



DIANA DÍAZ GONZÁLEZ

Universidad de Oviedo

## La labor de folclorista de Manuel Manrique de Lara en el contexto de su vida y obra\*

---

En los últimos años, la faceta de folclorista de Manuel Manrique de Lara ha sido tratada en diferentes publicaciones científicas, que han estudiado fundamentalmente las aportaciones de Lara a este campo desde su relación con el Centro de Estudios Históricos, a cargo de Menéndez Pidal. En este artículo abrimos una nueva dirección en las investigaciones, a partir del contexto vital y artístico de Lara, para arrojar luz sobre su labor de folclorista en su proyecto cultural de inspiración regeneracionista. A este respecto, aportamos nuevos datos y nuevas fuentes para el estudio, al tiempo que profundizamos en la relación de Marcelino Menéndez Pelayo con el compositor. Proponemos así una investigación sobre el crítico, compositor, militar y folclorista, que nos conduce, asimismo, al replanteamiento de los intereses musicológicos y filológicos del propio Manrique de Lara.

Palabras clave: Manuel Manrique de Lara, Marcelino Menéndez Pelayo, folclore, Regeneracionismo, ópera española.

*In recent years, Manuel Manrique de Lara's facet as a folklorist has been considered in various academic publications, which essentially discuss Lara's contributions to this field from the point of view of his relationship with the Centro de Estudios Históricos, directed by Menéndez Pidal. This article opens up a new line of research, contextualising Lara's life and work, in order to shed light on his work as a folklorist as part of a cultural project based on the idea of regeneration. New information and sources are provided to this end, while Marcelino Menéndez Pelayo's relationship with the composer is examined in depth. Research into the critic, composer, soldier and folklorist is presented, thus leading to the reconsideration of the musicological and linguistic interests of Manrique de Lara himself.*

*Keywords: Manuel Manrique de Lara, Marcelino Menéndez Pelayo, folklore, Regenerationism, Spanish opera.*

---

Manuel Manrique de Lara (Cartagena, Murcia, 1863-Saint Blasien, Alemania, 1929) es un caso atípico en la historia de la música de la Restauración española. Militar de profesión y músico por devoción, estamos ante un marino ilustrado que compaginó la espada y la pluma, con una pasión definida por la música, en sus diferentes vertientes. Para valorar al artista y, al mismo tiempo, entender al hombre y al personaje, se requiere un estudio global del conjunto de sus intereses, en la línea propuesta por Luis G. Iberni, primer musicólogo interesado en recuperar la obra y figura del polifacético marino<sup>1</sup>.

---

\* Trabajo realizado en el marco del Proyecto de Investigación "Música y cultura en la España del siglo XX". Ref. HAR2009-10865.

<sup>1</sup> Luis G. Iberni: "Un acercamiento a Manuel Manrique de Lara", *Anuario Musical*, N° 52, 1997, pp. 155-172.

Después de una primera etapa de juventud en Cartagena, donde Manrique de Lara comenzó su carrera militar con dieciséis años<sup>2</sup>, su trayectoria militar y artística se orienta hacia Madrid, a partir de 1882. Allí alterna sus estudios de pintura —participó con asiduidad en las Exposiciones Nacionales— y de música, en un principio en el Instituto Filarmónico que presidía el conde Morphy, antes de su aprendizaje con Ruperto Chapí, que fechamos entre 1886 y 1893, siendo Lara el único discípulo reconocido del autor de *La Bruja*. Estos años fueron los de gestación de las obras instrumentales de Manrique de Lara, que incluyen la trilogía sinfónica de influencia wagneriana, *La Orestíada*, y la *Sinfonía en mi menor*, consideradas hoy día como sus obras más importantes<sup>3</sup>, a las que se suma el *Cuarteto en Mi bemol mayor para dos violines, viola y violoncello, en estilo antiguo*, hoy inédito, y que si bien no llegó a estrenarse hasta 1905, está fechado en la partitura manuscrita en 1893<sup>4</sup>.

Coincidiendo también con el magisterio de Chapí, aparecen en 1887 las primeras críticas de Manrique de Lara en la prensa madrileña de la época, en *El Imparcial*. Sus colaboraciones en diferentes periódicos y revistas se sucederán durante treinta y cinco años, con especial regularidad en *El Mundo*, diario en el que Lara va a desarrollar su labor más importante como crítico musical, entre los años 1907 y 1914. Esta faceta de crítico musical ha sido especialmente valorada por la reciente musicología, subrayando la importancia de Manrique de Lara en el asentamiento del wagnerismo en Madrid, en las dos primeras décadas del siglo XX<sup>5</sup>.

Otro de los principales cometidos artísticos de Manrique de Lara, a principios del siglo XX, era la composición de un drama lírico sobre la figura del Cid Campeador, que el marino había proyectado para la primera temporada del malogrado Teatro Lírico, en el año 1902<sup>6</sup>. Sin embargo, fueron otras dos obras dramático musicales las que vieron la luz en su forma definitiva, las zarzuelas *El Ciudadano Simón* y *Las Gallinas*, que se estrenaron en Madrid, a más tardar según la prensa de la época, en el año 1905<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> Alfredo García Segura: *Músicos en Cartagena*, Cartagena, Ayuntamiento de Cartagena, 1995, pp. 288-293.

<sup>3</sup> Benito Lauret (ed.): *Manuel Manrique de Lara: La Orestíada, Sinfonía nº 1 en mi menor*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2008, con introducción de Ramón Sobrino.

<sup>4</sup> Madrid, Biblioteca Nacional de España (BNE), Sala Barbieri, Archivos personales, Sig. M.MANRIQUELARA/42.

<sup>5</sup> Paloma Ortiz: *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

<sup>6</sup> Véase Víctor Sánchez: *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2002, pp. 318-326.

<sup>7</sup> La zarzuela *El ciudadano Simón* de Manrique de Lara se estrenó en el Teatro Parish de Madrid el día 7 de diciembre de 1900. En cuanto a *Las Gallinas*, el periódico *El Globo* nos informa de una representación en enero de 1905 (A. G.: “Los teatros. Eslava”, Madrid, *El Globo*, 7-I-1905). Por otro lado, existen en el legado de Manrique de Lara de la Biblioteca Nacional de España diversos proyectos de composición, fundamentalmente para la escena, inacabados y sin fechar.

## Primeros pasos en el Romancero: Lara y la poesía épica castellana

Manrique de Lara estaba inmerso en la composición de su drama lírico *Rodrigo de Vivar* cuando estrecha su colaboración con Ramón Menéndez Pidal en 1905, para contribuir a la recolección de melodías y textos del folclore español. A partir de este momento, la actividad de Manrique de Lara como folclorista fue adquiriendo un lugar propio y privilegiado entre sus inquietudes y ocupaciones, de forma que una vez cumplida su etapa como crítico musical en *El Mundo* y otras publicaciones, a partir de 1916 dedica sus últimos artículos en *ABC* y *Blanco y Negro* a sus campañas romancísticas, coincidiendo con el éxito de nuevas tendencias estético-musicales, entonces contrarias a su credo artístico de carácter germanófilo.

La relación de Manrique de Lara con Menéndez Pidal fue clave en este sentido, a partir de su primera colaboración conjunta en la recopilación del Romancero, en la localidad abulense de Navas del Marqués, de la que el filólogo dejó constancia.

Igual resultado negativo hallaba yo entre los concertulios que nos reuníamos los domingos en el domicilio ocupado por Menéndez Pelayo en la Academia de la Historia como académico bibliotecario (...) De los concurrentes, a quien más me empeñaba en catequizar era al capitán de navío Manuel Manrique de Lara, que a la sazón se ocupaba en un drama musical de asunto cidiano, y que sería para las melodías del Romancero adquisición inestimable, como en efecto lo fue eminente, por lo que exige aquí el tributo de un recuerdo. Pero Manrique de Lara, al regresar de sus frecuentes viajes a Cartagena, a Cádiz o a Sevilla, me aseguraba que por allí no se recordaba romance ninguno viejo. Le invité a que pasásemos juntos un par de días veraniegos en los pinares de Las Navas del Marqués, en la provincia de Ávila, y cuando allá fuimos, en julio de 1905, se mostró sorprendido al ver cómo a aquellas gentes no había que preguntarles por romances o canciones antiguas en general, sino por versos determinados de tal o cual romance que provocaban el recuerdo del interlocutor. Éste era, al parecer, el gran secreto que me daba buenos resultados, y que Manrique tomó como una revelación, dando por fracasado su procedimiento que consistía en informarse del cura, del maestro y demás conspicuos de los pueblos sobre los cantos populares que allí se usaban (...)”<sup>8</sup>.

De las palabras de Pidal se deduce que Manrique de Lara había comenzado ya sus pesquisas antes de 1905, probablemente a partir de 1901, cuando el marino queda en excedencia autorizado para viajar por la península y el extranjero<sup>9</sup>, tras su participación en la guerra con los Estados

<sup>8</sup> Ramón Menéndez Pidal: *Cómo vivió y cómo vive el Romancero*, Valencia, 1945, en *Obras completas de R. Menéndez Pidal, Estudios sobre el Romancero*, Vol. XI, Madrid, Espasa-Calpe, 1973. p. 432-433.

<sup>9</sup> Según el historial militar de Manrique de Lara que custodia el Archivo General de la Marina “Álvaro de Bazán”, a partir de 1901 Lara comienza una etapa en la que encadena diferentes excedencias, hasta

Unidos, a bordo del acorazado “Pelayo”, y tras un año como Ayudante del General José Martínez Illescas, que en 1899 formaba parte del Consejo Supremo de Guerra y Marina, organismo que se encargaba por entonces de los procesos contra los altos responsables militares del desastre naval.

Desde 1905 hasta sus últimos años, Manrique de Lara realizó una intensa labor como folclorista, que concilió con su ascendente carrera militar y diplomática, proporcionando una ingente cantidad de material al Archivo de Menéndez Pidal y María Goyri —especialmente en relación al Romance-ro sefardí—, al mismo tiempo que, como afirma Susana Asensio, con Manrique de Lara la música comenzó a ser una parte importante de este proyecto<sup>10</sup>.

Asimismo, en las primeras investigaciones de Lara en la poesía popular sobrevuela la influencia de Marcelino Menéndez Pelayo, que en ese momento publicaba los diferentes volúmenes de su *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*, iniciada en 1890. Menéndez Pelayo realizaba entonces estudios sobre la importancia de los romances viejos para los orígenes épicos de la literatura española, hasta las colecciones impresas del siglo XVI. Manrique de Lara se mostraba de acuerdo con sus teorías acerca de la forma original de los romances, como series de versos largos, monorrimos o asonantados, al derivar de los cantares épicos. En opinión de Lara, la música de los romances —“si es que por acaso pudiera haber sido conservada”<sup>11</sup>—, sería la vía para confirmar que éstos no habían sido octosílabos ni asonantes alternos en su origen. Por otro lado, la vocación romántica es evidente cuando Manrique de Lara muestra su interés por los romances fronterizos, a propósito del estreno del drama lírico *Tabaré* de Tomás Bretón en 1913. Recordemos que la reconquista de la Andalucía cristiana, con las recreaciones del último esplendor andalusí en la época de los primeros Austrias en España, así como las investigaciones sobre la imbricación de los romances fronterizos y los moriscos nuevos, formaban parte también de las investigaciones de Menéndez Pelayo.

---

1907, sólo interrumpida por seis meses en 1903, durante los cuales trabaja como Ayudante de órdenes del General Jefe del Estado Mayor Central, Pascual Cervera. A pesar de que en los expedientes no se especifican los cometidos de Lara en este tiempo, sus permisos para viajes por España y el extranjero hacen pensar en una posible participación en las relaciones internacionales de España, trabajando al lado de altos mandatarios.

<sup>10</sup> Susana Asensio: *Fuentes para el estudio de la música popular asturiana. A la memoria de Eduardo Martínez Torner*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2010, p. 18.

<sup>11</sup> Manuel Manrique de Lara: “Teatro Real. Haensel und Gretel. Ópera de Humpedink”, Madrid, *El Mundo*, 30-XII-1907. En su crítica, Lara aprovecha para reivindicar la figura del lingüista y mitólogo Jacob Grimm, al haber sido el primero en clasificar los romances castellanos, “acertando a diferenciar los que eran puramente de las antiguas gestas, de los modernos”.

Nuestras guerras medievales con los árabes han vivido en la imaginación del pueblo a través de epopeyas, hoy perdidas, que cantaron las hazañas del Cid, de Álvaro Fáñez; nuestras guerras intestinas han revivido en poemas heroicos como los de Fernán González o del cerco de Zamora; episodios novelescos de la antigua vida aristocrática castellana se han traducido en leyendas como la del conde Garcí-Fernández o como la de los Infantes de Lara (...). Mas la lucha de los soldados españoles en América aguarda en vano el Homero que cincele en forma poética su grandeza (...). Y es bien extraño que, mientras entre los combatientes de ultramar no aparecía ningún cantor de las proezas que él mismo podía ser actor o testigo, la imaginación popular se sentía inflamada en la península española y en aquellos mismos instantes se producía el mayor florecimiento de romances fronterizos, donde las correrías de las armas cristianas por los campos moros de Granada, de Baza y de Lorca, quedaban inmortalizadas en una epopeya popular<sup>12</sup>.

La relación de Menéndez Pelayo y Manrique de Lara se remonta al menos hasta 1897, cuando Lara asiste a las clases del erudito santanderino en la Universidad y el Ateneo de Madrid<sup>13</sup>. La amistad entre ambos se estrecha en 1904, lo que se refleja en cartas a propósito de los estudios del *Quijote* de Menéndez Pelayo, por los que Manrique de Lara manifiesta su admiración, al relacionar la obra con “la literatura épica que fecundó el pensamiento de Cervantes”<sup>14</sup>. A partir de este momento, la relación entre ambos se establece abiertamente como de discípulo a maestro. De este modo, al mismo tiempo que Manrique de Lara desarrolla su colaboración con Pidal, progresa en su relación con Menéndez Pelayo, mientras le apoya en investigaciones y le mantiene informado de sus últimos avances en el *Romancero*. Como ya es sabido, la muerte de Menéndez Pelayo truncó su contestación al discurso de Manrique de Lara en el momento del ingreso del músico en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1917.

En estos instantes, mi corazón, que rebosa gratitud hacia vosotros, siente también la amargura de no ver a vuestro lado, siguiendo mis palabras con la efusión cordial y benévola del maestro, a aquel hombre grande entre los grandes, sabio entre los sabios, bueno entre los buenos, que ennobleció la crítica elevándola a las cimas del arte literario y embelleció la erudición, infundiéndole en ella el hálito de la más excelsa poesía. Menéndez y Pelayo, queriendo honrar en mí al más humilde de sus discípulos, deseaba responder con su palabra, preñada siempre de enseñanzas y de ideas, a las palabras tímidas y desmayadas de quien sólo se atreve a pronunciarlas ante vosotros para someterse a los preceptos de un reglamento inexorable. Una fatalidad cruel dejó exhausto para siempre aquel venero de ciencia, cuando más podía esperar de él la cultura española y cuando su efusiva amistad hacia mí se aprestaba a depararme el honor de que su nombre, de todos

<sup>12</sup> Manuel Manrique de Lara: “Teatro Real. “Tabaré””, Madrid, *El Mundo*, 27-II-1913.

<sup>13</sup> Manuel Revuelta Sañudo (ed.): *Marcelino Menéndez Pelayo. Epistolario*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1984, vol. XIV, carta n° 161.

<sup>14</sup> *Ibidem*, vol. XVII, carta n° 475.

reverenciado, amparase al mío humildísimo, en los instantes, para mí solemnes, de esta ceremonia académica<sup>15</sup>.

Es lógico pensar, pues, que Manrique de Lara acudiera a la tradición lírica popular movido, en buena parte, por la herencia de la poesía épica castellana que derivó en los romances, los cuales, a partir del caudal lírico de Castilla, destacan entre las formas poéticas de carácter folclórico más arraigadas en la península. De hecho, el propio Manrique de Lara afirmaba en uno de sus artículos –“Romances españoles en los Balkanes” publicado en *Blanco y Negro* en 1916– que, a través de sus encuestas por los campos del Romancero sefardí, pretendía rescatar “el prodigioso tesoro de poesía castellana”, para salvarlo de su desaparición y así restituirlo a “su patria de origen”. Como explica Martínez Torner sobre el romance, quince años después:

Las hazañas y amores de nuestros héroes encontraban en el romance un seguro de inmortalidad y el vehículo que habría de llevar su conocimiento a los más apartados rincones de la patria, pues, como reguero de pólvora, iban los romances transmitiéndose de boca en boca y éste le añadía un nuevo verso y el otro le modificaba algunos, llegando al fin a formarse alrededor de un tema un verdadero enjambre de variantes<sup>16</sup>.

El Cid Campeador, en torno al que Manrique de Lara proyectó su ópera, es un ejemplo representativo del personaje histórico alrededor del cual se forja la leyenda del héroe nacional, desde que un episodio de la historia de España del siglo XI se convierte en poesía épica. Hay que tener en cuenta que, si bien Pidal, en consonancia con el espíritu noventayochista, no publica hasta 1908 la reconstrucción del *Poema del Mío Cid* que conocemos hoy, los estudios en diferentes países sobre el historicismo, la invención poética o las fechas de creación de los textos escritos alrededor de Rodrigo Díaz de Vivar son anteriores a la época de Manrique de Lara y se prolongan hasta hoy. Incluso, Menéndez Pelayo fue quien abrió paso a los estudios de Pidal, perpetuando asimismo los trabajos de su maestro de la

<sup>15</sup> Manuel Manrique de Lara: *Orígenes literarios de la trilogía wagneriana*, discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído en recepción pública el día 27 de mayo de 1917.

<sup>16</sup> Eduardo Martínez Torner: “La canción tradicional española musicalmente considerada”, en Francesch Carreras y Candi: *Folklore y costumbres de España*, tomo II, Barcelona, A. Martín, 1931, p. 134. Torner, que también se dedicó al estudio de los romances, entre otros temas de la tradición popular y la música folclórica de España, sucedió a Manrique de Lara en el Centro de Estudios Históricos, a cargo de Menéndez Pidal. Véase también, José Antonio Gómez Rodríguez: “El Cancionero musical de la lírica popular asturiana, de Eduardo Martínez Torner, y la recopilación de música tradicional española en la primera mitad del siglo XX”, en *Actes del II Conceyu Internacional de Lliteratura Asturiana*, Oviedo, Academia de la Llingua Asturiana, 2009, p. 49-72 y, del mismo autor, “La obra (etno)musicológica de Eduardo Martínez Torner”, en *Conferencias en homenaje a Eduardo Martínez Torner*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 2006, p. 81-122.

Universidad de Barcelona, Manuel Milá y Fontanals, si bien Menéndez Pelayo introdujo un importante juicio estético acerca del poema del Cid, contemplándolo como una de las cumbres de la literatura y la lengua españolas. Menéndez Pelayo destacó en su momento la naturalidad y la humanidad del poema, su sentimiento nacional y las cualidades morales del héroe. Mientras, en una posición “neotradicionalista”, Pidal se centró en cuestiones filológicas e históricas que han tenido vigencia hasta no hace mucho tiempo.

En cuanto a los romances, Pidal los define como breves poemas épico líricos destinados al canto que, elaborados popular o tradicionalmente son, como ya hemos visto, la prolongación de la epopeya. De este modo, los romances se transmitirían a través de la memoria popular, que es selectiva y activa, de manera que la forma primitiva de un texto o de una melodía podría reconstruirse, aunque de un modo impreciso, a través de las variantes de los romances, que Pidal clasificaba en antiguos —de los siglos XV y XVI—, o modernos —propios de los siglos XIX y XX—, entendiéndolos entre ambos una relación de continuidad. Esta es la línea que marcará los trabajos de Manrique de Lara en el Romancero, como depositario de la expresión genuina, *intrahistórica*, del alma popular y de la historia española, en una intención manifiestamente regeneracionista en su forma de comprender la cultura nacional. En la elaboración de su colección, Pidal tenía en cuenta tanto las expresiones orales de la tradición, como las escritas y cultas, vertientes ambas que Manrique de Lara, como veremos más adelante, también consideró durante su labor como recopilador de textos y de melodías.

Si se quiere definir con una sola palabra el carácter que más distingue la vida entera de los hispanos, esa palabra no podrá ser otra que “tradicionalismo”. De ahí el valor representativo que en la literatura asume el romancero, la poesía en que más ha puesto el pueblo español su alma. El romancero viejo es la creación genuina en que la fuerte personalidad anónima de España une más impresionante su voz al gran coro de la poesía universal, es en nuestra literatura la producción más gustada, por propios y extraños, después del *Quijote*; además, el romancero viejo se nos presenta como el taumaturgo de ese que se ha llamado “el milagro español”, ese prodigio de renovación en el cultivo de las leyendas heroicas que tanto ha sido realizado por la crítica: el romancero recoge el espíritu de la epopeya, que desde los siglos más remotos, desde los primeros albores de la producción intelectual de la nación, informaba un sentir, un pensar común, y lo transmite a través de las diferentes edades a diversos otros géneros poéticos hasta nuestros días. Por otra parte, el romancero oral, imperecedero, representa hasta hoy el recuerdo patrimonial que los pueblos hispanos guardan, con tenaz cariño, por dondequiera que se han dispersado, por América y por las demás partes del mundo; cada país, no sólo conserva la tradición recibida, sino que inculca en ella algo de su propia idealidad creadora, haciendo más íntimo y vivo ese recuerdo perseverante, imborrable, aun-

que, según tantos otros hondos afectos, recatado, escondido, como vena de aguas soterrañas que dan fertilidad al suelo<sup>17</sup>.

### **Erudición y folclore: principales campañas de Lara en el Romancero**

Como adelantamos más arriba, la mayor contribución de Manrique de Lara como folclorista se relaciona con el Romancero sefardí, que custodia el archivo de Menéndez Pidal y María Goyri. Su trabajo como recopilador de textos y melodías entre los descendientes de los judíos expulsados de España en el siglo XV, y establecidos en el norte de África y en la zona del Mediterráneo Oriental, supone las tres cuartas partes de la colección<sup>18</sup>. De hecho, antes de la colaboración de Manrique de Lara, Pidal había publicado únicamente un “Catálogo del Romancero judío-español”, en el que daba a conocer la existencia de las versiones impresas, contabilizadas en unas 80, y de 160 versiones inéditas reunidas por diferentes corresponsales, entre los que destacaba a José Benoliel. El escritor judío hispanomarroquí aportó una colección de 145 romances, más otras canciones no narrativas, procedentes de Tánger, compilación que Pidal apreció “por la variedad e interés de las versiones recogidas, y hasta por la perfección y belleza de las mismas, pues el Sr. Benoliel no escaseó trabajo ni diligencia para encontrar la versión mejor cuando la hallada no satisfacía”<sup>19</sup>.

La primera campaña de recolección que lleva a cabo Manrique de Lara para el Romancero sefardí, en 1911, se integra ya en el Centro de Estudios Históricos, institución que está en total sintonía con las preocupaciones de índole nacionalista y regeneracionista del músico. Leticia Sánchez de Andrés, que ha abordado recientemente la relación de Manrique de Lara con la institución que dirigió Pidal, vincula a Lara al Centro desde su fundación, en el año 1910, como uno de los investigadores para acometer *trabajos especiales* encargados por la Junta para la Ampliación de Estudios. Manrique de Lara se integra en la sección de Filología a partir de 1917,

<sup>17</sup> Ramón Menéndez Pidal: *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí) Teoría e historia*, vol. I, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, Nota preliminar, XVIII-XIX. Menéndez Pidal publica estos estudios previos en dos volúmenes, antes de la publicación del Romancero propiamente dicho, que se llevará a cabo a partir de 1953 en diferentes tomos.

<sup>18</sup> Para valorar el alcance de los trabajos de Lara en el Romancero sefardí, consultar la introducción, así como los índices geográficos y de colectores, y la antología de romances rarísimos en el tomo III de Samuel G. Armistead *et al.*: *El Romancero Judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo índice de romances y canciones)*, 3 Vols. Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978.

<sup>19</sup> Ramón Menéndez Pidal: “Catálogo del romancero judío-español”, en *Cultura Española*, noviembre 1906, febrero 1907. Se recoge en *El Romancero: teorías e investigaciones*, Madrid, Biblioteca de Ensayos nº 3 (Paéz), [1910] p. 101-105. Sin embargo, Samuel G. Armistead (1978) alerta, respecto a Benoliel, su tendencia a retocar y “perfeccionar” los textos.

cuando se reorganiza el Centro. En dicha sección, se establece una subsección dedicada al folclore, centrada en el trabajo de campo para recopilar materiales para el estudio de romances, cuentos y canciones populares de las distintas regiones españolas. Es aquí donde se sitúa la labor de Lara, a la que sucederá la de Eduardo Martínez Torner, que entra oficialmente en el Centro de Estudios Históricos en 1916, y establecerá un método científico para el protocolo de los estudios musicales. Manrique de Lara desaparecerá como colaborador del Centro a partir de 1923<sup>20</sup>.

El rigor que Pidal demandaba en las encuestas y el carácter interdisciplinar de los trabajos de campo requerían investigadores con una personalidad determinada, en la que Manrique de Lara parecía encajar debido a su condición de bibliófilo, músico y militar, teniendo en cuenta en este último caso que su vinculación a la Marina le permitía embarcarse en viajes fuera del alcance de la mayoría de la población, según las posibilidades de movilidad de la época. De este modo, Manrique de Lara se sumergió en el patrimonio folclórico en respuesta a preocupaciones de tipo filológico y también musicológico, siguiendo la tendencia general de los músicos y estudiosos vinculados al Centro de Estudios Históricos que, como ha señalado Susana Asensio, dividían sus intereses entre las tradiciones orales y las fuentes escritas hasta el siglo XVIII<sup>21</sup>.

Sin embargo, es necesario subrayar, en el caso de Manrique de Lara, que sus indagaciones en el folclore, así como la transcripción de fuentes antiguas, se orientaban también hacia fines musicológicos más en la línea regeneracionista abierta por Barbieri y Pedrell, con un marcado interés por la música antigua y con un gusto especial por la época medieval, lo cual queda también de manifiesto al repasar los títulos de su biblioteca<sup>22</sup>. Esta postura se refleja, en efecto, en la primera solicitud que Manrique de Lara dirige a la Junta para la Ampliación de Estudios, en 1907, para que le fuera concedida una pensión de ayuda con la que completar una investigación en las comarcas del Oriente de Europa y de la Turquía Asiática habitadas por judíos españoles, puesto que, según él, representaban una tradición más fiel que la de la península a los tipos primitivos de la época en que mayor florecimiento alcanzó la canción popular narrativa. De este modo, sus averiguaciones,

<sup>20</sup> Leticia Sánchez de Andrés: *Música para un ideal: Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2009. La autora fundamenta su investigación en el Expediente de Manrique de Lara de la Junta para la Ampliación de Estudios, de la que dependía el Centro de Estudios Históricos, así como en las Memorias del Centro.

<sup>21</sup> S. Asensio: *Fuentes para el estudio de la música popular asturiana...*, p. 19-20.

<sup>22</sup> La Biblioteca Nacional de España ha revisado recientemente la lista de monografías y partituras que formaron parte de la biblioteca personal de Manrique de Lara y que fueron donadas a su muerte a la institución por sus familiares. Gracias a Isabel Lozano, responsable de la sección de Archivos personales, hemos podido acceder a la nueva base de datos.

permitirían no sólo la determinación de la estructura musical en sí misma, sino que servirían también para aclarar más de un misterio de la antigua música española y sería como la clave de la verdadera interpretación de los monumentos escritos en notación mensural, usada en los viejos códices que conservan los antiguos romances, determinándose así, por tal medio, el valor absoluto de su estructura rítmica que (...) aparecerá aún viva en la tradición oral, y cesando la interpretación hoy arbitraria y sujeta aún a conjeturas e hipótesis<sup>23</sup>.

Para su propósito, Manrique de Lara recurre a los tratados de canto llano de Ignacio Ramoneda (*Arte de canto-llano*, 1827), de rápida circulación por España, y de Antonio Ventura Roel del Río (*Institución harmónica o doctrina musical théorica y práctica que trata del cantollano y de órgano*, 1748), que resumía la teoría elemental y la práctica del canto llano y la música mensural. Al mismo tiempo, destacan en la biblioteca personal de Manrique de Lara autores como Peter Wagner (*Einführung in die gregorianischen Melodien: ein Handbuch der Choralwissenschaft*, 1895-1921), quien aplicó métodos musicológicos a la investigación del canto medieval, y Johannes Wolf (*Gesichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, 1904), a través del cual Lara profundizaría en la notación mensural, entre otras cuestiones.

Del repertorio medieval, Manrique de Lara se interesa por la pervivencia de las canciones de los flagelantes religiosos del siglo XIV, por medio de la obra de Hugo de Reutlingen (*Die Lieder und Melodien der Geisler des Jahres 1349 nach der Auszeichnung Hugo's*, 1900) y, especialmente, por la canción trovadoresca, con autores como Pierre Aubry (*Trouvères et troubadours*, 1909) y Jean Beck (*La musique des troubadours*, 1910), quien buscaba las claves de los ritmos de las melodías en aquellas que habían sobrevivido en notación mensural, considerando además que el metro poético de un texto influía en el ritmo de la melodía, en la línea por tanto de Hugo Riemann, otro de los autores que, en efecto, estaba presente en la biblioteca de Manrique de Lara.

Ya respecto a la música de los siglos XV y XVI, destaca en la colección de Lara el tratado de Bartolomé Ramos de Pareja (*Musica practica*, 1901) y predomina la música española, con *Un tratado de canto de órgano: (siglo XVI): manuscrito en la Biblioteca Nacional de París*, publicado por Henri Collet en 1913, y una *Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI*, que con toda probabilidad corresponde a la colección que editó Orfeo Tracio, en 1923, por encargo de la Junta para Ampliación de Estudios. Por otro lado, llaman la atención numerosas monografías dedicadas a la organología, con un especial interés hacia los instrumentos que acompañaban las cantigas, a juzgar por diversas anotaciones manuscritas de Lara. De este modo, observamos,

---

<sup>23</sup> L. Sánchez de Andrés: *Música para un ideal...*, p. 153.

desde diversos títulos de Curt Sachs (como *Die Musikinstrumente*, de 1923, y la colección de la Academia de Música de Berlín, *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin beschreibender Katalog*, 1922), hasta el catálogo del museo de instrumentos del Real Conservatorio de Bruselas —publicado por Victor Charles Mahillon en 1880—, pasando por la historia de los instrumentos musicales de Julius von Schlosser (*Unsere Musikinstrumente eine Einführung in ihre Geschichte*, 1922).

A las necesidades de la interpretación de la música antigua se unen, en el caso particular de Manrique de Lara, las exigencias de otros repertorios a los que accederá de forma privilegiada en sus campañas por el extranjero, de forma que Lara estudia también el sistema modal y la primitiva notación de la música bizantina, y se interesa por la música árabe, según revela la obra de Rafael Georg Kiesewetter, *Die Musik der Araber* (1842), que forma también parte de su colección bibliográfica.

Teniendo en cuenta su interés por la musicología, que rodea su actividad de folclorista, parece poco probable que la labor de Manrique de Lara en el Romancero se detuviera en la recolección de los materiales. Si bien Manrique de Lara no publicó, como hicieron otros autores de la época, ninguna monografía o grandes ensayos científicos, sí que se preocupaba por la difusión de sus investigaciones, a través de sus artículos en la prensa madrileña, aportando conclusiones en lo que se refiere a la relación de textos y melodías, y dando a conocer algunas de las músicas recogidas mientras que, por otro lado, esperaba en vano su publicación, sin llegar a un acuerdo para ello con Pidal, según recuerda Sánchez de Andrés<sup>24</sup>.

Estas intervenciones en prensa, que se complementaban con conferencias en instituciones culturales de la época, tienen su importancia en cuanto que demuestran la preocupación de Manrique de Lara por otros niveles de la investigación del folclore siguiendo los principios krausoinstitucionistas, como es el caso del estudio crítico de los materiales y la divulgación de los resultados. A este respecto destacan dos artículos en *Blanco y Negro* en 1916<sup>25</sup> y, al año siguiente, la publicación en la revista *Música. Album-revista musical* de varios “Romances castellanos en los Balcanes”, coleccionados y transcritos por Manrique de Lara en Bulgaria, Serbia, Grecia y Turquía, que se publican además armonizados, lo que probablemente ayudaría también en la difusión de los romances entre los aficionados<sup>26</sup>. Por otro lado, localizamos a Lara como conferenciante en el Ateneo, con un dis-

<sup>24</sup> Ibidem, p. 155-156.

<sup>25</sup> Manuel Manrique de Lara: “Romances españoles en los Balcanes”, Madrid, *Blanco y Negro*, 2-1-1916 y, del mismo autor, “Una ciudad castellana en Oriente”, Madrid, *Blanco y Negro*, 28-V-1916.

<sup>26</sup> Manuel Manrique de Lara: “Romances castellanos en los Balcanes: Sofía, Belgrado, Salónica, Constantinopla”, Madrid, *Música. Album-revista musical*, 1º febrero, 1917.

curso sobre “Romances castellanos en Oriente”, el 30 de diciembre de 1912, organizado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes<sup>27</sup>.

A través de la prensa madrileña, es interesante observar, desde un punto de vista ideológico y político, cómo Manrique de Lara aboga por la necesidad de reconstruir puentes que acerquen de nuevo a las comunidades española y sefardí. De este modo, aporta ideas para el restablecimiento de las relaciones, en la línea de la campaña en pro de los judíos de origen hispánico que en 1904 fue promovida por el senador Pulido, quien llevó a cabo la campaña más activa de acercamiento de la España moderna a las comunidades sefardíes, desde que en 1868 se abrogara el edicto del siglo XV por el que se había expulsado a los judíos de España. Pulido, adscrito a la corriente regeneracionista y seguidor de Castelar, suscitó polémicas en la prensa y en el Senado, apostando por medidas políticas que ayudaran a este fin, además de publicar diferentes libros sobre el tema. Paloma Díaz-Mas ha estudiado el vínculo de Pulido con el Romancero sefardí de Menéndez Pidal, ya que este último estuvo entre los intelectuales españoles movilizados por Pulido para lograr el nombramiento como académicos de la Real Academia Española de varios intelectuales sefardíes. Los contactos de Pulido, pertenecientes a las élites judías más cultas, podrían haber servido a Manrique de Lara como puerta de entrada a las comunidades sefardíes<sup>28</sup>.

Con todo, en la revalorización de Manrique de Lara como folclorista, Israel J. Katz ha marcado un antes y un después, a partir de sus investigaciones sobre la música de la tradición sefardí en la década de 1960<sup>29</sup>. Katz defiende a Lara como el primer músico concienciado en investigar la música de la floreciente tradición sefardí y, a partir de sus contribuciones al Romancero, extrae características del repertorio, valorando el método llevado a cabo por el polifacético marino en la transcripción de las variantes de músicas y textos en sus encuestas. Katz analiza, por ejemplo, la estructura de las canciones y el uso de melodías tonales y modales en las transcripciones que Lara lleva a cabo; valora más positivamente las indicaciones que éste anota sobre el ritmo, en mayor medida que los textos; observa

---

<sup>27</sup> Manuel Azaña: *Memoria leída en el Ateneo de Madrid por el secretario primero D. Manuel Azaña, el día 11 de noviembre de 1913, con motivo de la inauguración del curso académico*, Madrid, Imp. De la Suc. De M. Minuesa de Los Ríos, 1913.

<sup>28</sup> Paloma Díaz-Mas: “Corresponsales de Ángel Pulido e informantes de Ramón Menéndez Pidal: dos mundos sefardíes”, en Jean Alsina y Vicent Ozanam (eds.): *Los Trigos ya van en flores: studia in honorem Michelle Debas*, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2001, pp. 103-116.

<sup>29</sup> Véase Israel J. Katz: *Judeo Spanish traditional ballads from Jerusalem: an ethnomusicological study*, Brooklyn (New York), Institute of Mediaeval Music, 1972, y “Manuel Manrique de Lara and the Tunes of the Moroccan Sephardic Ballad Tradition: Some Insights into a Much-Needed Critical Edition”, *El romancero hoy: nuevas fronteras: 2º Coloquio Internacional*, University of California, Davis. Edición a cargo de Antonio Sánchez Romeralo, Diego Catalán, Samuel G. Armistead, Madrid, Gredos, 1979.

además rasgos comunes en los procedimientos de transcripción, como en relación a las alteraciones y armaduras de clave, en el aspecto musical, o en cuanto a las anotaciones que Lara introduce en cada versión, que cuidadosamente recogían el nombre, la edad y la localidad de cada informante, aunque —como también observamos en canciones folclóricas manuscritas que se conservan en el legado de la Biblioteca Nacional—, no tanto en relación a otros datos importantes, como la fecha de los encuentros<sup>30</sup>.

Manrique de Lara realizó sus primeras campañas a lo largo de la península ibérica antes de 1910, año en el que comienza sus colaboraciones con Pidal en el Centro de Estudios Históricos<sup>31</sup> y en el que le es concedida la pensión que tres años antes se le había denegado, para estudiar la música y poesía de los judíos españoles en Bosnia, Serbia, Bulgaria, Turquía, Asia Menor y Egipto. La pensión no se hará efectiva hasta el mes de mayo del año siguiente<sup>32</sup>, lo que podría tener que ver, como supone Diego Catalán, con la participación de Lara en la actividad diplomática secreta previa a la Liga balcánica<sup>33</sup>. Su primer destino fue Sarajevo, seguido de Belgrado y Sofía, éstos especialmente provechosos en descubrimientos musicales. Después recorre Constantinopla, Salónica y Esmirna, que entonces estaban asolados por el cólera. Lara llevó a cabo encuestas en otras ciudades turcas en Asia, además de Esmirna, Beirut, Damasco y Jerusalén. Catalán aporta datos, anota que ascendían a 1.133 las versiones de romances recogidas por Lara hasta ese momento, cifrando en 354 las transcripciones musicales<sup>34</sup>. Hay que destacar, además, que Lara adquirió para el archivo lotes de manuscritos desde el siglo XVIII, así como libros de cordel en caracteres hebraicos, y

<sup>30</sup> I. J. Katz: *Judeo Spanish traditional ballads from Jerusalem...*, pp. 32-41.

<sup>31</sup> En cuanto al legado del Romancero que Lara recogió en la península, ha de consultarse el *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español, portugués, catalán y sefardí)*, publicado en varios volúmenes, en edición de Diego Catalán, a partir de 1957, así como el *Catálogo analítico del Archivo Romancístico Menéndez Pidal-Goyri: Romances de tema nacional*, II Vols., Barcelona, Quaderns Crema, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1998, bajo la dirección del mismo autor. Hallamos además algunos trabajos específicos, como los de Jesús Antonio Cid: “El romancero tradicional de Andalucía. La recolección histórica y las encuestas de M. Manrique de Lara (Córdoba, Sevilla, Cádiz, 1916)”, en Pedro M. Piñero *et al.* (eds), *Romances y canciones en la tradición andaluza*, Sevilla, Fundación Machado, 1999, pp. 23-61; y de Teresa Catarella: *El romancero gitano-andaluz de Juan José Niño*, Sevilla, Fundación Machado, 1993.

<sup>32</sup> *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Madrid, 20-IV-1911. “Real Orden aplazando hasta 1º de Mayo próximo el comienzo de la pensión concedida por otro de 15 de Diciembre de 1910, a D. Manuel Manrique de Lara”.

<sup>33</sup> Diego Catalán Menéndez Pidal: *El Archivo del Romancero. Patrimonio de la Humanidad: Historia documentada de un siglo de Historia*, Tomo I, Madrid, Fundación Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid, 2001. El autor ha reconstruido los viajes de Manrique de Lara por España y el extranjero, fundamentalmente a través de la correspondencia entre Lara y Pidal, y apoyándose en la documentación de la Junta para la Ampliación de Estudios y el expediente militar de Lara, para establecer diferentes deducciones.

<sup>34</sup> La mayor parte de los materiales recopilados por Lara se conservan en el madrileño Archivo de la Fundación Ramón Menéndez Pidal, al que acudiremos próximamente para proseguir nuestras investigaciones.

transcribió himnarios hebreos y cantigas. Al referirse a este primer viaje por las comunidades sefardíes de Oriente, Catalán subraya que el éxito de Manrique de Lara le “consagró como el mejor explorador de la tradición oral romancística que nunca había habido ni habría. Pidal así lo entendió y procuró que la Junta para la Ampliación de Estudios le concediera otras pensiones para continuar su labor”<sup>35</sup>.

Al igual que hace con Pidal, Lara comunica las vicisitudes y averiguaciones de su periplo por Oriente a Menéndez Pelayo, aportando más información. Lara destaca los estragos del cólera en Constantinopla y Salónica, y cómo repercute la epidemia y la guerra en sus encuestas:

Uno de los barrios judíos de Constantinopla, el de Has Keny, me fue imposible visitarlo por estar acordonado con tropas como uno de los focos más peligrosos de la epidemia. Balata, el otro barrio hebreo, no llegó a tal extremo y fue el único donde pude comenzar mi exploración, a pesar de que por todas partes se veían casas infectadas guardadas por la policía. El segundo día que lo visité, había aumentado el mal de tal modo que, en una de las callejas que recorrí, hallé dos cadáveres de coléricos, abandonados en medio del arroyo.

En Salónica la epidemia fue aun más violenta. Mi llegada coincidió con el periodo álgido del mal, que se cebaba en la población judía, y así a cuantas personas me dirigía para obtener de ellos romances, me respondían que el terror no les dejaba pensar en otra cosa que en la muerte, que veían tan de cerca y consideraban como segura<sup>36</sup>.

En su balance, Manrique de Lara señala cómo la música es “de ruegos y sobre todo de dinero”<sup>37</sup>, con lo que debe de *comprar* las melodías y los textos transmitidos oralmente y también por transcripción, ya fuera a las clases populares o de mayor rango social. En Salónica destaca el hallazgo de nuevos romances y la anotación de diversas versiones, en una colección que considera la más numerosa de cuantas había formado hasta el momento, comprendiendo más de 250 versiones. Debido a la guerra de Turquía con Italia, que provocó la huida de los judíos hacia el interior, Lara lamentaba que las colecciones de Esmirna y de Rodas fueran menos numerosas, aunque igual de gran valor por la pureza de las lecciones. Por otro lado, de su estancia en Jerusalén informa a Menéndez Pelayo sobre el contacto con una informante griega de Larissa, cuyas versiones excedían a todas en cuanto a extensión. Como le cuenta Lara a su maestro, “ciertos tipos de romances que hasta ahora se presentaban invariables y fijos adquieren en sus

<sup>35</sup> D. Catalán Menéndez Pidal: *El Archivo del Romancero...*, p. 72.

<sup>36</sup> M. Menéndez Pelayo: *Epistolario...*, carta del 22-XII-1911. Al igual que las cartas anteriores, puede consultarse en la obra completa digitalizada de Menéndez Pelayo, publicada previamente por el CSIC entre 1940 y 1974, y que incluye los 23 volúmenes del epistolario publicados por la Fundación Universitaria Española entre 1982 y 1991. (Adaptamos el texto a la ortografía del castellano actual).

<sup>37</sup> *Ibidem*.

versiones mayor amplitud en formas que son indudablemente primitivas y tradicionales, mantenidas por su memoria prodigiosa con rara pureza”<sup>38</sup>. Así se revelaba a la literatura española la tradición oral en Grecia, donde hasta ahora era desconocida.

En 1914 hay noticias de una nueva salida de Manrique de Lara en los meses de verano por Salamanca, Zamora, León, Palencia y Asturias. Ya en 1915, viaja a Tánger y a Tetuán, y sus investigaciones demuestran que la tradición conservada en Marruecos es más valiosa que la del Oriente en la reconstrucción del Romancero judeo-español, por albergar una tradición más completa y literaria. Como explica Catalán, Lara completó esta etapa con una campaña por Larache y Alcazarquivir, volviendo a Tetuán en 1916. En este caso, cifra en 28.300 versos y más de 300 las melodías recogidas, incluyendo la tradición urbana andaluza que aprovecha para investigar en el viaje. Tras ser ascendido a Teniente Coronel, Lara realiza otra excursión en 1918 por buena parte de España, poniendo en práctica unos índices para ordenar los materiales.

Su siguiente viaje coincide con su destino militar en la guerra en el norte de África, donde prosigue sus investigaciones musicales, con vistas a una publicación en la que Pidal pensaba incluir los romances antiguos y modernos con su música correspondiente, de manera que, entre otros trabajos, Lara transcribe libros de vihuela del siglo XVI y el *Cancionero de Palacio*. Sin embargo, en esta época Manrique de Lara se centra en su vida militar, participando activamente en diversas operaciones en África entre el año 1919 y principios de 1922, por las que será reconocido, recibiendo diferentes condecoraciones. A pesar de que hay nuevos intentos para ajustar la concesión de nuevas pensiones, con el nombramiento de Manrique de Lara en la Sociedad de Naciones, presidiendo la Comisión mixta para el intercambio de poblaciones tras la guerra greco-turca, se produce un distanciamiento de las relaciones con Pidal<sup>39</sup>. Sin embargo, comprobamos que los intereses de Manrique de Lara como folclorista siguieron vivos hasta sus últimos años, por ejemplo recolectando canciones narrativas griegas, rusas y turcas, durante sus viajes a Atenas y Estambul, en 1924<sup>40</sup>.

### **Rodrigo de Vivar, drama lírico de Manrique de Lara: arte y tradición**

Manrique de Lara inicia sus campañas en el Romancero coincidiendo con la composición de su ópera sobre el Cid Campeador, que prometía

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> D. Catalán: *El Archivo del Romancero...*, p. 129.

<sup>40</sup> Madrid, BNE, Sala Barbieri, Archivos personales, Sig. M.MANRIQUELARA/62.

convertirse en la síntesis y creación sonora de su programa artístico de orientación wagneriana e inspiración nacionalista. Con toda probabilidad, Manrique de Lara buscaba entonces en la tradición popular materiales que le sirvieran de inspiración para componer su ópera, cuyo libreto tenía la intención también de escribir, a la manera de Wagner. Según afirmaba Manrique de Lara, conocedor de la literatura tradicional alemana a partir de las óperas wagnerianas, en el *Nibelungenlied* se reunían las viejas canciones que recogían la tradición de las sagas escandinavas, que abarcaban el pasado mitológico del Norte y las leyendas relativas a sus héroes, habiendo penetrado en la literatura primitiva alemana. En este sentido, Lara reconoce un paralelismo con el Romancero del Cid, lo que explica esta elección en la composición de su última obra lírica<sup>41</sup>.

No obstante, hay que puntualizar que *Rodrigo de Vivar*, la ópera en cuatro actos de Manrique de Lara, se basaba en la época de mocedades del Cid, en torno al periodo de juventud de Rodrigo de Vivar, y no en la época cumbre del héroe que recoge el poema. Las primeras noticias de esta etapa del personaje aparecen en la *Primera crónica general* de Alfonso X y en la *Crónica de veinte reyes* del siglo XII, crónicas históricas españolas que fueron estudiadas, precisamente, por Menéndez Pidal. Esta cuestión, por otro lado, podría indicar la posibilidad de que Manrique de Lara pensara escribir una réplica nacional española al drama wagneriano, como en la misma época hiciera Pedrell, quien estrena *Els Pirineus* en el Teatro Liceo de Barcelona en 1902. En este sentido, Lara considera indispensable, para seleccionar el tema de una ópera, un “ambiente de objetividad épica”<sup>42</sup>, refiriéndose a un núcleo poético que, en opinión de Lara, “antes de dar vida al drama ha revestido las formas, inmutables en su esencia, del mito o de la leyenda, donde según ha proclamado la moderna estética wagneriana, reside verdaderamente el origen de la inspiración musical”. Prosigue Lara:

Ni un poema erudito, como la Araucana de Ercilla, inspirado en los modelos italianos y no en las gestas heroicas, ni menos aún las crónicas que, a través del mayor atildamiento de forma que puedan revestir, como por ejemplo, en el estilo admirable de un Solís, no pueden nunca hallarse exentas de cierta sequedad ni pueden ser parte a suplir esa ausencia de material poético<sup>43</sup>.

Sin embargo, el drama lírico *Rodrigo de Vivar* de Manrique de Lara, no llegó a ver la luz en su forma íntegra. La Orquesta Sinfónica de Madrid estrenó dos fragmentos líricos y uno instrumental, en los años 1906, 1907 y 1911, tras el cierre del Teatro Lírico, para cuya temporada de 1902 la obra

<sup>41</sup> Manuel Manrique de Lara: “La Walkyria. Orígenes de la leyenda”, Madrid, *El Mundo*, 2-II-1908.

<sup>42</sup> M. Manrique de Lara: “Teatro Real. “Tabaré””,....

<sup>43</sup> *Ibidem*.

había sido proyectada. La ópera de Manrique de Lara, en 1905, no estaba aún terminada y, con toda probabilidad, el compositor no llegaría a completarla. En 1909, Miguel Salvador, crítico musical de *El Globo*, se refiere a *Rodrigo de Vivar* como “obra inconclusa”<sup>44</sup>, en la misma línea que hace Cecilio de Roda en la *Revista Musical de Bilbao*, donde señala que se trata de “una ópera inédita y aún creo que no terminada”<sup>45</sup>. Además, hay que añadir que los materiales de la ópera en el legado de Lara de la Biblioteca Nacional de España son muy fragmentarios.

De *Rodrigo de Vivar* se estrenaron así dos fragmentos del segundo acto, junto a un poema sinfónico titulado *Leyenda*, basado en el preludeo y el final del mismo acto de la ópera, que Lara presentó al Concurso de Bellas Artes de 1910<sup>46</sup>. En torno a *Leyenda*, el propio Lara explica en *El Mundo* que la obra “está rigurosamente escrita, en relación con el texto de mi drama lírico *Rodrigo de Vivar*, empleando deliberadamente el sistema wagneriano de los leit-motiven, aceptado y seguido sin reserva alguna por todos los compositores modernos”, ya que, en opinión del compositor, este es el único sistema “que determina en la historia musical un progreso, por establecer una íntima relación entre la inspiración melódica y el drama”<sup>47</sup>. En el mismo número de *El Mundo*, la redacción añade una nota informativa en la que señala que “el público del Real y la Orquesta Sinfónica ratificaron el juicio del Jurado del concurso, al que Manrique acudió por puro dandysmo, puesto que su personalidad y su nombre no necesitan ninguna ratificación externa”<sup>48</sup>.

De este modo, se estrenó una *Escena de amor* de los personajes de Jimena y Rodrigo, que corresponde a la segunda escena del acto segundo de la ópera. El fragmento está fechado, en el legado de la Biblioteca Nacional, el 31 de enero de 1905<sup>49</sup>. Esta escena de amor se estrena, en versión instrumental, el día 16 de mayo de 1906, en el último concierto de la temporada de la Orquesta Sinfónica de Madrid en el Teatro Real, dirigido por Enrique Fernández Arbós. La obra de Lara se integra en la primera parte del programa, tras la obertura *Anacréon* de Cherubini, y seguido del *Don Juan* de Strauss. La *Sinfonía n.º 2 en Re mayor, Op. 73* de Brahms ocupó la segunda parte. La última parte del concierto estuvo reservada a obras de Wag-

<sup>44</sup> Miguel Salvador: “De música”, *El Globo*, Madrid, 7-IV-1909.

<sup>45</sup> Cecilio de Roda: “Madrid”, *Revista Musical de Bilbao*, IV-1909.

<sup>46</sup> “Exposición nacional de Bellas Artes. Concurso musical”, *El Heraldo*, Madrid, 1-XI-1910. El jurado del concurso repartió el premio de 4.000 pesetas entre *Leyenda*, la obra de Manrique de Lara, *Historia de una madre* de Vicente Arregui –cada una de las cuales fue premiada con 1.500 pesetas–, y *Juventud*, de Facundo de la Viña, con 1.000 pesetas.

<sup>47</sup> Manuel Manrique de Lara: “En el Real. La Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 31-III-1911.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Madrid, BNE, Sala Barbieri, Archivos personales, Sig. M.MANRIQUELARA/4

ner: la “Marcha fúnebre” de *El Ocaso de los Dioses* y el *Idilio de Sigfrido*, más la obertura de *Rienzi*<sup>50</sup>.

La prensa se hizo eco del estreno y en *El Imparcial* se considera la ópera como una tentativa de gran empeño por parte de Manrique de Lara, para definir su personalidad artística de modo rotundo. Atribuye a Lara una compleja personalidad y un carácter temperamental, que se manifiesta en trabajos artísticos muy distintos<sup>51</sup>. Una vez cumplido el estreno, Eduardo Muñoz, en el mismo periódico, considera a Lara en “la plenitud de su fuerza creadora”, tras escuchar esta página musical que considera “admirable de pasión, de languidez, de vaguedad y de poesía”<sup>52</sup>. Por su parte, Cecilio de Roda valora en *La Época* la calidad y las influencias de la obra de Manrique de Lara, al que considera un experto en la música de Wagner.

Manrique, un wagnerista convencido, que ha estudiado las partituras del coloso de Bayreuth a conciencia, compás por compás, giro por giro, procedimientos, disposiciones orquestales, todo, hizo una partitura wagneriana, una obra de escuela, rebotante de sinceridad, apasionada, noble, hermosa, de la que es gallarda muestra la escena anoche estrenada. Aun sin el encanto de la voz, aun cantando el clarinete la parte de Jimena y repartiéndose entre otros instrumentos la del Cid, lo caliente de la expresión, lo emocional del conjunto hacían sentir la escena.

El público acogió la obra con grandes aplausos, haciendo salir dos veces al distinguido oficial de Marina, no aplaudiendo en él al *amateur*, sino al compositor culto, al maestro que no sólo domina la técnica de su arte, sino que por sus ideas, por su concepción artística, es digno de figurar en la primera línea de lo que por aquí tenemos<sup>53</sup>.

El segundo fragmento de *Rodrigo de Vivar* estrenado corresponde a la primera escena del acto segundo que, según el legado de Lara en la Biblioteca Nacional, no terminaría de concebirse antes de 1907<sup>54</sup>. Fue estrenado también por la Sinfónica de Madrid, dirigida por Arbós, en su tercer concierto de la temporada, el 4 de abril de 1909. Esta vez se contó con las voces de Ortega Villar, Serna y Jouve. La obra de Lara abrió la tercera parte, completándose ésta con la “Marcha fúnebre” de *El Ocaso de los Dioses*, y fragmentos del tercer acto de *Los Maestros cantores de Nuremberg*, de Wagner. La primera parte del concierto contempló la *Sinfonía fantástica* de Berlioz y, la segunda, el *Concierto de Brandemburgo n° 4 en Sol mayor, BWV 1049* de Bach más la obertura *Leonora* de Beethoven<sup>55</sup>.

<sup>50</sup> “Espectáculos. Madrid”, *El Heraldo*, Madrid, 15-V-1906.

<sup>51</sup> “En la Orquesta Sinfónica. Manrique de Lara”, *El Imparcial*, Madrid, 16-V-1906.

<sup>52</sup> Eduardo Muñoz: “La Orquesta Sinfónica, octavo concierto”, *El Imparcial*, Madrid, 17-V-1906.

<sup>53</sup> Cecilio de Roda: “Los Conciertos. Orquesta Sinfónica”, *La Época*, Madrid, 17-V-1906.

<sup>54</sup> Madrid, BNE, Sala Barbieri, Archivos personales, Sig. M.MANRIQUELARA/8.

<sup>55</sup> “Orquesta Sinfónica”, *La Época*, Madrid, 3-IV-1909.

Carlos Gómez Amat y Joaquín Turina Gómez recogen la buena acogida que tuvo este nuevo fragmento de *Rodrigo de Vivar*, señalando que la crítica pidió “que se estrenara la obra completa de una vez por todas”<sup>56</sup>. A Barrado, en *La Época*, considera la parte estrenada como “una composición notabilísima, no sólo por el valor de las ideas y por la extraordinaria fuerza expresiva de las mismas, sino por la sólida ciencia que revela en su autor”<sup>57</sup>. Desde *El País* se destaca la parte de Jimena, “en forma de extenso racconto sólo interrumpido por las voces internas de los centinelas, y en cuyo bellissimo fragmento descriptivo de un estado pasional, animoso, tan importante papel juega la orquesta, tratada a la moderna, en forma descriptiva de grandísimo realce e interés”<sup>58</sup>. En la misma línea se expresa Roda, que destaca lo wagneriano de la obra, de manera que “salvo los cantos de los centinelas en molde más español, todo lo demás va a fundirse en el estilo, los procedimientos y la orquestación de Wagner, de la que el señor Manrique de Lara se muestra exacto conocedor”<sup>59</sup>.

Esta canción de los centinelas que se destaca en la prensa emplea, tal y como nos informa Lara, el estribillo de origen popular “¡Ey a velar!”, incluido en el siglo XIII por Gonzalo de Berceo en la cantiga de los guardas que rodean el sepulcro de Cristo, a partir del verso 178 del poema *Duelo de la Virgen*, que Tomás Antonio Sánchez incluyó en el segundo tomo de su *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, publicado en 1780<sup>60</sup>. Precisamente, Ramón Menéndez Pidal se refiere, en relación a la lírica española, al uso del imperativo del verbo velar como exhortación al cuidado, viendo en este poema el ejemplo “de un curioso género lírico, el de las cantigas de velador o de centinela”<sup>61</sup>. Es más, en su estudio sobre la primitiva poesía lírica española, el filólogo califica a la cantiga como la “primera muestra completa del ritmo de un canto lírico popular”<sup>62</sup>, lo cual entroncaría con los intereses y las preocupaciones de Manrique de Lara en sus investigaciones en torno al Romancero, relacionadas también con el ámbito musicológico. El texto de su ópera recogía, así pues, los siguientes versos que cantaban el segundo y el primer centinela, bajo la invención del compositor, abriendo la primera escena del segundo acto de *Rodrigo de Vivar*:

<sup>56</sup> Carlos Gómez Amat, Joaquín Turina Gómez: *La Orquesta Sinfónica de Madrid: Noventa años de historia*, Madrid, Alianza, 1994, p. 57.

<sup>57</sup> A. Barrado: “Teatro Real. Tercer concierto de la Sinfónica”, *La Época*, Madrid, 5-IV-1909.

<sup>58</sup> “Ecos del Real. Tercer concierto por la Orquesta Sinfónica. Un buen programa”, *El País*, Madrid, 6-IV-1909.

<sup>59</sup> Cecilio de Roda: “Madrid”, *Revista Musical de Bilbao*, IV-1909.

<sup>60</sup> Manuel Manrique de Lara: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 5-IV-1909.

<sup>61</sup> Ramón Menéndez Pidal: *Estudios literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 195 (8ª ed.), p. 233.

“¡Eya velar! Velad que acaso sobre Rodrigo,  
 ¡Eya velar! Venganza busca nuestro enemigo,  
 ¡Eya velar!  
 ¡Eya velar! Con tu ballesta puesta en la mano,  
 ¡Eya velar! Vigila el monte, vigila el llano,  
 ¡Eya velar!”<sup>63</sup>.

En la parte del legado que corresponde a la ópera *Rodrigo de Vivar* de Manrique de Lara no hallamos, ni en las partituras ni en los borradores previos manuscritos, ninguna otra referencia al uso explícito de materiales de la tradición literaria o musical popular por parte del compositor. Quizá sería necesario un estudio más pormenorizado de las partes musicales que se conservan de la ópera, para comprobar su correspondencia con el legado popular español —algo que por otro lado, consideramos difícilmente abarcable, al menos para este artículo—. Por otro lado, no hay que olvidar la influencia que ejerce Chapí sobre Manrique de Lara, siendo Chapí su máximo ejemplo creativo como representante de “una escuela que, viviendo de la propia virtualidad melódica de nuestra raza y de nuestro suelo, tiene sus raíces en la técnica incomparable, en el elevado idealismo, en la noble inspiración de la escuela alemana, de la que deriva su noble abo-lengo”<sup>64</sup>, tal y como señalaba Lara.

En este sentido, hay que tener en cuenta que el dominio de la técnica compositiva y la asimilación de la música popular como fuente de inspiración melódica para el compositor, son aspectos fundamentales que Manrique de Lara va a tener en cuenta en sus juicios acerca de las obras de autores españoles que se interpretan en Madrid durante su labor como crítico musical en *El Mundo*. Sin embargo, respecto al uso artístico y sentimental del elemento popular, por parte de los compositores, lo más importante para Lara era la adecuación a su carácter a la hora de reelaborar los cantos populares. Esto lleva a Manrique de Lara a admirar composiciones de Rogelio Villar, Joaquín Larregla o Bartolomé Pérez Casas, que considera por encima de los compositores que identifica con la moderna música francesa.

El Sr. Villar es, entre nosotros, el compositor que ha cultivado con más amor y con mayor constancia la musa del pueblo. Sus colecciones de *Canciones leonesas* son verdaderamente primorosas, y en ellas aparecen los motivos musicales del folklore embellecidos por una emoción que es propia de su espíritu y los reviste de formas múltiples, acordadas con su carácter, en donde a pesar de la corta exten-

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 237.

<sup>63</sup> Madrid, BNE, Sala Barbieri, Archivos personales, Sig. M.MANRIQUELARA/17.

<sup>64</sup> Manuel Manrique de Lara: “Teatro de La Zarzuela. Chapí y “La Bruja”, Madrid, *El Mundo*, 28-IX-1908.

sión y acaso por ella misma, la inspiración del pueblo conserva todo su aroma. La *Suite* (...) tiene también ese mismo encanto<sup>65</sup>.

Es, en este punto, donde Manrique de Lara mantiene una confrontación importante con los compositores de influencia francesa, caso de Isaac Albéniz, en lo que tiene que ver con la elaboración armónica de los cantos populares.

Yo no concibo melodía alguna sobre la cual se acomoden una armonía y un desarrollo contrapuntístico que no estén absolutamente acordes con su carácter. Los temas en que Albéniz se inspiró para sus composiciones, andaluces unos, con su melancolía soñadora, cubanos otros, como ciertas variantes rítmicas de la guajira, tienen todos en su esencia una claridad transparente que me parece como profanada por el empeño de construir, con tales elementos, composiciones cuyo ideal está muy lejos de nuestro arte.

La influencia de Debussy es evidente, y claro es que, según mi creencia, tan humilde como honrada, absolutamente perniciosa. Yo no puedo aceptar como un todo armónico y homogéneo esa sucesión incoherente de una melodía desarrollada diatónicamente, como lo están las de todos los cantos populares, disfrazada con una armonía artificiosamente cromática y alternando con periodos donde el esfuerzo de la invención arrastra sistemáticamente al empleo de las más rebuscadas disonancias. Al menos, en el estilo de Debussy, que es el modelo ideal en que Albéniz se ha inspirado, al lado del artificio melódico hallamos siempre un artificio armónico que coincide con él en el espíritu y en la forma<sup>66</sup>.

## Conclusiones

La dedicación de Manuel Manrique de Lara como folclorista ocupó un lugar destacado en su actividad artística, de manera que, a partir de la primera década del siglo XX, sus trabajos en torno a la tradición del Romancero pasarán a un primer plano dentro de un programa de carácter regeneracionista e inspiración germana. De este modo, si primero la labor del folclorista iba encaminada, principalmente con un interés histórico-literario, hacia la creación del drama lírico *Rodrigo de Vivar*, como materialización de una propuesta regeneracionista de la ópera española, los trabajos de Manrique de Lara en el campo del Romancero se prolongaron una vez superadas las aspiraciones compositivas y, más adelante, las del crítico musical, después del triunfo del wagnerismo en Madrid y con la llegada de nuevas tendencias estéticas de origen francés. El contacto con Menéndez Pidal en este camino fue determinante, pero no menos importante fue la

<sup>65</sup> Manuel Manrique de Lara: "Teatro Español. Cuarteto Vela", Madrid, *El Mundo*, 12-III-1910.

<sup>66</sup> Manuel Manrique de Lara: "En el Teatro Real. Orquesta Sinfónica. Segundo concierto", Madrid, *El Mundo*, 28-III-1910.

influencia de Menéndez Pelayo, a través de sus estudios de la cultura española y las aportaciones sobre la lírica popular, que heredarían las generaciones siguientes.

Manrique de Lara se sumerge en la tradición popular y también en el folclore urbano en respuesta, sobre todo, a intereses filológicos y musicológicos, relacionados con la revalorización de la historia musical española, a través del estudio y la interpretación de la música antigua, siguiendo por tanto la tendencia de los compositores-eruditos de la época. Movido por el redescubrimiento del genio español, en sintonía con preceptos noventayochistas e institucionistas del momento, Manrique de Lara valora las manifestaciones populares y recoge sus fuentes de forma rigurosa, a partir de un criterio musicológico y literario plenamente formado y coherente.

Lara se preocupa, además, por la divulgación de sus descubrimientos, a pesar de no haber publicado monografías hoy de referencia o grandes ensayos científicos, a diferencia de otros autores. Sin embargo, la preocupación por la valoración crítica de los materiales recopilados y la difusión de su trabajo en la prensa y el Ateneo de Madrid, muestran otros niveles de investigación de influencia krausoinstitucionista, que hacen que la labor de Manrique de Lara como folclorista trascienda la del simple recolector. Cabe pensar más en la labor de un etnomusicólogo, en contacto con diferentes culturas musicales aun bajo un ideario común, que lo orienta hacia la época medieval y, desde sus primeros pasos en el Romancero, hacia la poesía épica castellana, con una influencia wagneriana evidente, a través de las fuentes literarias y el argumento que utiliza para la proyección de su drama lírico *Rodrigo de Vivar*, y con una influencia también clara de su maestro Chapí, en cuanto a la composición musical.

Si bien Manrique de Lara no parece emplear en su obra lírica elementos musicales de la tradición folclórica de forma explícita, en sus críticas se muestra condescendiente con aquellos compositores que sí lo contemplan en sus nuevas creaciones, siempre y cuando la elaboración armónica, en el caso de los cantos populares, fuera adecuada a su carácter, a través de la asimilación de estos cantos que debían servir, en primera instancia, como inspiración al compositor. Esta será, de hecho, una de las principales acusaciones que Lara dirija a los modernos compositores franceses, debido, en opinión del polifacético marino, a la artificiosidad de sus procedimientos musicales.