su obra más querida, llegó a él por azar. Las modificaciones que sufre el libreto tanto en la versión de 1934 como en la de 1947 son iniciativa de Guridi. El cambio más significativo se da en la última versión que se ofrecen en castellano a la vez que en vasco, siendo totalmente bilingüe y abriendo la posibilidad de ser representada totalmente el vasco. Los cambios afectaron sobre todo a la fluidez del libreto y, por tanto, de la acción pero el argumento no cambió en ninguna de las tres. Cabe destacar que el orden de números musicales así como el total de quince y recogidos en la edición ya mencionada son los usados en la última versión de 1947, considerada la definitiva por Guridi.

Dicha clasificación es hecha en base a las tres versiones de los libretos. Sin embargo, la información alojada en la página web de la familia Guridi informa de que realizó cambios musicales en la primera de ellas, en 1912. Dichos cambios fueron poner música a las partes habladas⁴⁷. En el año 1967, sobre Arozamena añade sobre su versión del libreto «algunos números musicales tomados y arreglados de otras obras de Guridi»⁴⁸.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. XII-XIV.

⁴⁶ DE AROZAMENA, Jesús María. *Jesús Guridi. Inventario de su vida y de su música*, Madrid, Editora Nacional, 1967, p. 97.

⁴⁷ “Mirentxu, Idilio Vasco en dos actos”, en *Jesús Guridi. Página oficial de la Familia Guridi* [En Línea]. Disponible: <https://jesusguridi.com/catalogo/obra-a-obra/mirentxu-idilio-vasco-en-dos-actos/> [Consulta: 15-03-2020]

⁴⁸ *Ibidem*.

<i>Acto 1</i>	<i>Acto 2</i>
Nº 1. Preludio	Nº 9. Preludio.
Nº 2. Chantón: <i>Txindorrak xoxoari/A un viejo tordo decía</i>	Nº 10. Vicente, Teodoro y Niños: <i>¡Erne! ¡Erne begiak! ¡Mira! ¡Mira, allí vuela!</i>
Nº 3. Coro: <i>Goazen ara/ ¡Cantad, cantad!</i>	Nº 11. Vicente y Teodoro: <i>Goiko belar txulotik/ En medio de los campos</i>
Nº 4. Chantón y Manu: <i>Orra berriro/ Pues yo, fijate</i>	Nº 12. Manu y Raimundo: <i>Ene ba nere alabatxo gaxua/ Sí Raimundo. Mirentxu se muere ya</i>
Nº 5. Dúo de Chantón y Presen: <i>Zer gertatzen zaizu ba/ Tú que gas sido cascabel</i>	Nº 13. Coro: <i>Agate gabean aize epela/ Santa Águeda fue en este pueblo</i>
Nº 6. Dúo de Mirentxu, Raimundo: <i>Udaberriko eguzki alaya/ Llegó otra vez la primavera</i>	Nº 14. Chantón y Mirentxu: <i>¡Zer demontre! ¡Fuera de aquí!</i>
Nº 7. Chantón, Mirentxu, Raimundo y Manu: <i>Ara nun debil/ Bajo las ramas</i>	Nº 15. Mirentxu: <i>Goizeko eguzki argiak/ Los cielos me darán la luz⁴⁹</i>
Nº 8. Todos: <i>Noski, gezurra ta abar/ Miren, te he jurado a tí</i>	

2.2 Argumento y personajes

Mirentxu tiene un argumento sencillo de temática pastoril, con pocos personajes: es una obra que cuenta la historia de la protagonista homónima. Se desarrolla en un ambiente rural campesino. Es una trama de enredo con un comienzo feliz, pero que tiene un final trágico. *Mirentxu* es una chica joven que está enferma. Vive con su padre, Manu, y con Raimundo, un muchacho que acogió en su casa Manu cuando era aún un niño. Por otro lado se encuentra Presen, quien es amiga de *Mirentxu*, y su abuelo, Chantón.

Mirentxu se promete con Raimundo, pero casi por conveniencia de Manu y Chantón. Sin embargo, Raimundo de quien verdaderamente está enamorado es de Presen, además de

que este es un amor correspondido. Cuando Presen se entera de que *Mirentxu* y Raimundo se

<i>Personajes</i>	<i>Voz</i>
Mirentxu	Soprano
Presen	Mezzo
Manu	Barítono
Chantón	Bajo
Vicente	Tiple
Teodoro	Tiple
Josepacho (niña)	Tiple
Un pastor	Barítono
Dos niños	Tiples
Coro	[Mixto]
Vicenta	Actriz
Micaela	Actriz

⁴⁹ GURIDI, Jesús, *Mirentxu. Idilio Vasco en dos actos*, edición crítica de Ramón Lazkano, Madrid, ICCMU, 2009, p. Índice.

han prometido, primero es dominada por la ira y la tristeza. Sin embargo, se da cuenta que Raimundo lo hace porque Mirentxu se haya enferma y no quiere decepcionarla.

El final de la obra acaba trágicamente: Mirentxu se da cuenta de que Raimundo no la quiere realmente. Es entonces cuando la protagonista entona “*Los cielos me darán la luz*” y comienza a morir. El resto de personajes se reúnen a su alrededor, Raimundo se le acerca y Mirentxu le confiesa que sabe la verdad sobre sus sentimientos.

2.3 Orquestación

En cuanto a la instrumentación, Lazkano la ha reconstruido en base a las partichelas de la orquestación de última modificación del año 1947, conservada en la SGAE. Dicho autor apunta que posiblemente la orquestación original fuese «más rica» y refleja la situación de las orquestas en España a mitad del siglo XX⁵⁰. Dicha plantilla es la siguiente:

- * 2 flautas (2ª con flautín)
- * 2oboes
- * 2 clarinetes en *Sib*
- * 1 fagot
- * 3 trompas en Fa
- * 2 trompetas en Do
- * 3 trombones
- * Tuba
- * Timbales
- * Bombo
- * Platos
- * Caja
- * Triangulo
- * Timbres
- * Arpa
- * Quinteto de cuerda

Sobre la instrumentación, también, se hacen algunas observaciones de interés reflejadas en la edición crítica tales como: en las versiones anteriores se sabe que había cambios como

⁵⁰ GURIDI, Jesús, *Mirentxu. Idilio Vasco en dos actos*, edición crítica de Ramón Lazkano, Madrid, ICCMU, 2009, p. XIV.

que había específicamente un flautín y 2 flautas. También se sabe que en vez de trompetas se usaban cornetines en *si b*. Según dice Lazkano en su edición crítica, la orquestación es «reflejo claro de esta influencia francesa» ya que parte de la formación del compositor proviene de su estancia en Francia⁵¹.

2.4 Los Preludios

Mirentxu es un caso particular de una obra escénica que tiene dos preludios. El preludeo del primer acto es más interesante a la vez que famoso que el segundo. Se interpreta con la totalidad de la plantilla orquestal, a excepción de la familia de percusión. De dicha familia solo encontramos la presencia de la caja, el bombo y los timbales. Formalmente, tiene dos partes diferenciadas. La primera parte –A– tiene un ritmo binario de 2/2 y un tempo lento. Su tonalidad se encuentra en Fa mayor. La segunda parte –B– tiene un también un ritmo binario, pero se convierte en un 2/4. El tempo así mismo se acelera –*allegreto*–. Durante el desarrollo de B, encontramos cambios en la tonalidad: comienza en Fa mayor y en el compás 66 cambia a Do Mayor. Al llegar al compás 172, retoma Fa mayor y un tempo más lento, preparando la reexposición de A. Dicha reexposición comienza en el compás 191, con un cambio de compás de nuevo a un 2/2.

La parte que he dominado como B, fue compuesta por Guridi sobre la melodía popular de *Markiña Etxebarriko* [o *Markina Etxebarriko*] (Ej. 1), como constata Arozamena⁵². Al observar ambas melodías, se puede ver el parecido en los violines primeros y segundos entre los compases 36 a 46 (Ej. 2).



Ejemplo 1. *Markina-Etxebarriko* en el *Cancionero Popular Vasco*⁵³

⁵¹ *Ibidem*, p. XIV.

⁵² DE AROZAMENA, Jesús María. *Jesús Guridi. Inventario de su vida y de su música*, Madrid, Editora Nacional, 1967, p. 107.

⁵³ DE AZKUE, Resurrección María (Recopilador). «*Markina-Etxebarriko*», en *Cancionero Popular Vasco* [En línea], Barcelona, Boileau, 1922. Disponible: <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/fondo-documental/cancionero-vasco/ab-383/> [Consulta: 15-04-20]

Allegretto

Violin I *mf* *cresc.*

Violin II *mf* *cresc.*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Ejemplo 2. Extracto del primer preludio de *Mirentxu*⁵⁴

Por otro lado, en este preludio encontramos, entre los compases 9 y 16, un motivo característico en los oboes (Ej. 3). Dicho motivo también se alterna entre los otros miembros de la familia de viento madera y se repetirá algunas veces a lo largo de la obra.

Oboes I-II *p*

Ob. 6

Ejemplo 3. Motivo del preludio primero en la melodía de los oboes⁵⁵

El segundo preludio es menos complejo en cuanto a melodía: hay un ostinato rítmico que, según Arozamena, representa la rueda del molino de agua dónde se sitúa la obra⁵⁶. Se observan dos tonalidades, *sol menor* y *sol mayor*. Tiene un ritmo ternario de 3/8 y un *tempo* moderado. A diferencia de la presencia que tienen los vientos en el primer preludio, en este preludio destacan más la cuerda. Así mismo, tampoco presenta el arpa en la instrumentación. Por lo tanto, se puede incluso considerar que el preludio del primer acto tiene un carácter

⁵⁴ GURIDI, Jesús, *Mirentxu. Idilio Vasco en dos actos*, edición crítica de Ramón Lazkano, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 7-8.

⁵⁵ *Ibidem*, págs. 3-4.

⁵⁶ DE AROZAMENA, Jesús María. *Jesús Guridi. Inventario de su vida y de su música*, Madrid, Editora Nacional, 1967, p. 107.

femenino –ya que la protagonista es femenina– apoyado en los vientos y el arpa; y el segundo preludio tiene un carácter más masculino, apoyado en las cuerdas.

2.5 Acto I

«El molino de Manu; el río bajo un puente de madera. Huerto ante el caserío de Chantón y las ruinas de una ferrería. Un nogal en medio de la escena en medio de la escena, altas montañas, casería y tierra labrada. Una tarde de primavera»⁵⁷.

Escena I

En la escena I intervienen Chantón, Vicente, Teodoro y Josepacho. Es una pieza tripartita, de ritmo binario y con indicación de tempo rápido, que cambia dos veces de tonalidad. Empieza en *la mayor* realizando una parte instrumental. En el compás 43, la tonalidad cambia a *fa mayor* y Chantón canta un solo. Dicho personaje extiende su solo hasta poco antes de cambiar de tonalidad nuevamente, en el compás 156, que cambia a *mi mayor*. Con este nuevo cambio, entran los tres personajes restantes y hacen un «hablado sobre la música». Dicho término se incluye en la partitura y se repite varias veces a lo largo de la partitura. Se observa como el arpa se incorpora en este último segmento.

La plantilla en este número se centra casi siempre en la familia de viento madera y en la sección de cuerda frotada, dejando en silencio la percusión y los vientos metal para pasajes muy concretos. Cabe destacar, en los compases 1 y 16, los oboes ejecutan una variación del motivo que se exponía en preludio, también por los oboes. (Ej. 4)

Oboes I-II

f scherzando

Ob.

Ejemplo 4. Motivo del preludio primero durante el número segundo⁵⁸

⁵⁷ GURIDI, Jesús, *Mirentxu. Idilio Vasco en dos actos*, edición crítica de Ramón Lazkano, Madrid, ICCMU, 2009, pág. 1. La cursiva es de la referencia.

⁵⁸ *Ibidem* págs. 29-30.

Escena IV

La escena IV empieza con un hablado entre Chantón y Manu. Tras dicho hablado empieza la música y el dúo entre ambos personajes. Los dos personajes tienen una conversación sobre Mirentxu y Raimundo y comentan que sería bueno si se juntasen. Tiene un ritmo binario de 2/4, y un *tempo* rápido, –*allegro*– durante la mayoría de la pieza. En las voces encontramos que siempre se dispone la melodía sobre grados conjuntos: no hay registros extremos. Así mismo, la orquesta hace un acompañamiento sencillo en el que nunca interviene la plantilla completa. Se produce un cambio de la tonalidad inicial –*Do mayor*– en el compás 64, donde se pasa a *Fa mayor*, extendiéndose hasta el compás 104, donde retoma *Do mayor*.

Escena V

Se trata de un dúo entre Chantón y Presen, su nieta. El abuelo le pregunta a la nieta que le aflige, aunque esta se niega a contárselo. Tiene un ritmo binario 2/4 que no presenta alteraciones, un *tempo* lento y la tonalidad de *Sib mayor*. La escena empieza con un hablado sobre la música, tras lo que sigue una intervención cantada. Termina con una parte hablada, sin música. No usan registros extremos, al igual que la plantilla orquestal vuelve a ser reducida como en el número anterior. La melodía principal la llevan los cantantes. Según tanto Arozamena⁵⁹ como el crítico y compositor catalán Vicente María de Gilbert⁶⁰ (1879-1939), Guridi la compuso sobre la melodía popular de *Barda-amets* [*o Barrda Ametsa*] (Fig. 5). Se puede apreciar claramente la referencia en los violines primeros, entre los compases 18 y 24 (Ej. 6).



Ejemplo 5. *Barrda Ametsa* en el cancionero *Euzkel-Abestijak*⁶¹



Ejemplo 6. Violines primeros en el número 5⁶²

⁵⁹ DE AROZAMENA, Jesús María. *Jesús Guridi. Inventario de su vida y de su música*, Madrid, Editora Nacional, 1967, p. 108.

⁶⁰ DE GILBERT Y SERRA, Vicente María. *Revista Musical (Bilbao)*, año V, nº 1, 1913, pp. 17-20.

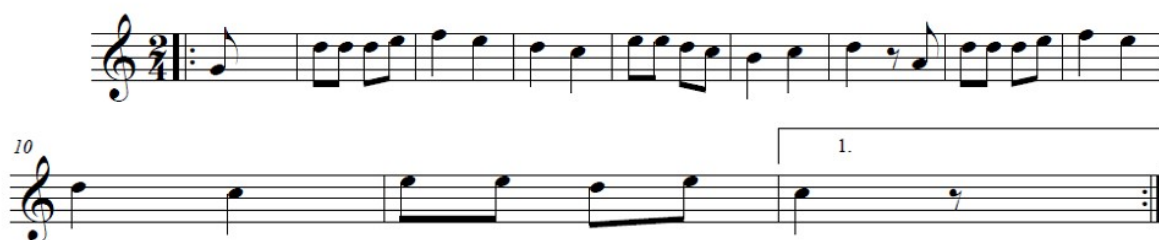
⁶¹ “*Barrda Ametsa*”, en *Euzkel-Abestijak* [En línea], Bilbao, EUZKELTZALE-BAZKUNA'K, 1915. Disponible: <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/fondo-documental/cancionero-vasco/ab-3554/> [Consulta:15-04-2020]

⁶² GURIDI, Jesús, *Mirentxu. Idilio Vasco en dos actos*, edición crítica de Ramón Lazkano, Madrid, ICCMU, 2009, p. 131-132.

Escena IV

Intervienen Mirentxu y Raimundo, aunque Presen observa la escena. En tonalidad de *Re mayor*, presenta *tempos* lentos y moderados. Se aprecia que el ritmo se altera varias veces a lo largo del número: empieza con un compás ternario de 3/2 y cambia a un ritmo binario de 2/4 en el compás 46. El compás 77 recupera el ritmo ternario inicial. Sin embargo, en los compases 22 y 118, cambia durante un compás a 2/4.

Las intervenciones de los personajes se articulan tanto en pasajes al unísono, como diálogos o partes en los que cada voz sigue una línea melódica. El acompañamiento orquestal se reduce prácticamente a la familia de la cuerda y los vientos madera. La escena finaliza con un hablado sin música. Arozamena señala en esta ocasión que Guridi tomó melodía de *Naparcho* (Ej.7), «canto a las excelencias del vino»⁶³. Dicha melodía he observado que se encuentra en la parte vocal de Mirentxu y Raimundo, entre los compases 16 y 20 (Ej. 8).



Ejemplo 7. *Naparcho* en *Euscaldun Anciña Ancinaco* de Juan Ignazio de Itzueta (1767-1845)⁶⁴

Musical notation for Ejemplo 8. It shows a duet between Mirentxu and Raimundo. The top part is labeled 'Mirentxu' and the bottom part 'Raimundo'. Both are in treble clef with a 3/2 time signature. The notation shows two staves for each character, with a 4-measure rest at the beginning. The melody is identical for both characters, consisting of a series of eighth and quarter notes.

Ejemplo 8. Melodía Mirentxu y Raimundo⁶⁵

⁶³ DE AROZAMENA, Jesús María. *Jesús Guridi. Inventario de su vida y de su música*, Madrid, Editora Nacional, 1967, p. 108.

⁶⁴ DE ITZUETA, Juan Ignazio (Recopilador). «*Naparcho*», en *Euscaldun Anciña Ancinaco* [En línea], Donostia, 1826. Disponible: <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/fondo-documental/cancionero-vasco/ab-16/> [Consulta: 15-04-2020]

⁶⁵ GURIDI, Jesús, *Mirentxu. Idilio Vasco en dos actos*, edición crítica de Ramón Lazkano, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 151-152.

Escenas VII y VIII

El número 7 empieza con la intervención hablada sin música de Chantón. Una vez empieza la música, observamos un *tempo* rápido, un ritmo binario de 2/4, en *Fa mayor*. Solo contamos con la intervención de Chantón, aunque en la partitura se observan ya los pentagramas para la intervención de otros tres personajes en el número siguiente. Podemos observar tres partes en esta escena: una primera en la que Chantón canta acompañado de los vientos madera y la cuerda; una segunda acompañada por la cuerda; y una última en la que se acompaña tanto de vientos como de percusión y cuerda. Al final de la escena encontramos unas palabras habladas sobre la música de Chantón llamando a dos personajes.

Dentro del número 7, también se encuentra la escena VIII. De ritmo binario con subdivisión ternaria, 6/8. Con un *tempo* moderado y en si bemol mayor, en esta escena intervienen Mirentxu, Raimundo y Manu. De forma cantada solo interviene Manu –a excepción de dos frases al principio, cada una de uno de los otros dos personajes–. A partir del compás 76, la intervención vocal se convierte en un hablado sobre la música.

Escenas IX

Es un dúo entre Raimundo y Presen. Raimundo le confiesa que su amor real es hacia ella y no hacia Mirentxu con quien se va a casar. Tiene un *tempo* rápido, ritmo ternario de 3/4 que solo sufre alteraciones durante los compases 72 y 73. El *tempo* se reduce conforme ambos personajes expresan su pena. Vuelve a acelerarse cuando se pelean y de nuevo se reduce cuando llega al final el dúo. Ninguno de los personajes hace registros extremos, e incluso se indica en la partitura como Presen tiene que hacer un declamado.

Escena XII

La escena XII es la última del acto I. En ella intervienen Presen, Raimundo, Chantón y Mirentxu, hablando sobre la música; y Manu, que se le oye cantar dentro del molino. Presenta dos tonalidades: una primera con *tempo* moderado y ritmo asimétrico de 5/8 den *Fa menor*. Este tipo de ritmo se da en un tipo de baile vasco en concreto, el *zortiko*, está presente en los compases 238 a 263 (Ej. 9). La segunda tonalidad se desarrolla con *tempo* más rápido y ritmo ternario de 3/4, cambiando a *Fa mayor*. Cuando indica que se ha de bajar el telón, el *tempo* se ralentiza drásticamente.



Ejemplo 9. Figuración del ritmo de *zortiko* en la partitura de *Mirentxu* ⁶⁶

2.6 Acto II⁶⁷

«En el mismo lugar del acto anterior. Una mañana de invierno. La niebla húmeda, que baja del cielo totalmente gris, oculta las montañas. A poco de comenzar el preludio, se alza el telón. Gira la rueda del molino»⁶⁸.

Escena I

Escena que abre el Acto II. Es totalmente intrascendente en la trama ya que trata sobre unos niños persiguiendo un pájaro y el viejo Chantón regañándoles. Nada tiene que ver con el argumento de la obra ni repercute en su desarrollo. Se trata de una composición en *Do mayor*, que representa muy bien a la infancia y la inocencia de los niños. Presenta alteraciones en el ritmo: al principio de la escena cuando están los niños solos, tenemos un 2/4. Sin embargo, cuando aparece Chantón cambia a un 4/4. Observamos que el *tempo* complementa la escena, es decir, cuando los niños están persiguiendo y discutiendo, observamos un *allegro*. Cuando llega Chantón y coincidiendo con el cambio de ritmo, se convierte en un *molto tranquillo*, es decir, un *tempo* lento. Otro aspecto destacable en este número es la intervención del arpa. Interpreta algunos *glissandos* y acompañamientos que expresan el ambiente «idílico» pastoril y rural.

Es de interés en este número el uso de la melodía vasca del *Aldapeko Sagarren*⁶⁹ (Ej. 10) cuando comienzan a cantar los niños. Este tema popular se observa en los vientos maderas durante diecisiete copases: los primeros diez en flautín, flauta, oboes y clarinetes; y los siete restantes en solo en flautín y flauta (Ej. 11).

⁶⁶ *Ibidem*, p. 236.

⁶⁷ Cabe destacar que el segundo acto tiene un número mayor de escenas habladas sin música en comparación al primero. Por este motivo, habrá escenas que no se mencionen en el análisis.

⁶⁸ GURIDI, Jesús, *Mirentxu. Idilio Vasco en dos actos*, edición crítica de Ramón Lazkano, Madrid, ICCMU, 2009, p. 245.

⁶⁹ DE AROZAMENA, Jesús María. *Jesús Guridi. Inventario de su vida y de su música*, Madrid, Editora Nacional, 1967, p. 109.



Ejemplo 10. *Aldapeko* en *Cancionero Popular Vasco*⁷⁰

Ejemplo 11. Melodía flautín y flauta⁷¹

Escena III

Ligada con la escena II que ponía fin de forma hablada sin música al número 10 y comienza la escena III de esta misma forma. El cambio de escena se da ya que se quedan solo dos niños: Teodoro y Vicente. Cuando empiezan a cantar, observamos un ritmo binario de 2/4, un *tempo* rápido en *sol mayor*. Son destacables las indicaciones dinámicas en los violines y la presencia más constante de adornos en los instrumentos, como trinos.

Escenas VIII y IX

La escena VIII empieza a desarrollarse de forma hablada antes del número musical, como en el caso de la escena número III. Manu, el padre de Mirentxu, y Raimundo tienen una conversación en la que Manu le cuenta que Mirentxu está bastante enferma. A pesar de que ya sabe que a quien quiere de verdad es a Presen, le pide que por favor que su hija nunca se entere de la verdad. Tras esto, comienzan a cantar un dúo el que se alternan los dos solistas. Tiene un

⁷⁰ DE AZKUE, Resurrección María (Recopilador). «*Aldapeko*», en *Cancionero Popular Vasco* [En línea], Barcelona, Boileau, 1922. Disponible: <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/fondo-documental/cancionero-vasco/ab-316/> [Consulta: 15-04-2020]

⁷¹ GURIDI, Jesús, *Mirentxu. Idilio Vasco en dos actos*, edición crítica de Ramón Lazkano, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 279-281.

ritmo binario de 4/4 que no se altera, un *tempo* lento en una tonalidad de *La menor*. La tonalidad se puede relacionar con esa pena que sienten por la protagonista y lo que hacen por ella para no desilusionarla. Es interesante que mientras Manu y Raimundo están hablando, el libreto especifica que Presen «atraviesa la escena», mientras canta una melodía en *Mi mayor*, que alterna un ritmo binario de 2/4 con uno ternario de 3/4. El cambio de escena se produce cuando Manu abandona el escenario. Raimundo interpreta un solo que continúa con el compás binario de 4/4 de la escena anterior y un *tempo* lento. Cuando oye a Presen cantando y empieza a correr, el *tempo* se acelera, el compás cambia a un 2/4 alternándose con compases de 3/4 y el *tempo* se acelera. La pieza presenta la tonalidad de *Mib mayor*, sin transportarse en ningún momento.

Escena XI

En la escena XI intervienen los niños, Chantón y Mirentxu que iba paseando. Durante dicha escena entablan un diálogo donde se resalta la vitalidad de los niños que produce dos sentimientos diferentes en los personajes: cansancio del viejo Chantón, la envidia en Mirentxu, a la que gustaría tener buena salud. El diálogo comienza de forma hablada y concluye con un cuento cantado por Chatón, con pequeñas intervenciones de Mirentxu y los niños. Presenta ritmo binario de 2/4 que se altera en el compás 102 a un 4/4, y que vuelve a un 2/4 el número 110. Con un *tempo* rápido mientras los niños están animados; y un *tempo* lento durante la narración de la historia. La pieza comienza en *Do mayor* y se producen varias modulaciones hasta establecerse en *Mi mayor*, a partir del compás 126, coincidiendo con el inicio de la parte instrumental sin solistas.

Escena XII y escena final

El final de la obra empieza en la escena XII, compuesta de dos partes: la primera, hablada, donde Mirentxu dialoga con uno de los niños; y la segunda, cantada, que comienza una vez el niño sale de la escena, Mirentxu recita una frase, a modo de introducción y empieza a cantar su solo final *Goizeko eguzki argiak [Los cielos me darán la luz]*. Ella sabe que se está muriendo y canta sobre sus anhelos de vivir. Acompañando a este sentimiento de muerte está la tonalidad de *Lab Mayor*, en la que se encuentra dicha pieza. Tiene un ritmo ternario de 3/4, con un *tempo* tranquilo –*andante con moto*–. La melodía se centra en la línea vocal con un acompañamiento muy ligero, reducido casi toda la escena a la sección de cuerdas con sordina. Aunque puede ser una pieza que no implica una gran capacidad vocal en cuanto a lo que registro se refiere, si requiere de una articulación totalmente virtuosísima. Además, gracias al acompañamiento sencillo da el protagonismo casi en su totalidad a la voz, casi a modo de una

gran aria. Cuando termina de cantar de cantar, ve a lo lejos a Presen y Raimundo declarándose su amor y se da cuenta de que vive en una mentira y el ritmo cambia a un 4/4.

El paso a la escena final es remarcado por el cambio de tonalidad (a *Do Mayor*) y acompañado de una intervención de niños cantando. Tras nueve compases, vuelve a presentarse el ritmo de *zortiko* (compases 75-84) y Mirentxu comienza a cantar de nuevo. Es curioso como *tempo* se va ralentiza poco a poco, que se puede asociar al latir de su corazón cada vez más despacio. Además se indica que, al final de la escena, el telón tiene que bajar poco a poco. En este último esfuerzo de Mirentxu, Presen, Raimundo, Manu y Chantón entran poco a poco en escena. Cuando la protagonista deja de cantar, el resto de personajes intervienen ejecutando recitativos y, cuando se acerca el final, se incorporan más instrumentos de la orquesta.

2.7 Coros

La escena II es la primera de dos en las que interviene el coro. Se trata de un coro mixto –compuesto de aldeanos y aldeanas– que interviene casi siempre al unísono voces masculinas y femeninas, con una textura homofónica. Sin embargo, hay algunos compases hechos en contrapunto –cc. 204-206–; y otros pasajes que las voces masculinas y femeninas siguen líneas melódicas diferentes –cc. 254-267–. Además, también intervienen dos personajes solistas: Mirentxu nuestra protagonista, y Presen, quien va con los aldeanos. En la parte que intervienen de manera solista, se desarrolla un diálogo ente las dos en el que Presen intenta convencer a Mirentxu de que vaya con ellos de romería. Ante esta propuesta, la protagonista declina debido a su salud. Tras este diálogo, Presen vuelve al conjunto de aldeanos. Durante la escena también encontramos un pequeño hablado sobre la música entre Chantón y dos aldeanas: Vicenta y Micaela.

Formalmente, la pieza está en *sol mayor*, con *tempos* que oscilan entre los *allegros* y *andantes*, y una melodía que discurre casi siempre en el coro por grados conjuntos. El asunto del ritmo es curioso: empieza con un ritmo binario con subdivisión ternaria, un 6/8. Pero coincidiendo con el inicio de la intervención solista de Mirentxu, este se alterna durante los compases 218 a 236 con un compás ternario de 9/8 (Ej. 12).



Figura 12. Compases 222-225⁷²

Además se puede apreciar una relación entre música y texto, ya que se presenta un esquema rítmico determinado en el que los signos gramaticales de puntuación –coma, punto o punto y coma– con una blanca con puntillo, ligada a otra igual y a una corchea. (Ej. 13)

Ejemplo 13. Ejemplo relación música-texto⁷³

Durante el primer acto, el coro vuelve a aparecer aunque de una forma distinta durante los números X y XI: no tiene acompañamiento orquestal. Tampoco se alternan con solistas, si no que estos hablan sobre la música. Se presenta con la misma letra y el mismo patrón a la hora de articular la música con el texto.

En el segundo acto encontramos un coro mixto de hombres, mujeres y niños, en el número 13, escena X. El coro interviene hasta desde el principio de dicho número hasta el compás 71 donde entra Mirentxu y dialoga con un pastor. Vuelve a aparecer, coincidiendo con la salida de los dos personajes solistas, a partir del compás 158 hasta el final. Este coro canta

⁷² GURIDI, Jesús, *Mirentxu. Idilio Vasco en dos actos*, edición crítica de Ramón Lazkano, Madrid, ICCMU, 2009, p. 87.

⁷³ *Ibidem*, pp. 72-75.

siempre al unísono y en *Mi menor*, todos con la misma melodía y la misma letra. Una característica llamativa de este coro es la alternancia de compases binarios con ternarios constantemente $2/4$ y $3/4$. Dicho cambio puede derivarse de alguna danza cuya melodía se transmitiese de forma oral, quizá ligada a la festividad de Santa Águeda y la vida pastoril, y fuesen precisos para anotar la melodía.

Conclusión

Guridi se coronó con *Mirentxu* como su primera obra escénica, demostrando su pericia como compositor: no cabe duda de la calidad y riqueza musical que se observan en la partitura. Uno de los aspectos que llama la atención es su denominación como *Idilio Vasco*. Tras el análisis, puedo concretar que es una verdad a medias ya que para cumplir totalmente las definiciones de «idilio» que he presentado en la introducción del presente trabajo, la protagonista debería tener un final feliz en vez de trágico. Dicho final parece más acorde para una ópera seria. Sin embargo, durante la obra sí se dibuja un ambiente rural, campesino y pastoril que se define dentro de «idilio».

Por otro lado, con una aproximación superficial a la obra, podría no entenderse como expresión del nacionalismo español⁷⁴ o de ópera española ya que bien podría representar la vida de campo, rural en España, Francia o cualquier país. Conforme se profundiza en la obra y con los guías apropiados, empiezan a encajar las piezas que la hacen componerse como representante de la cultura vasca y española. Como cualidades de música vasca, he identificado en el lenguaje musical la escasez de adornos, ya que dicha música es muy sobria. Se puede observar algunos trinos, apoyaturas, los *glissandos* del arpa. La gran presencia de tresillos también contempla como característica destacada. Además, los constantes cambios de ritmo, sobre todo en los números corales en los que los aldeanos están celebrando las festividades típicas de la zona, pueden deberse a una adaptación de las danzas populares vascas a la música notada tras la recopilación de la tradición oral hecha por los primeros etnomusicólogos así como la notable presencia del *zortiko*.

Además, en la música de *Mirentxu* Guridi usa melodías populares vascas que podrían pasar desapercibidas si no se conocen bien debido a la excelente armonización que el compositor hace de ellas. Está claro que estaba al corriente de esa labor recopiladora del folklore desde sus inicios como compositor y luego profundizaría en la cuestión a través de sus composiciones. Dicha circunstancia fue una de las claves que le hizo ganarse al público.

En otro orden de cosas, la clasificación de obra, debido a sus varias modificaciones que se dieron, resulta un poco difícil encajonarla dentro de zarzuela u ópera aunque parece ser que los críticos son más propensos a meterla en este último grupo. Atendiendo al libreto y partitura que he podido consultar, encontramos las intervenciones habladas características de la zarzuela

⁷⁴ Entendido como una reivindicación del folklore y la cultura española, en este caso vasca, y no como una exaltación de Nación.

española. Sin embargo, otras versiones se conocen la puesta en música de las partes habladas, como en la versión de 1912. Tampoco podemos considerar que se den en la obra una sucesión de arias y recitativos que caracterizan a la ópera.

Otro factor que puede hacernos dudar a la hora de catalogarla son los números que exigen una excelencia técnica considerable. Por ejemplo número final de Mirentxu «*Goizeko eguzki argiak/ Los cielos me darán la luz*», en el que desarrolla una pieza muy lírica, al nivel de dificultad técnica de un aria. Considero que es una de las abundantes obras españolas que se hicieron en la búsqueda de una «ópera nacional» –en este caso, de la ópera vasca– y pivotan alrededor tanto de zarzuela como de ópera, sin adecuarse totalmente a los moldes de ninguno de los dos géneros.

Por último, me queda comentar lo que atañe a la recepción del público. Desde el estreno en 1910 hasta la muerte de Guridi en 1960, la obra sigue en el imaginario del público y en el del propio compositor: él nunca dejará de retocarla. En 1967, Arozamena la lleva de nuevo a escena y deberán transcurrir cuarenta y tres años para que la obra se represente completa. ¿Qué llevó a una obra de éxito total en cada representación a quedar excluida del repertorio? Tras el presente análisis, sin duda puedo apuntar que una de las más importantes (por no decir la que más) ha sido la falta de un libreto útil para el montaje escénico, que no se publicó hasta el año 2009. Además, aunque esté en formato totalmente bilingüe, las partes cantadas siempre se han cantado en euskera, lo que suma una dificultad los cantantes. Por esta misma razón posiblemente, *El Caserío* ha gozado de algo de más suerte. Sin duda, es una tarea difícil y arriesgada proponer un título como este, fuera del canon establecido, sobretodo en un momento en que socialmente el teatro lírico no goza de una condición de popularidad entre la población. Tras el año 1967, lo que fue la ópera vasca cultivada durante medio siglo, minoría dentro del género teatral, vio interrumpida su tradición y encumbró en contexto en el que ya la distinción entre música clásica y la música popular de consumo de masas era muy acusada.

Bibliografía

- ARISTEGUI, Pablo Bilbao. *Jesús Guridi*, Álava, Diputación Foral de Álava, 1992.
- BARANDIARAN, Gaizka De, Imanol Murua, Claudio Zudaire, “País Vasco”, en Emilio Casares Rodicio, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol.8, Madrid, SGAE, 1999-2002, pp. 359-373.
- «*Barrda Ametsa*», en *Euzkel-Abestijak* [En línea], Bilbao, EUZKELTZALE-BAZKUNA'K, 1915. Disponible: <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/fondo-documental/cancionero-vasco/ab-3554/> [Consulta: 15-04-2020]
- BENNETT, Roy, “Idilio”, en *Léxico de Música*, Madrid, Akal, 2003, p. 149.
- CASARES RODICIO, Emilio (coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999-2002.
- DE AROZAMENA, Jesús María. *Jesús Guridi. Inventario de su vida y de su música*, Madrid, Editora Nacional, 1967.
- DE AZKUE, Resurrección María (Recopilador). “*Aldapeko*”, en *Cancionero Popular Vasco* [En línea], Barcelona, Boileau, 1922. Disponible: <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/fondo-documental/cancionero-vasco/ab-316/> [Consulta: 15-04-2020]
- “*Markina-Etxebarriko*”, en *Cancionero Popular Vasco* [En línea], Barcelona, Boileau, 1922. Disponible: <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/fondo-documental/cancionero-vasco/ab-383/> [Consulta: 15-04-20]
- DE ITZUETA, Juan Ignazio (Recopilador). “*Naparcho*”, en *Euscaldun Anciña Ancinaco* [En línea], Donostia, 1826. Disponible: <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/fondo-documental/cancionero-vasco/ab-16/> [Consulta: 15-04-2020]
- GURIDI, Jesús, *Mirentxu. Idilio Vasco en dos actos*, edición crítica de Ramón Lazkano, Madrid, ICCMU, 2009.
- Jesús Guridi. Página oficial de la Familia Guridi*. Disponible: <https://jesusguridi.com/> [Consulta: 15-03-2020]
- “Jesús Guridi”, en *Eresbil-Webtemáticas*. Disponible: <https://www.eresbil.eus/web-tematicas.asp> [Consulta: 15-3-2020]
- NAGORE, María. “La utilización del folclore en la obra de Jesús Guridi. Las *Diez Melodías Vascas*”, en *Musiker. Cuadernos de Música*, Vol. 10, 1998, pp. 73-86.

LABORDE, Denis, « Basque Music », en *New Grove Online*, 2001. Disponible: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02221> [Consulta: 20-12-2018]

LATHAM, Alison (coord.), “Idilio”, en *Diccionario enciclopédico de la música*, México, Fondo de cultura económica, 2009, p. 746.

MENÉNDEZ ALEYXANDRE, A. and Antoni Pizà, “Guridi (Bidaola), Jesús”, en *New Grove Online*, 2001.

Disponible: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12040> [Consulta: 20-12-2018]

PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. *Catálogo de obras de Jesus Guridi (1881-1961)*, Madrid, Fundación Juan March, 1987.

----- *Jesús Guridi*, Madrid, SGAE, 1997.

RANDEL, Don Michael (ed.), “Idilio”, en *Diccionario Harvard de música*, versión española de Luis Carlos Gaco, Madrid, Alianza, 1997, p. 522.

RUIZ TARAZONA, Andrés, “Jesús Guridi”, en Emilio Casares Rodicio, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol.6, Madrid, SGAE, 1999-2002, pp.135-139.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor, “Jesús Guridi”, en Emilio Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol.1, Madrid, ICCMU, 2002-2003, pp. 955-959.

Referencias de Prensa

Cultural Madrid, nº 268, 1996, p.46.

DE GILBERT Y SERRA, Vicente María. *Revista Musical (Bilbao)*, año V, nº 1, 1913, p. 17-20.

FRANCO, Enrique. “Reapertura de la Zarzuela con un homenaje a Guridi”, en *El País* [en línea], 1986. Disponible:

https://elpais.com/diario/1986/12/09/cultura/534466804_850215.html [Consulta: 26-03-2020]

DE SANTAGNEÉS, E. “Música”, en *El Teatre Català*, 1913, año II, nº 49, 1913, pp. 75-77.

“Dos músicos ilustres condecorados. Guridi y Rodrigo”, en *Revista de Educación Musical*, nº52, 1945, pp. 77-78.

Diario de Mallorca, 7/04/1974, p. 34.

El Correo Español, año XXVI, nº 7.298, 1913, p. 3.

El Heraldo de Madrid, año XXVI, nº 8.915, 1915, p. 5.

El Heraldo Militar, año XVIII, nº 6.152, 1913, p. 2.

El Imparcial, año XLVI, nº 16.350, 1912, p. 4.

El Imparcial, año XLVIII, nº 17.069, 1914, p.5.

FESSER, J. *La Correspondencia de España*, año LXI, nº19.119, p. 3.

----- “De Música. Ópera Vasca”, en *La Correspondencia de España*, año LXII, nº19.499, p. 6.

La Correspondencia de España, año XLVI, nº 20.238, 1913, p. 3.

LÓPEZ Y LERDO DE TEJADA, Fernando. “Ha muerto Jesús Guridi paladín y cantor de la tierra vasca”, en *RITMO*, vol. 31, nº 318 (abril-mayo), 1962, p. 21.

MARTÍNEZ RUIZ, Florencio. “Jesús Guridi: Una vida para la música”, en *Enseñanza Media*, 1961, pp. 1331-1335.

Ritmo, año XIX, nº 219, 1949, p. 10.

RODRÍGUEZ DEL RÍO, F. “Mirentxu” en homenaje al compositor Jesús Guridi», en *RITMO*, año XXXVII, nº 371, 1967, p. 16.

Anexo I: publicaciones de prensa y revistas especializadas

<i>Título de la Publicación</i>	<i>Fecha</i>	<i>Prensa General</i>
<i>El País</i>	06/06/1910	Sí
<i>Comedias y Comediantes</i>	15/06/1910	No
<i>La Correspondencia de España</i>	17/06/1910	Sí
<i>La Correspondencia de España</i>	19/06/1910	Sí
<i>Revista Musical (Bilbao)</i>	Junio de 1910	No
<i>Revista Musical (Bilbao)</i>	Junio de 1910	No
<i>La Correspondencia de España</i>	02/07/1911	Sí
<i>Revista Musical (Bilbao)</i>	Julio de 1911, N°7	No
<i>La Correspondencia de España</i>	28/08/1912	Sí
<i>España Médica</i>	01/09/1912	No
<i>Revista Musical (Bilbao)</i>	Septiembre de 1912, N° 9	No
<i>El Imparcial</i>	03/09/1912	Sí
<i>Mercurio</i>	17/10/1912	Sí
<i>Mercurio</i>	23/01/1913	Sí
<i>El Liberal</i>	24/01/1913	Sí
<i>El Correo Español</i>	25/01/1913	Sí
<i>La Correspondencia de España</i>	25/01/1913	Sí
<i>Heraldo Militar</i>	25/01/1913	Sí
<i>La Hormiga de Oro</i>	25/01/1913	Sí
<i>Revista Musical (Bilbao)A17:J17</i>	Enero de 1913, Año V, N° 1	No
<i>La Correspondencia de España</i>	26/01/1913	Sí
<i>Teatro Catalá</i>	01/02/1913	No
<i>Revista Musical (Bilbao)</i>	Abril de 1913, N°4	No
<i>La Correspondencia de España</i>	12/07/1913	No
<i>El Heraldo de Madrid</i>	26/08/1914	Sí
<i>El Imparcial</i>	27/08/1914	Sí
<i>Revista Musical Hispano-Americana</i>	Febrero de 1915, N°2	No
<i>Revista Musical Hispano-Americana</i>	Febrero de 1915, N°2	No
<i>El Imparcial</i>	20/04/1915	Sí
<i>El Liberal</i>	20/04/1915	Sí
<i>La Correspondencia de España</i>	23/04/1915	Sí
<i>El Liberal</i>	23/04/1915	Sí
<i>El Heraldo de Madrid</i>	25/04/1915	Sí
<i>El Heraldo de Madrid</i>	26/04/1915	Sí
<i>La Correspondencia de España</i>	27/04/1915	Sí
<i>El Heraldo de Madrid</i>	27/04/1915	Sí
<i>El Imparcial</i>	27/04/1915	Sí
<i>El País</i>	27/04/1915	Sí
<i>La Correspondencia de España</i>	28/04/1915	Sí
<i>El Heraldo de Madrid</i>	28/04/1915	Sí

<i>La Época</i>	29/04/1915	Sí
<i>El Heraldo de Madrid</i>	30/04/1915	Sí
<i>La Esfera</i>	24/03/1917	No
<i>Mundo Gráfico</i>	04/04/1917	No
<i>Cervantes. Revista Mensual Ibero-Americana</i>	Abril de 1917	No
<i>La Voz</i>	10/03/1923	Sí
<i>La voz</i>	16/03/1923	Sí
<i>ABC</i>	17/05/1923	Sí
<i>La Voz</i>	17/05/1923	Sí
<i>ABC</i>	13/11/1926	Sí
<i>Boletín Musical</i>	01/04/1928	No
<i>ABC</i>	20/12/1928	Sí
<i>El Liberal</i>	21/12/1928	Sí
<i>ABC</i>	21/12/1928	Sí
<i>Boletín Musical</i>	Febrero de 1929, N°12	No
<i>El Mañana</i>	16/05/1929	Sí
<i>Boletín Musical</i>	Marzo de 1931	No
<i>El Liberal</i>	18/11/1934	Sí
<i>ABC</i>	18/11/1934	Sí
<i>El Liberal</i>	12/04/1936	Sí
<i>ABC</i>	16/04/1936	Sí
<i>ABC</i>	24/12/1941	Sí
<i>ABC</i>	30/04/1944	Sí
<i>ABC</i>	17/11/1944	Sí
<i>RITMO</i>	Diciembre de 1944, N°182	No
<i>ABC</i>	13/12/1944	Sí
<i>ABC</i>	15/12/1944	Sí
<i>Revista nacional de educación, n°52</i>	Año 1945	No
<i>ABC</i>	24/02/1946	Sí
<i>ABC</i>	22/03/1946	Sí
<i>ABC</i>	24/04/1946	Sí
<i>ABC</i>	03/02/1949	Sí
<i>ABC</i>	08/04/1950	Sí
<i>ABC</i>	17/05/1950	Sí
<i>ABC</i>	20/02/1954	Sí
<i>RITMO</i>	Abril-Mayo de 1954, N°278	No
<i>ABC</i>	05/10/1956	Sí
<i>RITMO</i>	Noviembre-Diciembre de 1956, N° 283	No
<i>ABC</i>	23/03/1957	Sí
<i>ABC</i>	20/04/1960	Sí
<i>ABC</i>	07/06/1960	Sí

<i>ABC</i>	22/12/1960	Sí
<i>ABC</i>	23/12/1960	Sí
<i>RITMO</i>	Enero-Febrero de 1961, Nº316	No
<i>ABC</i>	08/04/1961	Sí
<i>RITMO</i>	Abril-Mayo 1961 de, Nº318	No
<i>ABC</i>	22/06/1961	Si
<i>Enseñanza media, n°84-87</i>	Año 1961	No
<i>ABC</i>	09/04/1962	Sí
<i>ABC</i>	23/01/1963	Sí
<i>ABC</i>	24/01/1963	Sí
<i>ABC</i>	16/01/1965	Sí
<i>ABC</i>	01/06/1965	Sí
<i>RITMO</i>	Marzo de 1967	No
<i>ABC</i>	12/01/1967	Sí
<i>ABC</i>	12/01/1975	Sí
<i>ABC</i>	13/01/1977	Sí
<i>ABC</i>	04/12/1979	Sí
<i>ABC</i>	04/12/1981	Sí
<i>RITMO</i>	Febrero de 1982, Nº519	No
<i>RITMO</i>	Julio-Agosto de 1986, Nº545	No
<i>ABC</i>	04/06/1985	Sí
<i>ABC</i>	17/03/1986	Sí
<i>ABC</i>	31/03/1986	Sí
<i>RITMO</i>	Septiembre de 1986, Nº568	No
<i>ABC</i>	12/10/1986	Sí
<i>ABC</i>	30/11/1986	Sí
<i>ABC</i>	07/12/1986	Sí
<i>ABC</i>	08/12/1986	Sí
<i>Scherzo</i>	10/12/1986	No
<i>ABC</i>	29/12/1986	Sí
<i>RITMO</i>	Extraordinario de 1986, Nº572	No
<i>RITMO</i>	Febrero de 1987, Nº574	No
<i>ABC</i>	30/12/1990	Si
<i>ABC</i>	02/04/1995	Sí
<i>ABC</i>	13/06/1997	Sí
<i>ABC</i>	26/06/1998	Sí
<i>ABC</i>	02/06/1998	Sí
<i>ABC de la música</i>	05/06/1998	Sí
<i>ABC</i>	07/02/1999	Sí
<i>ABC</i>	05/03/2000	Sí
<i>ABC</i>	21/06/2001	Sí

<i>Scherzo</i>	Enero-Febrero de 2002	No
<i>RITMO</i>	Febrero de 2002, N°739	No
<i>ABC</i>	24/06/2003	Sí
<i>Orquesta Euskadi</i>	15/06/2010	No
<i>Scherzo</i>	28/11/2019	No

Memoria

En la presente memoria se deja constancia del proceso de planificación, investigación y redacción del Trabajo Fin Grado “*Mirentxu* de Jesús Guridi (1886-1961). Recepción y Análisis dramático-musical de su mayor éxito”. En las siguientes líneas detallaré dicho proceso, estructurado en tres puntos: objetivos, proceso de realización y resultados obtenidos.

Objetivos

Mi investigación se centró en dos puntos principales sobre los que se ha desarrollado el cuerpo del trabajo. Como primer capítulo, me propuse construir un recorrido histórico de una producción escénica española. Entre las principales incógnitas que pretendía despejar con este apartado estaban la repercusión que habría tenido la obra en su estreno, en sus reposiciones, tanto de la primera versión como de sus modificaciones posteriores y sus programaciones dentro del repertorio en la actualidad. Así mismo, quería establecer el motivo de dichas programaciones y su pervivencia en el tiempo, en comparación con el resto de su catálogo de obras.

El segundo eje sobre el que pretendía desarrollar el cuerpo del texto es un análisis dramático-musical. Con dicho análisis se buscaba establecer relaciones entre la música y el texto, determinar si la historia tenía algún antecedente popular así como examinar el material sonoro a través de la partitura en busca de relaciones con música vasca parte del folklore.

Proceso

Realizar mi Trabajo Fin de Grado considero que ha sido un proceso dividido en cuatro partes. La primera fue la fase de selección del tema. Barajé varias líneas de investigación que eran de mi interés considerando el enfoque que podría darles. Tras esto, asistí a sesiones de orientación con mi tutora en la cual le expuse mis áreas de interés y me aconsejó cuales eran más apropiadas. Tras esto, decidí ampliar el contenido de un trabajo que redacté para la asignatura *Ópera y Zarzuela Españolas* en el grado de Historia y Ciencias de la Música en el año 2018. Releí dicho trabajo para valorar qué información sería de interés para completarlo. Una vez decidido el tema, mantuve una nueva sesión para concretar cuales iban a ser los objetivos de la investigación y como estructuras los contenidos.

Tras decidir la línea de trabajo, empecé lo que considero la segunda fase. Dicha fase consistía en la recopilación de información, búsqueda de recursos electrónicos así como físicos y el vaciado de prensa histórico. Este último fue el punto más laborioso dada la cantidad de registros que me devolvían los motores de búsqueda. Cuando empecé a consultar las

publicaciones de prensa, establecí un método para organizar los resultados de la búsqueda. Para ello, confeccioné una tabla de *Excel* en la cual incluí diferentes categorías que me permitieran por un lado, encontrar rápidamente la publicación que necesitara consultarla de nuevo; y por otro, saber de qué obra o tema relacionado con Jesús Guridi habla cada publicación. Los criterios que incluí en dicha tabla fueron los siguientes: nombre de la publicación, fecha, tipo de publicación, lugar, autor, si se podía leer/consultar, la página o páginas dónde se encontraba dentro de la publicación, “informa de” para saber de qué habla y una casilla de notas, para remarcar aspectos que me resultasen interesantes.

Para efectuar mi búsqueda, mis criterios de búsqueda fueron cualquier publicación de tipo periódico que hablase de alguna obra de Jesús Guridi o del compositor, con el fin de encontrar críticas, anuncios sobre la programación de sus obras, necrológicas, aniversarios, etc. Aunque mi investigación se centre en *Mirentxu*, como ya he destacado anteriormente, me interesaba comparar el impacto que producía cada obra del compositor. Es relevante destacar que mi vaciado de prensa se ha visto limitado ante la crisis de COVID-19. Inicialmente consideré consultar algunas revistas, como *RITMO* o *Scherzo*, en el edificio de la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la UGR. Al no tener oportunidad para realizar dicha consulta, no he podido consultar algunas fuentes, en concreto algunos números de *Scherzo*. Además, gracias al servicio de préstamo interbibliotecario, los alumnos de la UGR tenemos acceso a recursos de archivos y bibliotecas de toda España. Tenía planeado hacer una redacción de publicaciones que me interesan y usar dicho servicio para que se me proporcionasen digitalizadas. Algunas instituciones no tienen a digitalizadas sus fuentes y solo es posible su consulta su sede. Un ejemplo de este caso es la Fundación Juan March, que posee una gran cantidad de fondos que menciona a Jesús Guridi (artículos de prensa o programas de mano) y que sólo son accesibles *in situ*. Incluso consideré desplazarme para realizar las consultas si hubiese sido posible.

Otros problemas que tuve al hacer mi vaciado, independientemente de la crisis sanitaria, son la imposibilidad de acceder a periódicos de publicación autonómica. Hay ciertos periódicos que se imprimían en cada comunidad autónoma, con menos impacto que el *ABC* o *El País*. Al tener un carácter local y puede que menos medios, ni se dispone copia digitalizada ni encontré referencia de dónde se encuentran conservados.

Por otro lado, busqué fuentes secundarias sobre el autor y su obra. En este proceso, conseguí encontrar y consultar las monografías existentes sobre el autor, eje clave en mi trabajo

para ordenar los datos. Entre dichas monografías y algunos artículos de mi vaciado histórico de prensa obtuve referencias a las canciones populares que Guridi tomó como base para algunos números de *Mirentxu*. De este modo, pude efectuar mi búsqueda sobre piezas concretas, situarlas dentro de cancioneros populares y referenciar el material sonoro dentro de la obra. Además conseguí hacerme con una obra literaria homónima a la composición de Guridi.

Una vez recopilados los datos necesarios, comencé el proceso de redacción. Los primeros puntos fueron el índice, introducción, justificación, metodología y estado de la cuestión. Redactar dichos puntos al principio, aunque necesiten una revisión posterior, lo considero un ejercicio para ordenar el trabajo que se va a realizar. Tras esto, comencé a redactar el capítulo primero del trabajo. En riguroso orden cronológico y con ayuda de la tabla elaborada a partir del vaciado de prensa histórico, redacté la trayectoria de *Mirentxu* desde su estreno en 1910 hasta la actualidad. Además, incluí alguna información sobre otras obras del compositor, a modo de comparación. Consideré que la tabla era de interés para incluirla en un anexo aunque, dada su extensión, reduje los criterios a tres que aportasen la información más importante: título, fecha de publicación y si pertenecía a prensa general.

Para el capítulo dos, tomé como punto de partida el ya mencionado trabajo que redacté en el año 2018. Originalmente presentaba un análisis menos profundo y en que no traté la influencia de la música popular en la obra. Gracias a la ampliación de bibliografía he conseguido referenciar y aportar ejemplos de canciones populares vascas. Además, reordené los sub-apartados partiendo de los rasgos generales de obra (libreto, orquestación) a las características musicales particulares de cada escena. Para cada apartado, cuando necesité incluir un ejemplo musical de un motivo o de una referencia de material temático, edité los ejemplos con el software *Finale*.

Finalizada la redacción y edición del cuerpo del trabajo, comenzó la última fase de maquetación y corrección. A raíz de las observaciones realizadas por mi tutora, procedí a modificar expresiones, subsanar faltas ortográficas así como homogenizar el estilo de las citas y presentación de los diferentes apartados.

Resultados

Mi investigación resolvió las incógnitas que se establecían en los objetivos. En primer lugar, a pesar de la limitación de fuentes, conseguí establecer una trayectoria de *Mirentxu* a través del tiempo. Para dicho propósito fueron de gran ayuda las críticas de las representaciones

así como los anuncios de programación de los teatros en prensa. Así mismo, quedaron claras las razones por las que dicha obra, como tantas otras del repertorio español, cayó en el olvido.

En cuanto a establecer si había referencias de música popular, el resultado fue totalmente positivo. Encontré el material musical en la partitura, con ayuda de las transcripciones de los cancioneros. Por otro lado, en la comparación con la obra literaria homónima, no tuve el mismo éxito. Tras la lectura del primer capítulo, establecí que la trama no tiene nada que ver salvo el carácter popular de ambas dos.