

UN ACERCAMIENTO A MANUEL MANRIQUE DE LARA

Luis G. IBERNI

Abstract

The composer, critical and folklorist Manuel Manrique de Lara (1863-1929) is an unknown person on Spanish Musicology. Till this moment, and monograph had been known, and there are still many aspects of his intense life hidden in some archives. In any case, his importance in our history is notable. Defender of wagnerist tendency. He was one of the introducers of Richard Strauss' work in Spain, through his criticisms in many newspapers of Madrid. He was the only pupil of Ruperto Chapí, and his creative work was played by all the contemporary orchestras and estimated by most of the criticals. His investigation of folklore with spanish tradition, under Menéndez Pidal's guidance, was essential for Sephardic collection of ballads (called *Romancero Sefardí*). In this work we show the most significative contribution of Manrique de Lara, signing especially his work as a critical, where the world of music in Madrid at the beninnig of this century is perfectly reflected.

Resumen

El compositor, crítico y folclorista Manuel Manrique de Lara (1863-1929) es figura desconocida dentro del campo de la musicología española. Hasta el momento no había conocido ninguna monografía y, todavía, quedan muchos aspectos de su intensa vida que duermen en los archivos. Sin embargo, su peso en nuestra historia es destacado. Defensor de la corriente wagnerista, fue uno de los introductores de la obra de Richard Strauss en España, a través de la críticas para los medios de comunicación madrileños. Único alumno de Ruperto Chapí, su obra creativa fue interpretada por las formaciones de su época y estimada por los críticos. Su labor como investigador del folclore de inspiración hispana, a las órdenes de Menéndez Pidal, fue fundamental para la recopilación del *Romancero Sefardí*. En este trabajo exponemos las aportaciones más señaladas de Manrique de Lara, destacando su apartado crítico, donde se refleja el mundo de la música del Madrid de principios de siglo.

La personalidad de Manuel Manrique de Lara (24-X-1863/2-III-1929), se ha visto perjudicada por el mal conocimiento que se ha tenido de los últimos años del siglo XIX y principios del XX de la vida musical española. En algunos comentarios se despacha como crítico, en otros como folclorista y, caso extremo, se le cita, nadie sabe muy bien la razón, como el «Bruckner español¹».

1. H. COLLET. *L'essor de la musique espagnole au XX siècle*. París, 1929.

A partir de su vinculación con Ruperto Chapí, en posteriores investigaciones nos hemos encontrado con un personaje fascinante, casi novelesco, donde alternan el militar, el pintor, el crítico, el folclorista, el esteta o el compositor. En el primer caso llevó a cabo empresas de proyección internacional. Como pintor obtuvo algún reconocimiento y sus apreciaciones escritas de la pintura finisecular merecen la atención por sus saberes. En la música cubrió diferentes facetas, tanto como compositor, como crítico. Su formó junto a Menéndez Pelayo y fue colaborador, en la configuración del romancero sefardí, de Menéndez Pidal. Y, sin duda, a través de todos estos aspectos vemos al esteta, a aquella persona, provista de un increíble bagaje cultural, que se relacionó con algunas de las más señaladas personalidades del momento y que se hizo altavoz de ellos, gracias a los medios de comunicación que le abrieron sus puertas². Conocida esta aportaciones, creemos importante destacar a este hombre tanto a partir de sus realizaciones como mediante la transcripción de su mensaje aportado por sus numerosos escritos.

La trayectoria de Manuel Manrique de Lara y Berry³ es un caso muy peculiar en la historia de la música española. Nacido en Cartagena en 1863, empezará los estudios musicales con su madre⁴. Ingresó en el Cuerpo de Infantería de Marina⁵ de su ciudad en 1879, obteniendo a los dieciséis años el empleo de oficial. Su carrera militar fue bastante brillante. Así en 1880 era nombrado Ayudante personal del Capitán General de Cartagena. En 1882 pasará a depender directamente del Ministro de Marina. En 1887 fue designado como auxiliar del Jefe encargado de escribir la historia del Cupero de Infantería de Marina. En 1889 fue nombrado Ayudante de Campo de su padre, entonces Gobernador Militar en El Ferrol. En 1898 tomó parte en la Guerra contra los Estados Unidos, al mando de una batería en el acorazado Pelayo. En 1908 sería nombrado Ayudante personal del Ministro de Marina. En 1913 lo vemos como Gobernador Civil de Pontevedra. En 1919 participará en el Regimiento Expedicionario de Africa. Ascendido a Coronel en 1922, llegaría a ser General de Brigada por méritos bélicos un año más tarde y en 1925 lo sería de División, a la vez que se le nombraba Inspector General del Cuerpo. Importante fue su papel como delegado de la Sociedad de Naciones, miembro de la Comisión Misela, encargado de la realización del canje de prisioneros griegos y turcos. En 1924 la Sociedad de Naciones lo eligió mandatario para la protección de la minoría albanesa en Grecia y le encargará redacte una memoria sobre la situación de las minorías griega en Constantinopla y turca en Tracia occidental. Su muerte se produjo en el Sanatorio de San Blasien en Alemania en 1929.

2. La aportación hemerográfica de Manrique DE LARA que hemos rastreado, se puede encontrar en los diarios *El Imparcial*, *La Época* y, sobre todo, *El Mundo* y *ABC*, además de las revistas *Alma Española* y *Blanco y Negro*.

3. El padre había modificado su primer apellido anteponiéndole «Manrique de». Tenemos constancia así, como nos ha transmitido Alfredo García Segura en su libro *Músicos en Cartagena*, que el niño Manuel Lara Berry aparece con estos apellidos en el acta bautismal de la Parroquia de Santo Domingo y Plaza en Cartagena. En dicha acta, la hermana de Manuel, Carmen, nacida cuatro años más tarde, ya aparece, sin embargo, con el añadido de Manrique de Lara. Véase A. GARCÍA SEGURA. *Músicos en Cartagena*. Cartagena, 1995.

4. Además de con Rita San Martín de Irazza, que participó habitualmente en las recepciones ofrecidas por la familia Manrique de Lara.

5. Aquí aprendió música, con el músico mayor del regimiento que mandaba su padre, llamado Tomás Albagés y Serra (1834-1888). Su vinculación masónica coincidiría con la de su discípulo, si bien en este caso no está probada.

Manrique de Lara, compositor

Tras los estudios realizados en Cartagena con Rita San Martín y con Albagés, se trasladará a Madrid, donde estudiará armonía en el Instituto Filarmónico⁶, alternando su formación en esta disciplina con la pintura. En estos años era discípulo del pintor Luis Sáinz. Curiosamente a través de la pintura conoció a su mentor principal, Ruperto Chapí. Este estuvo vinculado con el pintor sueco Andrej Zorn a través del cual trabajó contacto con Manrique de Lara. Desde este momento (1886) el joven murciano se convertirá en su alumno favorito y, en realidad, el único reconocido⁷ del autor de *La Revoltosa*. Al tratarse de un alumno particular, el plan de trabajo planteado por Chapí resultó bastante estricto. Según cuenta Rogelio Villar⁸ «armonizó todas las cantatas de iglesia de Bach⁹... escribió fugas a ocho voces reales, a dos coros; analizó las nueve sinfonías de Haydn, tres de Mozart y las nueve de Beethoven, estudiando tiempo por tiempo las particularidades de plan y desarrollo. La instrumentación la estudió por los métodos de Berlioz, Gevaert y Strauss, instrumentando en diversas formas pasajes de obras clásicas y fragmentos de obras de Wagner, sin conocerlos, unas veces piano y otras fuerte, confrontándolos después con el original (como hacía con las armonizaciones de los corales de Bach), tarea que le ha dado la seguridad de mano y la limpieza de escritura que admiramos en sus obras, que delatan la solidez y unidad de su estilo diáfano y transparente». Paralelamente realizó importantes estudios matemáticos. Tuvo una intensa relación con Menéndez Pelayo, de quien recibió importantes enseñanzas.

6. Por la datación que figura en el Legado de la Biblioteca Nacional, desde 1884 realizó numerosos ejercicios de esta materia.

7. El propio Lara lo recordó en su discurso de entrada en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuando afirmaba que «(Chapí) nunca quiso sacrificar su tiempo a la enseñanza, y sin embargo, las lecciones que obstinada y sistemáticamente negó a cuantos de él las solicitaron, fueron para mí espléndida y liberalmente prodigadas». Manrique, en un artículo aparecido en otro momento, plantea lo que debe ser la didáctica musical a partir de la experiencia de su maestro señalando que no es sino «dar a los estudiantes en formas abreviadas que determine la sabiduría y la experiencia del amestro, todo un índice de la sabiduría y de la experiencia anterior, para que conociendo detalladamente la topografía del arte entero, pueda luego según le convenga proseguirse la senda trazada o abandonar el camino. Por tales medios, el alumno seguro de sí mismo no se internará a ciegas por la maleza inextricable de un estado de arte cuyas tendencias no adivina y cuyas formas no percibe. En el periodo que dura la enseñanza, mucho más útil que el estudio de las formas dramáticas modernas resulta el de las que emplearon Mozart y Weber, y mayor firmeza de mano se adquiere haciendo sonar la orquesta de Haydn que acumulando timbres a la manera de Liszt o de Wagner». M. DE LARA. *Concierto en el Conservatorio*. *El Mundo*, Madrid, 16-III-1908. Coincide, curiosamente, con el trabajo que Chapí llevó a cabo en sus estudios en Roma, durante la beca concedida por la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

8. R. VILLAR. *Del mundo del Arte, Manuel Manrique de Lara. La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8-II-1917. Lara lo explicó en una ocasión cuando señalaba que a sus obras «debo las mejores cualidades que puedan revestir las mías propias, ya que en la severa disciplina de sus Corales, armonizados por mí a centenares, y de sus *Cantatas* y de sus *Fugas*, analizadas con prolija avidez, moldeé la ciencia de mi llorado maestro el gran Ruperto Chapí, la esencia misma de mis estudios contrapuntísticos y por ellas perfeccionó mi estilo. Me complazco ahora en proclamarlo así para contradecir de un modo público la tesis sustentada por mi amigo Miguel Salvador en una conferencia reciente de que las obras de Juan Sebastián Bach no habían sido nunca estudiadas en España en la forma que lo merecían». M.M. DE LARA. *Asociación Wagneriana*. *El Mundo*, Madrid, 31-X-1912.

9. De ahí su respeto en todo momento por el Cantor de Santo Tomás. En una ocasión señaló que «Bach es, por desgracia, un autor todavía entre nosotros completamente desconocido. Los que tenemos hacia él un culto, nos veíamos obligados a limitar nuestra devoción al estudio teórico y críticos de sus obras, sin conseguir jamás escucharlas en ediciones públicas. Hasta fecha bien reciente, y por afortunada iniciativa del maestro Arbós, su nombre no ha comenzado a ser familiar a nuestro público». M.M. DE LARA. *La Orquesta Sinfónica*. *El Mundo*, Madrid, 21-III-1910.

Poseemos en la Biblioteca Nacional su legado¹⁰ completo que nos permite realizar una breve visión de un corpus, por lo demás, no muy amplio. La primera obra, cronológicamente hablando, es la trilogía musical *La Orestíada*, estrenada por Bretón en su primera jornada en 1890 y completada en 1893. Está dedicada a Ruperto Chapí. Consta de tres partes, *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménidas*. A raíz de su estreno hubo algunas críticas que, años más tarde Manrique de Lara replicó señalando que «cuando estrené *La Orestíada*, no faltó quien me acusara de imitar descaradamente los procedimientos de Wagner, porque, en su absoluta inconsciencia crítica, ignoraba que esos procedimientos empleados en buen hora por mí, y de ello me jacto, eran los de toda una escuela que marca la cima del arte musical y los únicos que aún hoy siguen todavía en Alemania, Pfitzner, Schillings y Ricardo Strauss». Anterior en un año es la *Sinfonía en Mi menor*, «en estilo antiguo», que interpretó en El Ferrol el citado Bretón en 1892, al frente de la Sociedad de Conciertos. En 1895 concluiría su *Cuarteto en Mi bemol* que presentó al concurso de esta modalidad en Madrid, ganándolo en 1903¹¹. Su única zarzuela completa, *El ciudadano Simón*, con libro de Eduardo Lustonó y Antonio Palomero, se estrenaba en el Teatro Parish de Madrid en 1900. Su última composición es sobre la leyenda del Cid Campeador, del cual extraería un poema sinfónico, titulado *Rodrigo de Vivar*, que sería ejecutado por Arbós. El planteamiento de esta obra venía reflejado por él mismo cuando señalaba que «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 reservas por todos los compositores modernos. Dentro de él han escrito Weingartner su *Orestíada*; Ricardo Strauss, su *Salomé* y su *Electra*. En Francia mismo los compositores contemporáneos emplean tal sistema como el único que determina en la historia musical un progreso, por establecer una íntima relación entre la inspiración melódica y el drama¹²». Junto a estas creaciones figuran algunos proyectos de zarzuelas.

A partir de las citas previas podemos comprobar que este autor, a través de su maestro Chapí, establecía su genealogía creativa, desde Bach, Gluck y Haydn, a través de Beethoven,

10. Entregado por su sobrino Jorge Spotorno Manrique de Lara, recientemente fallecido a quien agradecemos su trato y delicadeza.

11. M.M. DE LARA. *Sociedad de Instrumentos de Viento. El Mundo*, Madrid, 18-III-1910.

12. El mismo Lara presentaba su obra señalando que «al escribir yo mi *Cuarteto en mi bemol* me propuse prescindir de todos los procedimientos modernísimos de la música, empleados ya por mí sin limitación alguna en mi trilogía orquestal *La Orestíada*, y volver al estilo antiguo que modelaba todas sus inspiraciones dentro de ciertas formas que la tradición había ya sancionado... Yo quería conseguir una acomodación del sentimiento y de la mentalidad que redujese los límites de mi arte a aquellos en que se desenvolvía, como ambiente único conocido, la inspiración más o menos profunda de Dittersdorf, de Clementi, de Weigl o de Hummel. Mi obra, por deliberado propósito de mi voluntad, había de ser arcaica, y al intentarlo así no hice más que coincidir con designios semejantes de los artistas más ilustres de todos los tiempos. Claros es que al manifestarlo yo aquí no defiendo, porque sería insensata soberbia, la manera que yo he tenido de realizar mi obra. Justifico solamente mi derecho a hacer, dentro del arte, esa asimilación del espíritu clásico que en todos los tiempos, y como curiosidad erudita y retrospectiva, ha sido intentada aun por los compositores que representaban una tendencia más ultramodernista y radical. Sólo he de citar entre los contemporáneos los nombres de Grieg y de Max Reger... Cuando dí a conocer mi *Cuarteto*, fui tachado de estar fuera del movimiento que impulsaba la música moderna, porque no quisieron comprender y estimar el designio que me guiara. Estas líneas procuran ahora revelarlas». M.M. DE LARA. *Sociedad de Instrumentos de Viento. El Mundo*, Madrid, 18-III-1910.

Liszt y Wagner, hasta la generación anterior. El mismo Manrique de Lara exponía cuál era su credo artístico al señalar que «de mi maestro aprendí a adorar, como excelsa trinidad del arte, los nombres de Bach, de Beethoven y Wagner, cuyas obras rodeaban anoche la mía modestísima, abrumándola con su grandeza. En ellos puede hallarse completa la historia de la música, porque ellos han reunido las cualidades que en los demás compositores hallamos dispersas. Un programa de concierto que reuna esos tres nombres puede afirmarse que encierra completa la historia de la música, puesto que tales obras bastan a revelar a quien pretenda penetrar en el misterio del arte cuanto la técnica y el sentimiento tienen de más refinado y excelso, mostrando cualidades que, entre todos los demás compositores, no lograrán revelar en igual cantidad ni con igual perfección¹³».

Wagner es, en todo caso, su máxima referencia, como comprobaremos a lo largo de este estudio. Su apuesta creativa se ve subrayada al afirmar que si la índole de la inspiración de su obra se asemeja «en el juicio del público a las del sublime compositor de *Parsifal*, tengo que ver yo en ello el mayor elogio que pudiera soñar mi vanidad, ya que tal es el deseo nunca logrado de cuantos compositores pueden merecer el nombre de artistas y saben percibir la belleza de un estilo que hasta el momento presente de la historia de la música no ha sido por nadie superado, ni igual siquiera. Por desgracia mía, y de cuantos compositores forman hoy en el mundo la escuela wagneriana, ese dechado que la inconsciencia de muchos supone alcanzada por mí, está lejos de nuestros alcances y tenemos que conformarnos todos, y yo más que nadie, con adorar el sol a distancia y percibir sólo el benéfico calor de sus rayos¹⁴».

En su momento, su obra fue apreciada, aplaudida, aunque sin excesivo entusiasmo. La reacción que desencadenó su música, la explicaba el mismo Lara cuando escribía que «hasta ahora he tenido la fortuna de que quisiera poder envanecerme durante mi vida entera, de que toda cuanta música he escrito haya sido más o menos aplaudida, pero aplaudida siempre. ¿Contra quién había yo, por tanto, de rebelarme? Si alguna vez he tenido que defenderme, ha sido, no contra el público, que no se me ha mostrado nunca adverso; no contra la crítica, que ha tasado con largueza mis pobres méritos, sino contra murmuraciones de camarillas, contra insidias cobardemente formuladas en la sombra, que he procurado desafiar tratando en vano de sacarlas a la luz pública¹⁵».

13. M.M. DE LARA. *Orquesta Sinfónica. El Mundo*, Madrid, 6-IV-1909.

14. M.M. DE LARA. *La Orquesta Sinfónica. El Mundo*, Madrid, 31-III-1911. Días más tarde, en otro artículo, tuvo que justificar ante la opinión pública su propia obra afirmando que «todo cuanto en ella se contiene es mío, absoluta y totalmente mío, sin que a nadie deba nada que, legítimamente no me corresponda. Sus calidades me pertenecen, de sus defectos soy responsable y toda suposición de que en ella pueda haber algo bebido en fuente ajena es forzosamente producto de irreflexiva ignorancia o de insidiosa mala fe. La índole de mis ideas con que mi obra está escrita podrá pertenecer a una escuela determinada, que en este caso es al igual de lo que practican todos los grandes compositores modernos en las naciones más adelantadas y progresivas: un wagnerismo reflexivo y consciente. Mas esas ideas, con el sentimiento que las dicta, con el cromatismo que revisten, con la grandeza a que aspiran, han sido libremente creadas por mí, sin la menor conexión con las de compositor alguno presente o pasado». M.M. DE LARA. *Mi wagnerismo. El Mundo*, Madrid, 8-IV-1911.

15. M.M. DE LARA. *Cartas abiertas. El Mundo*, Madrid, 18-II-1913.

El crítico

Si el Manrique de Lara compositor merece nuestra estimación, el crítico, es referencia absoluta en su momento. No podemos olvidar, dentro de lo que es la historia de la crítica musical española, que Lara va más allá del mero testigo que se limita a hacer una reseña del concierto o la ópera del momento. Nuestro autor es todo un esteta, al plantear una línea de percepción musical que, por lógica, coincide con sus criterios creativos. Todo aquello que se aleje, puede ser más o menos aceptable, pero difícilmente es justificada. Importantes compositores, desde Verdi a Albéniz, pasando por Debussy o Dukas, se vieron asaltados por las aceradas críticas de Manrique de Lara que, por otro lado, no tenía ningún inconveniente en aplaudir las aportaciones de autores tan dispares como Richard Strauss o Turina. Lo que no esté en su lógica, se desprecia en sus criterios estéticos.

Su referencia absoluta es Richard Wagner. Ramón Sobrino ha mencionado a Manrique de Lara como un autor wagnerista. No va nada descaminado ya que él mismo lo señalaba al citar que «ningún compositor moderno de gran valer ha dejado de afiliarse a esta escuela. A ella pertenecía mi malogrado maestro el gran Ruperto Chapí, muerto en la flor de su fecunda vida; hacia ella tendió en su evolución tardía e infortunada el genio de Verdi, formado en otro ambiente; en ella ha hallado una fuente de enseñanzas, el arte reflexivo e impetuoso de Ricardo Strauss, que es, sin duda alguna, entre todos los compositores modernos el que con más exactitud y más riqueza de medios técnicos practica en la composición de sus obras dramáticas el sistema wagneriano de los *leit-motiven*, por él constante y escrupulosamente seguido¹⁶». Toda su vida fue una batalla en pro de la divulgación del compositor alemán, sobre todo a través de su periódico *El Mundo*, estableciendo los criterios de lo que debe ser una interpretación correcta¹⁷ y convirtiéndose en un vehículo de difusión que favoreció el estreno de las obras de Wagner en Madrid.

16. M.M. DE LARA. *Segundo concierto*. *El Mundo*, Madrid, 30-X-1912.

17. En un interesante comentario afirmaba que «en Madrid somos deudores al doctor Rabl de nuestra educación wagneriana, en lo que a representaciones teatrales concierne. Antes que los Sres. Calleja y Boceta tuviesen el buen acuerdo de confiarle, hace tres años, la dirección de las ejecuciones de *La Walkyria*, esta maravillosa composición había estado siempre en manos absolutamente inhábiles. Ni la educación de la mayor parte de los directores italianos, ni la tradición en que han formado su arte, les hacen aptos para tales empresas. Además, el desconocimiento en que casi todos se hallan de los antecedentes poéticos de la leyenda originaria, hace que las intenciones dramáticas de la música permanezcan ocultas y aun contrariadas en una ejecución deficiente. Por fortuna, están ya muy lejanos aquellos días, funestos para el arte, en que *La Walkyria* era dirigida, no con la partitura de orquesta ante los ojos, sino sólo con la reducción de canto y piano. Las ejecuciones de fragmentos de obras dramáticas de Wagner en nuestros conciertos interpretados por excelentes orquestas bajo la dirección de Levi, Zumpe, Muck, Strauss y Weingartner, nos revelaron su prodigiosa belleza musical. Estaba reservada al eminente *kapellmeister* de Breslau igual misión en las representaciones teatrales. Sus triunfos al frente de la orquesta del Teatro Real no han sido hasta ahora igualados, y las ovaciones con que el público ha acogido desde el primer instante su labor de gran director, han superado tal vez a las mayores que el entusiasmo del público ha tributado a sus artistas predilectos». M.M. DE LARA. *Walkyria*. *El Mundo*, Madrid, 6-I-1910. En otro artículo señalaba que «la voz de los cantantes alemanes es ruda, tiene asperezas que riñen con nuestros hábitos, acentos que en determinados instantes hieren nuestros oídos. Mas también hay que confesar que en su arte hay algo espontáneo, algo fuerte y avasallador que arranca de tan hondo que no puede por menos que interesar y sorprender». M. DE LARA. *La Walkyria*. *El Mundo*, Madrid, 14-II-1909.

Eso se hizo no sin esfuerzo personal, que le llevó a plantear numerosas polémicas. De ahí que se expresara con entusiasmo ante el estreno de *Tristán e Isolda* en el Real, afirmando que «la jornada de anoche marca el triunfo definitivo del wagnerismo en España. Hace más de veinte años, sólo mi pluma incondicional trazaba, poseída de la misma devoción que aún tributo al ídolo de mi arte y de mi vida, entusiastas artículos de vehemente proselitismo. En derredor mío sólo veía una muchedumbre inconsciente y hostil, en medio de la cual se perdía la semilla, que debiera haber sido orientadora y fecunda, con que mi inolvidable maestro el gran Chapí convertía sus admirables obras en divulgadoras del nuevo arte. Los tiempos han cambiado, por fortune, y sólo al más ridículo snobismo se le ocurre hoy negar la supremacía del compositor de *Tristán* en el mundo del arte. Puede creerse que hay en Madrid una falange wagneriana capaz de comprender, con la percepción adivinadora del sentimiento, la obra maravillosamente inspirada del genio de Bayreuth¹⁸».

A pesar de que se viera «la predilección que aún se mantiene hacia los cantantes de gran valer personal, que perturba el repertorio con obras de escasísimo mérito como las perpetradas por los compositores modernos italianos más en boga; en vano la dirección errónea impuesta por el Sr. Arbós a los programas de sus conciertos, que ha presentado entre nosotros, con apariencia de tradición clásica, la evolución anárquica, negación del gran arte alemán, de los modernos compositores franceses, faltos de inspiración, desposeídos de grandeza y perdidos todos en la persecución de lo nuevo a través de lo ridículo y lo monstruoso; en vano los deliquios de cierta crítica han querido proclamar la caducidad de una escuela como la wagneriana, para erigir sobre sus ruinas el imperio de lo ultramoderno¹⁹».

La culminación de su pensamiento wagneriano vendría en un artículo muy importante donde afirma que «ha pasado ya el momento en que el arte de Ricardo Wagner podía ser discutido. Hoy forzosamente ha de ser acatado. Las diatribas de sus enemigos, empujados por la envidia y la impotencia; las calumnias que la ignorancia y la estupidez tejieron en derredor de su nombre; la rivalidad de tanto compositor como veía sus obras empequeñecidas y frustradas al lado de las del coloso, han dado tregua ya a un coro de admiración y de alabanzas, donde se unen en apretado haz, todos los pensamientos de los más grandes críticos y todo el entusiasmo ferviente de una escuela de grandes compositores contemporáneos²⁰».

La victoria se llevaría a cabo con el estreno casi integral de *Parsifal*, en versión de concierto, el 26 de octubre de 1912 en Madrid²¹. Bajo la batuta de Luigi Mancinelli, la Sociedad de Conciertos y un todavía joven Orfeón Donostiarra, ofrecieron la obra con gran entusiasmo del público. Valga como detalle del historiador, en homenaje en el centenario del coro vasco, que Manrique de Lara, haciéndose eco de la primera actuación en Madrid del Orfeón Donostiarra,

18. M.M. DE LARA. *El estreno de Tristán e Iseo*. *El Mundo*, Madrid, 6-XI-1911.

19. M.M. DE LARA. *Homenaje a Wagner*. *El Mundo*, Madrid, 13-II-1910.

20. M.M. DE LARA. *El oro del Rhin*. *El Mundo*, Madrid, 3-III-1910.

21. Previamente en años anteriores la Unión Artístico Musical había estrenado el *Preludio*, bajo la batuta de Casimiro Espino, más tarde Mancinelli dio a conocer «la consagración», Hermann Levi la escena de los *Encantos del Viernes Santo* y Campanini el final.

señaló ya que «desdeñando los fáciles triunfos que ofrece un repertorio hecho sólo para producir, en un ambiente ajeno al arte, seguros efectos, ha penetrado en la región reservada a los elegidos, donde sólo se rinde ferviente culto a la inmarcesible belleza. Dificilmente habrá sido jamás igualada la interpretación que la masa coral dio a los arduos pasajes que doquiera aparecen en las escenas de conjunto de *Parsifal*. Exactitud matemática en la afinación, excelente calidad de las voces, elevación y pureza de estilo, serena majestad en la línea melódica: tales son las cualidades sobresalientes de esta admirable institución artística, debidas por igual al mérito y al entusiasmo individual de sus componentes y a la perseverante labor, al talento cultivado y consciente de su director, el Sr. Eznaola²²».

Muy importante fue la labor de introductor de la obra de Richard Strauss en nuestro país, lo que habla de su encomiable perspicacia de la línea por donde caminaba un sector de la creación musical del momento. Cuando en 1898, invitado por la Sociedad de Conciertos, Richard Strauss visita España no es precisamente un autor sin bagaje. Con treinta y cuatro años ya había estrenado obras tan destacadas como *Aus Italien* (1887), *Don Juan* (1888), *Muerte y transfiguración* (1889), *Burleske* (con Eugene d'Albert en 1889), *Till Eulenspiegel* (1895) y en 1897 lo hará con *Don Quijote*. Era una figura muy señalada en Alemania y había conocido ya una dedicación por parte de la crítica francesa.

Años después, a raíz de su segunda visita, Manrique de Lara destaca cómo había sido su primera toma de contacto con nuestro país. Afirma que «cuando el ilustre compositor llegó a Madrid acompañado de su esposa, serví a ambos de cicerone en sus paseos a través de la corte y juntos recorrimos desde los rincones pintorescos a las arboledas de nuestros paseos públicos hasta el redondel de la Plaza de Toros. Mi admiración por el artista, que fue tan entusiasta como grande el afecto que el hombre me inspiró, me llevó a publicar artículos enlazando sin reserva alguna sus obras, estudiadas entonces muy detenidamente en la forma original de la partitura de orquesta. Mis panegíricos hallaron, sin embargo, escaso eco en el público que no supo o no pudo apreciar el alto valor de tan admirables composiciones. Sólo el director fue aplaudido sin limitaciones y su arte aclamado²³; mas el compositor obtuvo sólo una acogida de cortés reserva²⁴».

Apoyando esto encontramos que un cronista como Esperanza y Sola señalaba al respecto que «concediendo a los poemas sinfónicos *Don Juan*, *Las Jugarretas de Till Eulenspiegel* y *Muerte y Transfiguración* todos los primores que se quieran desde el punto de vista de la armonía y del contrapunto; reconociendo de buen grado la gran maestría que en ellos revela su autor en el arte de la instrumentación, y de que es legítima consecuencia el gran colorido que tienen muchas de sus páginas, a los que, como yo, no están bien avenidos con el gongorismo musical que ha invadido a los pseudo imitadores de Wagner, ni por su forma ni por las ideas que encie-

22. M.M. DE LARA. *Parsifal*. *El Mundo*, Madrid, 27-X-1912. El éxito del conjunto vasco se repetiría con la interpretación de una selección de *Parsifal* y *Los Maestros Cantores*.

23. Esperanza y Sola, entonces uno de los críticos de mayor aprecio, señaló sobre su labor en este ámbito que «Ricardo Strauss es una gran figura como director de orquesta, y el llamado a suceder, con Weingartner, a los que ya antes he nombrado y por derecho propio figuran en primera línea».

24. M. Manrique DE LARA. *Ricardo Strauss*. *El Mundo*, Madrid, 1-5-1908.

rran, pueden gustarnos unas composiciones que, bien miradas, más pueden tenerse por los delirios de una razón enferma, que por la descripción fantástica de sucesos que, ni aun con ayuda de apuntador (que no es otra cosa el programa que les acompaña), pueden entenderse». Y sentencia que «lo cierto que exagerar del modo y manera que se hace en tales poemas la música descriptiva, es sacarla de sus naturales límites y desnaturalizarla por completo²⁵».

De ahí que Lara comentara posteriormente que «para que el público llegara a comprender lo que en las obras de Ricardo Strauss hay de arte elevadísimo, de técnica suprema, ha sido precisa su ejecución en Madrid por las orquestas de Nikisch²⁶, Colonne²⁷ y Chevillard, aunque en realidad la belleza del admirable poema *Don Juan* sólo ha llegado a despertar entusiasmo hace dos años a través de las interpretaciones de Arbós y de nuestra Orquesta Sinfónica²⁸».

Mayor impacto supuso su segunda presencia en este caso al frente de la Filarmónica de Berlín. Manrique de Lara, como comentarista general, afirmaba que «pocas veces he presenciado una manifestación de entusiasmo tan imponente y prolongada como la que anteanoche acogió la ejecución de algunas de las obras del programa o la que alcanzó Strauss al finalizar su composición *Till Eulenspiegel*. El aplauso resonaba en esas diversas ocasiones compacto y nutrido, y con el que se mezclaban los gritos que aclamaban a Strauss y a su orquesta²⁹». Era el primer paso de un proceso que tendría varias etapas.

El siguiente capítulo vino con el estreno de la ópera *Salomé*. Tras el interregno que supuso la empresa Arana, que fue tan criticada por autores como Chapí, se impuso el dúo formado por Calleja y Boceta que buscaba una línea mucho más ecléctica y abierta a lo que estaba sucediendo en la Europa del momento y que llevaría también al estreno de obras como *Ariadna* y *Barbazul* de Dukas, además de algunas creaciones españoles. Con el nombramiento de Walter Rabl como director musical el Teatro Real se abrió a una nueva sensibilidad.

De manos de este maestro se estrenó en 1910 una ópera que había ocasionado innumerables reacciones. Habían llegado noticias de su estreno en diferentes lugares. La revista *Blanco y Negro* en 1907 señalaba que «la ópera ha tenido muy acertada interpretación en los teatros en que se ha puesto en escena, pero en los Estados Unidos ha sufrido un grave percance. Parece ser que los abonados al Metropolitan Theatre de Nueva York se han dirigido colectivamente al empresario del mismo protestando de la inmoralidad de la obra y solicitando, por tanto, la suspensión de las representaciones³⁰».

25. J.M. ESPERANZA Y SOLA. *Las sesiones de la Sociedad de Conciertos. La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30-V-1898.

26. La presencia de la Filarmónica de Berlín dirigida por el célebre maestro supuso todo un acontecimiento que repercutió en todos los medios de comunicación.

27. La formación francesa actuó en Madrid en 1903, aunque pasó bastante desapercibida, lo mismo que la de Chevillard.

28. Arbós era un entusiasta admirador de Strauss. En sus *Memorias* afirma que «cuando pude admirar sus poemas: *Así habló Zaratustra*, *Till Eulenspiegel*, *Muerte* y *Transfiguración* y más tarde *Don Quijote*, no pudo quedarme duda de que me hallaba ante el nuevo mantenedor de las glorias musicales que Alemania venía acumulando desde algo más de dos siglos. ¡Qué imaginación! ¡Qué fuerza! ¡Y qué insuperable poder arquitectónico y dominio orquestal en todas estas obras!». E.F. ARBÓS. *Memorias*, Madrid, 1963.

29. M. DE LARA. *Ricardo Strauss. El Mundo*, Madrid, 4-V-1908.

30. *La ópera Salomé de Strauss. Blanco y Negro*, Madrid, 2-III-1907.

Un par de años más tarde, Juan José Cadenas señala que «ustedes van a recibir pronto la visita de *Salomé*, que hará su presentación en el Real mucho antes que en la Gran Opera de París. Ahí también parece que el público saborea las bellezas del arte musical germano, y si esto es cierto, en breve se les va a presentar a ustedes la ocasión de recrearse ante las mágicas melodías de la danza de los siete velos».

Y más adelante afirma que «a mí no hay quien me convenza de que todos los que aplauden a Strauss le entienden... Va conquistando los pueblos latinos que le coronan de flores y le llenan los bolsillos de billetes de Banco... No; indudablemente los latinos nos hemos hecho muy inteligentes en los últimos diez años³¹».

Cecilio de Roda, en ese momento apreciado comentarista del medio señalaría a raíz del estreno de *Salomé* que «estamos tan acostumbrados a que las obras modernas (exceptuando las italianas) lleguen a nosotros con veinte o treinta años de retraso, que la primera audición de *Salomé*, a los cuatro años de su vida, constituyó para nosotros un verdadero acontecimiento. No he de ocultar mi entusiasmo por Strauss y por su arte; ese entusiasmo que despertó en mí *Salomé*, y que me llevó este verano último a Munich, a ser un oyente más en la célebre semana dedicada a la ejecución casi íntegra de su obra artística, ese entusiasmo que sentí al ver que después de Wagner se daba, por fin, un paso de avance en el arte sinfónico y en el arte lírico dramático».

Y más adelante afirma que «podrá discutirse su tendencia, principalmente la de *Salomé* y *Electra*, con ese sentido inquieto, nervioso, casi epiléptico, tan lejano de la épica majestad wagneriana, que trae a la memoria la *sophrosine* del arte helénico; pero ninguno que mire de cerca la obra de Strauss dejará de rendirse ante la variedad y novedad de sus figuras, ante el humorismo de su *Till Eulenspiegel* y su *Don Quijote*, ante la gracia y la frescura de su *Feuersnot*, ante la vibración de *Electra* y *Salomé*, ante la grandiosidad de su *Vida de Heroe*... Strauss es el arte de hoy, el que arrebató y apasiona, el que lucha y el que vence, el que va señalando los derroteros del porvenir³²».

En la misma línea se expresó Manrique de Lara al afirmar de Oscar Wilde que «por su arte reverdece, bajo una forma refinada y enfermiza, el vigoroso aliento que dictó a Ricardo Wagner sus dramas musicales, donde palpita aún el aliento de las viejas epopeyas. En el drama de Wilde, el horror trágico sobrepasa los límites de la emoción para alcanzar lo que sólo puede ser repugnante o convertirse en tortura moral. Jamás, como ante esta obra singular, he podido comprender hasta dónde puede llegar la odiosa belleza de la aberración y de la monstruosidad. A esta impresión contribuye poderosamente la música, la maravillosa música escrita para Ricardo Strauss. Su naturaleza complicada, la maestría de su mano, formada ya en su producción cuantiosa a un estilo todo maestría, se ha manifestado en esta obra, donde dramáticamente se ha revelado su personalidad³³».

31. José Juan CADENAS. *¡Música! ¡Música!*. Blanco y Negro, Madrid, 11-XII-1909.

32. Cecilio DE RODA. *El Año Musical. La España Moderna*, Madrid, 1911.

33. M.M. DE LARA. *Estreno de Salomé. El Mundo*, Madrid, 17-XI-1910.

Su peculiar visión sobre la obra lírica generaba un concepto ambivalente en relación con la música italiana. Por ejemplo a raíz de una interpretación de *La Sonambula* en el Teatro Real, señala de ella que «es, para mí, algo refinado y perfecto, en que la forma de la obra de arte coincide en absoluto con el designio que la inspiró. Ante su sencillez percibo todavía la fragancia del arte mozartiano, filtrado a través del temperamento bullicioso e inquieto de Rossini que es, sin duda, el que con mayor pujanza simbolizó en Italia la tradición clásica y quien escribió con más brillantez y más exquisita pureza³⁴».

Más complejo es su análisis de la obra de Verdi. Puede llegar a ser muy afilado cuando se expresa sobre el autor de *Aida* como al afirmar que «el lugar que en esta evolución de la historia del arte corresponde a esta obra es, sin duda, un lugar secundario. Ni lo convencional de su asunto, desarrollado en un ambiente puramente tradicional de *libretto* de ópera, ni la índole misma de la música, donde las páginas inspiradísimas y afortunadas del acto tercero van engarzadas en una partitura llena de tales efectismo y rudezas que parecen dictadas por el ideal estético que guió la pluma de Meyerbeer en *El profeta* y en *Los hugonotes*³⁵». En todo caso de cara al autor italiano, Lara se mostró ambivalente. Así afirmaba que «obras tuyas nacidas al calor de una inspiración menos honda, como *La forza del destino*; de una preocupación formal, como *Don Carlos*; de una evolución mal preparada, como *Otello* o *Falstaff*, podrán ser discutidas o negadas. Mas sin duda en *Rigoletto* palpita el aliento de un gran artista, impetuoso y espontáneo, todo vigor y todo genio. El compositor supo sentir y se resignó a ser sincero³⁶».

De gran interés son sus valoraciones sobre la coyuntura creativa que configura a los compositores italianos como favorecidos «de su suerte. El arte del canto, que parece estar vinculado en su raza, les proporciona intérpretes ideales, que logran con las maravillas de su arte dar apariencias de tal a lo que tan lejos está de serlo realmente. Además de eso, cuentan con el auxilio de casas editoriales poderosas para la divulgación de sus invenciones, englobadas todas en las incidencias de un negocio inmenso, cuyos tentáculos se extienden por ambos mundos». Y añade en otro momento que «a todos aprovecha el enorme tributo con que los países latinos de Europa y toda la América contribuyen a hacer del arte musical italiano un pingüe negocio. Tal convicción liga a todos en una repugnante complicidad; por ella los desafortunados reclamos con que las casas editoriales amañan el éxito de las obras obtienen la indispensable sanción del aplauso público y con él la certeza de conquista el acceso de otros teatros y la inconsciente admiración de otras gentes en los países feudatarios, que, acatando sin discernimiento la sentencia pronunciada, no se dan la pena de juzgar³⁷».

Esa visión crítica se manifestó al valorar «el arte moderno italiano, que con Ponchielli y los modernos compositores de la llamada escuela verista, arranca de la evolución wagneriana del viejo Verdi» y que es como «la negación de un arte tradicional y familiar y aspira a penetrar, sin medios de realizarlo, en las fragosidades de una comarca sólo accesibles a quien tiene la pluma

34. M.M. DE LARA. *La Sonámbula. El Mundo*, Madrid, 26-XII-1910.

35. M.M. DE LARA. *Orfeo. Aida. El Mundo*, Madrid, 14-XI-1910.

36. M.M. DE LARA. *Teatro Real. El Mundo*, Madrid, 2-II-1913.

37. M.M. DE LARA. *Isabeau. El Mundo*, Madrid, 18-XI-1912.

y el pensamiento robustecidos en el comercio de los que son y serán siempre los eternos maestros del estilo. Las obras modernas italianas me parecen como caricaturas, trazadas con lápiz y a la ligera, de cuadros admirables, donde se ven revueltos, con portentosa profundidad, los problemas de la luz y del color³⁸». Así de Boito —cuyo *Mefistofele* se representó con fortuna en el Real— considera que «la forma instrumental de su partitura no es ciertamente un dechado, como realizada por una mano poco disciplinada y poco diestra, que cultiva la música preparación científica alguna, y sin otro designio que circundar de una aureola sonora los hermosos versos, las intensas situaciones dramáticas, concebidas al contacto del genio, a un propio tiempo equilibrado e impetuoso, que dio cabida en un poema inmortal al cielo y la tierra³⁹».

También su visión del verismo resultó bastante negativa. Sobre el estreno de *Isabeau* de Mascagni afirma que «es un monstruo que, mucho más que el imaginado por Horacio debiera mover a risa. La obra entera es una sucesión fragmentaria e incoherente de agrupaciones de notas, de las cuales parece deliberadamente eliminando todo sentimiento melódico⁴⁰».

Los mismos estrictos criterios que aplicó en todo tipo de música, debe aplicarse a la visión general sobre la música francesa que se expresaba señalando que «hay desde Rameau hasta Debussy, algo que puede ser tachado de mecánico y externo, sin un fuego inicial que caldee su inspiración, sin una palpitación originaria que engendre su vida⁴¹». Ello es aplicable en su consideración de uno de sus mayores y más representativos santones, Camille Saint-Saëns, del que escribe, a partir de una de sus obras, que «no necesito hacer de nuevo profesión de fe artística y manifestar una vez más la irremediable aversión que la música de *Sansón y Dalila* me inspira. Nada en ella despierta en mí la emoción de la belleza, y ni su forma melódica, que, con la sola excepción de algunos instantes del acto segundo, me parece artificiosa e indigente, ni la disposición instrumental, que juzgo en todo instante pobrísima, dentro de su atildada corrección académica⁴²».

Tampoco, con la excepción quizá de Chabrier, mostró su sensibilidad ante los jóvenes como Dukas y Debussy. Así ante el estreno en Madrid de *El aprendiz de brujo* de Dukas señala que «sólo por excepción aparece un instante de sencillez o de grandeza. Apenas pasado ese momento, la obra vuelve a perseguir el fantasma de una originalidad friamente prevista. Tales propósitos pueden, sin duda, despertar admiración por lo que tienen de singulares y por las dificultades técnicas que su realización encierra. Mas el espíritu, cansado de tal falta de emoción y de sinceridad, vuelve ansioso hacia un arte, como el de Bach, como el de Beethoven, como el de Wagner, todo pasión y todo poesía, y en él se sumerge de por vida, anhelante de amor, ávido de belleza⁴³». De un modo parecido se expresó cuando se llevó al Teatro Real la ópera *Ariadna* y

38. M.M. DE LARA. *La Wally*. *El Mundo*, Madrid, 17-XII-1910.

39. M.M. DE LARA. *Mefistófeles*. *El Mundo*, Madrid, 27-XI-1910.

40. M.M. DE LARA. *Isabeau*. *El Mundo*, Madrid, 18-XI-1912. Para la visión que Manrique de Lara tenía de Puccini, véase Luis G. IBERNI. *La recepción de Puccini en España*. *Libreto para «La Bohème»*, Teatro de la Zarzuela, Madrid, 1996.

41. M.M. DE LARA. *La ópera Carmen*. *El Mundo*, Madrid, 28-XI-1910.

42. M.M. DE LARA. *Sansón y Dalila*. *El Mundo*, Madrid, 24-XI-1910.

43. M.M. DE LARA. *La Orquesta Sinfónica*. *El Mundo*, Madrid, 22-IV-1911.

Barbazul de aquél. En su estreno afirmó que «la música de Dukas, tan reflexiva y glacial como el poema, aparece, sin embargo, desposeída de su gracia satírica, y es sólo una incoherente sucesión de sonidos de donde, con propósito cruel e insano, aparece deliberadamente proscrita la inspiración y la belleza. Toda idea es de una extravagancia que toca en los linderos de la locura o de una vulgaridad esencial que en vano procuran encubrir y disimular los reflexivos alardes de un artificioso tecnicismo⁴⁴».

Si malamente apreció a Dukas, nunca comprendió a Debussy, obviamente muy alejado de sus principios estéticos y de quien señalaba que «no acierto a comprender qué modo de emoción recóndita puede dictar a Debussy sus melodías. Lejos de creer que sean algo espontáneo en su sentimiento, me parecen sólo productos artificiales creados por un esfuerzo puramente técnico, como una concepción fría y sin amor. En el fondo de este arte, tan frío e insincero, no acierto yo a ver más que una gran pobreza⁴⁵». En algún caso se mostró algo más receptivo hacia su taltante de «en la habilidad con que están manejados los timbres orquestales. Debussy es un colorista que con gran delicadeza se esmera en amalgamar las tintas más armónicas en un primoroso mosaico. Con reflexiva complacencia va escogiendo los tonos más esfumados y suaves para fundirlos en un conjunto de refinada coloración⁴⁶». A pesar de lo cual «este arte exquisito, sin embargo, carece de todo vigor y de toda forma».

Con estos principios estéticos resulta sumamente interesante y clarificador, a pesar de las pegas que puedan ponerse, su apreciación de la música española del momento. Manrique de Lara fue un importante analista de la obra de nuestros compositores, algunos como Bretón, Albéniz y Vives, ya consagrados, otros, como Turina, Esplá y Conrado del Campo, camino de ello. Esa intransigencia, sin embargo, que se marca como gran muralla ante la creación europea, se debilita algo ante la española, siempre dentro de una honestidad que, si se hubiera continuado siempre, hubiera ayudado al enriquecimiento de nuestra música en el siglo xx.

La referencia básica para Manrique de Lara, tal y como hemos indicado anteriormente, es Chapí. A raíz de la interpretación del *Cuarteto en fa* del creador villenero, señala que «nuestro gran compositor ha escrito en esa obra una de las más extraordinarias del repertorio moderno⁴⁷». Igualmente se expresa en el estreno de *Margarita la Tornera* cuando encuentra en ella «algo que está por cima de toda belleza musical para remontarse a esa cimas remotas, por muy pocos alcanzadas, donde reside el sentimiento de la expresión⁴⁸».

Su valoración de Chapí viene de ubicarlo pues como máximo ejemplo creativo. Lo manifiesta cuando subraya que «la música genuinamente española no se ha revelado en el drama lírico hasta que Chapí concibió sus obras maestras *La chavala*, *Curro Vargas* o *La cortijera*. En ellas, aunque no hay una sola melodía que no proceda de la inspiración genial del compositor, se advierte un hondo sentimiento de nuestra música popular, más espontáneo y más profundo cuan-

44. M.M. DE LARA. *Ariadna y Barba Azul*. *El Mundo*, Madrid, 16-II-1913.

45. M.M. DE LARA. *Cuarteto Vela*. *El Mundo*, Madrid, 7-II-1909.

46. M.M. DE LARA. *Orquesta Sinfónica*. *El Mundo*, Madrid, 29-III-1909.

47. M.M. DE LARA. *Revista musical*. *El Mundo*, Madrid, 3-II-1909.

48. M.M. DE LARA. *Margarita la Tornera*. *El Mundo*, Madrid, 25-II-1909.

to más dramática era la situación que lo inspiraba. Y aunque Barbieri, y mucho más que él Arrieta, y sobre todo Gaztambide, habían utilizado ya en sus obras admirables el acento melódico de nuestros giros populares, ninguno de ellos dispuso nunca de los medios técnicos del gran compositor moderno⁴⁹. En la misma línea incide cuando señala, pocos días antes, sobre el *Cuarteto en sol mayor* del músico alicantino, que «el pintor que describió con sublimes colores la pasión trágica de *Curro Vargas* o la amarga desdicha de *La Chavala*, ha querido trazar una serie de hermosísimos paisajes, donde aparecen mezclados todos los colores de nuestras regiones y la luz diversa que irradia de nuestros cielos⁵⁰».

Un aspecto muy interesante —quizá como consecuencia de esto anterior y de su íntima relación con Chapí— viene de la valoración que Manrique de Lara tenía de la zarzuela, donde se muestra muy ajeno a los planteamientos de la escuela pedrelliana. En ningún caso reniega de este género ni como fin y ni como medio creativo. Así escribió que «en la zarzuela se formó el estilo verdaderamente español; a la zarzuela, con ligeras excepciones, pertenecen las obras maestras de nuestra música teatral; por la zarzuela se desarrolló en España la influencia benéfica y fecunda de la música alemana, y ese género, ante el cual aparentan sentir compsoivo desdén los que disfrazan su ignorancia y su impotencia con el fantasma de un gran arte, que son incapaces de comprender; ese género, ante el cual sonrío displicente la crítica que presume de sabia, la cual, para encontrar sujetos dignos de ser tratados por su pluma necesita nutrirse del arte elevado y puro de Perosi o Leoncavallo; ese género, en fin, que el público estima y aplaude con entusiasmo, aunque por la idea sugerida por la preocupación lo coloque por bajo de la ópera, la zarzuela, la vilipendiada zarzuela, ha sido en España, como lo fue en Alemania, lo más alto y noble de nuestro arte musical, y ha preparado entre nosotros el florecimiento posible del drama lírico, como en la patria de Ricardo Wagner preparó el camino al triunfo de sus obras inmortales⁵¹».

En otro artículo añade que «es un error suponer que la zarzuela sólo representa, en nuestro arte, un género equivalente al que fuera de España se denomina ópera cómica. La zarzuela es eso y algo más que eso. De un lado bordea las jocosidades de la opereta o se extiende hasta el límite de la tonadilla o del sainete, y, fiel a sus orígenes, hace vivir en la escena, revestida de un ropaje artístico, la canción popular; de otro llega a las ficciones refinadas, aunque frívolas, de la comedia de magia, o se remonta a las alturas de la pasión más intesa en el drama o la tragedia lírica. En todo caso siempre nutre su vida en la acción poética y es obra dramática antes de convertirse en obra musical⁵²».

Sobre nuestros compositores tuvo diferentes apreciaciones. Ante los nombres venerables, llámense Emilio Serrano o Tomás Bretón, Manrique de Lara procuró mostrarse, con mayor o menor entusiasmo, muy respetuoso. Así por ejemplo a raíz de la interpretación del *Cuarteto en re menor* del primero por el Cuarteto Vela, escribió que «siguiendo los dictados de su fantasía,

49. M.M. DE LARA. *Carmen*. *El Mundo*, Madrid, 27-II-1908.

50. M.M. DE LARA. *Cuarteto Francés*. *El Mundo*, Madrid, 8-II-1908.

51. M.M. DE LARA. *La música en España*. *El Mundo*, Madrid, 31-X-1907.

52. M.M. DE LARA. *La música en España*. *El Mundo*, Madrid, 1-XII-1907.

traza el Sr. Serrano con gran firmeza cuanto su inspiración le sugiere, realizando una obra cuya apacible belleza deja en el ánimo una dulce impresión de delicada poesía. En algunos momentos, el colorido de encantador ambiente popular da a la obra marcado carácter nacional, aunque revelado, por fortuna, sin la menor tendencia folclórica⁵³. De Bretón, con motivo del estreno de su ópera *Tabaré*, Manrique de Lara se muestra entusiasmado afirmando que «el maestro Bretón ha sabido escribir en *Tabaré* las páginas más inspiradas y más sencillamente bellas que jamás han salido de su pluma. El ilustre compositor salmantino, fiel siempre a su sentimiento y a su estilo, ha sabido, sin embargo, depurarlos y simplificarlos para traducir a través de una forma sincera y honrada, su íntima inspiración⁵⁴».

En autores hoy valorados como menores, encontramos el ejemplo de Arregui ante quien expresaba «una viva simpatía, una admiración intensa hacia este trabajador infatigable, que produce su obra con igual espontaneidad que si fuese resultado inconsciente de su misma naturaleza. Su estilo es fuerte, su personalidad vigorosa, y aun en medio de los instantes en que desdeña los procedimientos de escuela para penetra en el terreno de lo arbitrario, hay siempre en él una objetividad definido y un convencimiento tan arraigado y sincero, que inspira respeto y fuerza a ser acatado⁵⁶». Unos años más tarde, con motivo del estreno de su poema sinfónico *La historia de una madre*, escribe que «forma un magnífico poema sinfónico que puede ser considerado como honra de nuestro arte contemporáneo. En él las ideas, a pesar de la novedad que revisten sus giros y sus formas, fluyen con facilidad y abundancia, sin que en su invención se advierta el menor esfuerzo. En ellas vibran el pensamiento y la emoción de un verdadero artistas⁵⁶». De la ópera *El final de Don Álvaro* de Conrado del Campo afirma que «continúa con la hermosa serie de obras que el talentoso autor, ha enriquecido la música española. Formado en las severas enseñanzas de la técnica instrumental, el talento de Conrado del Campo está capacitado para las más altas empresas de la música dramática⁵⁷». Sobre Rogelio Villar escribió que «hay siempre un sentimiento de hondo lirismo. Con unas cuantas notas acierta por igual a darnos la impresión de una fiesta de aldea o a evocar la dulce melancolía con que se difunde en los campos la sombra crepuscular. Y es que el temperamento de compositor del Sr. Villar se complace con íntimo deleite en su propia creación, y ante ella, como ante la Naturaleza misma, siente el atractivo de la belleza y el encanto de la poesía⁵⁸».

Ese mayor sensibilidad hacia la obra española no era óbice para que cuando ésta no coincidía con sus principios lo mostrara abiertamente. En el estreno de *Colomba* de Vives, escribe que «a través de toda la admiración y reverencia que su personalidad me inspira, me veo precisado a

53. M.M. DE LARA. *Cuarteto Vela*. *El Mundo*, Madrid, 6-III-1910.

54. M.M. DE LARA. *Tabaré*. *El Mundo*, Madrid, 27-II-1913.

55. M.M. DE LARA. *Orquesta Sinfónica*. *El Mundo*, Madrid, 14-IV-1908.

56. M.M. DE LARA. *La Orquesta Sinfónica*. *El Mundo*, Madrid, 11-IV-1911.

57. M.M. DE LARA. *El final de don Alvaro*. *El Mundo*, 5-III-1911. Manrique de Lara se expresó en numerosas ocasiones con entusiasmo ante la obra de Conrado del Campo, vinculado también con su maestro Ruperto Chapí. En otro artículo señaló que en su obra hay «verdadero sentimiento dramático, que hace revivir bajo formas musicales, el cuadro sublime de la poesía dantesca». M.M. DE LARA. *Orquesta Sinfónica*. *El Mundo*, Madrid, 12-IV-1913.

58. M.M. DE LARA. *Cuarteto Vela*. *El Mundo*, Madrid, 12-II-1910.

manifestar que el tecnicismo de su obra, en lo que se relaciona con el plan dramático, me parece arcaico y más dentro de la tradición italiana que de la germánica, en la cual y sólo en la cual sé yo hallar el ideal del drama lírico moderno». A pesar de ello no tiene inconveniente en señalar que «en *Colomba* hay verdaderos aciertos, acaso los más inspirados y profundos que ha trazado la pluma de Vives. Todas las ideas poseen ese prestigio que sólo arranca de la emoción inicial con que fueron concebidas y en todas ellas palpita el alma de un delicado temperamento de artista. Entre todas ellas, ninguna para mí tan afortunada y profunda como la que corresponde a la balada del acto segundo, tenuamente acompañada por la cuerda con sordina. La elegancia de los giros y la libertad con que están conducidos su movimiento, así como la delicadeza de la instrumentación, prestan a esta admirable página una belleza y un encanto infinitos⁵⁹».

De la misma manera que hizo en el caso de la música extranjero, sucedió con la nacional en algunos momentos. A raíz del nombramiento en 1911 de Cecilio de Roda como comisario regio del Conservatorio madrileño, escribiría con dureza que «sabe muy bien que más de una vez le he aconsejado, con categórica lealtad, la conveniencia, la necesidad más bien, de fundamentar sus juicios en un conocimiento técnico de la música, que era en absoluto ajeno a sus medios críticos. Esa intimidación con el Sr. Roda me ha permitido adquirir el convencimiento de que su ciencia musical no pasa de solfear medianamente, tocar el piano con dos dedos de cada mano, y conocer ciertos elementos de la armonía que serían insuficientes para un alumno de primer año». Y añade que «mientras que Sr. Roda se limitó a escribir, era piadoso callar. Mas ahora que aspira a enseñar, resulta necesario poner un límite a la ridícula comedia de que todos hemos sido durante muchos años transigentes cómplices. En la ocasión presente sería criminal el silencio, cuando de él pueden resultar irremediables daños para el arte español, que debe estar por encima de toda consideración de amistad y benevolencia⁶⁰».

Una de sus manifestaciones más agresivas se produjo contra Isaac Albéniz. Así, a raíz de la interpretación de los fragmentos orquestados por Arbós, señaló que «su educación técnica fue siempre deficientísima, y si su dominio del piano le permitió escribir ciertas obras revestidas de cierto interesante mecanismo, nunca consiguió adaptar a sus propósitos las formas de la orquesta, en general, mal sentida y peor realizada. Además, su vida nómada de ejecutante, su alejamiento de España, interpusieron entre sus recuerdos y la realidad de su Patria un velo de extranjerismo. Sus composiciones, de pretendido carácter español, son, en realidad, concepciones tan exóticas como pudieran serlo las de Ravel o de Raoul Laparra. Más de una vez me he visto forzado a manifestarlo así, ante las ejecuciones de su *Iberia*, donde el ambiente popular de las melodías aparece destruido por un artificioso cromatismo⁶¹».

59. M.M. DE LARA. *Estreno de Colomba. El Mundo*, Madrid, 16-I-1910.

60. M.M. DE LARA. *Cecilio de Roda, nombrado para el Conservatorio. El Mundo*, Madrid, 25-I-1911.

61. M.M. DE LARA. *Orquesta Sinfónica. El Mundo*, Madrid, 24-III-1913. Este artículo tuvo una consecuencia en la carta enviada por el hijo de Isaac Albéniz, Alfonso, donde afirma que «me sirve de algún consuelo pensar que el bagaje artístico de usted no es bastante para hacer y deshacer reputaciones, ni para extender credenciales y cesantías a personas que han trabajado mucho por el arte; pero lo que a mí me molesta del trabajo de usted es que tiene más de ataque intempestivo que

Eso no obsta para que se mostrara, curiosamente, muy entusiasta ante algunos jóvenes y al valorar el estreno en Madrid de *La procesión del Rocío* de Turina comentaba que «sorprende la unidad lograda para la composición entera, a través de los elementos heterogéneos que el autor se ha complacido en acumular, formando con ello un admirable cuadro de género. *La procesión del Rocío* conserva el aroma característico de la canción popular, bajo la estructura armónica modernísima de que la melodía aparece revestida, y entre el pomposo follaje instrumental, donde los más violentos contrastes de sonoridad y de ritmo no impiden que la obra se desarrolle con unidad sorprendente y como abarcada en conjunto bajo una sola mirada⁶²». También en el caso de otro compositor importante, Oscar Esplá, fue muy apreciativo, a raíz del estreno de *El sueño de Eros* señalando que «es una de las composiciones más interesantes y más perfectas de forma de nuestra moderna producción musical. Concebida en un noble ambiente de tradición clásica, no persigue esa novedad artificial y aparente que explota en propio beneficio la ignorancia o la candidez del público. Para lograr la impresión artística, le basta la virtualidad esencial de las ideas mismas, fecundadas siempre por la íntima emoción que las dictara⁶³».

Manrique de Lara, folclorista

Después de estos aspectos comentados previamente, nos quedaba una faceta no menos destacada, como es la de Manrique de Lara estudioso y recopilador del folclore en el ámbito del romancero español. Como reconoció el mismo Menéndez Pidal, a Manrique de Lara se debe el mayor incremento de textos recogidos por un solo individuo. Su primer contacto con el estudioso se produjo en 1905, en casa de Menéndez y Pelayo, cuando éste trabajaba su importante *Tratado de los romances viejos*. Manrique en realidad estaba buscando material para su ópera relacionado con el mundo del Cid, sin éxito. Menéndez Pidal le aconsejó y le introdujo en su equipo de investigación. Así al llevar a cabo una pequeña encuesta romancística en el pueblecito de Navas del Marqués, Manrique aprenderá técnicas eficaces para la recogida de romances, entusiasmándose con la investigación de campo en la que pronto obtendría resultados notables⁶⁴. El

de crítica seria, y que usted se haya servido de las columnas de un periódico para desahogar su malhumor o sus prejuicios... Supongo que usted encontrará muy lógica esta protesta mía contra las nebulosas incoherencias de su artículo de usted, en el que se aprecia, desde luego, que sus conocimientos musicales están en razón inversa de la personal antipatía que usted siente por el artista que juzga. Y no dudo que usted me dispensará, pensando en que acaso el día de mañana, salga un crítico desconocido diciendo, cuando usted haya dejado de criticar, que fue usted un señor completamente insignificante y malhumorado, cosa que disgustará, probablemente, a los parientes que le sobrevivan». *Dos cartas*. *El Mundo*, Madrid, 26-III-1913.

62. M.M. DE LARA. *Segundo concierto*. *El Mundo*, Madrid, 31-III-1913.

63. M.M. DE LARA. *Tercer concierto*. *El Mundo*, Madrid, 7-IV-1913.

64. Menéndez Pidal escribe que «le invité a que pasásemos juntos un par de días veraniegos en los pinares de las Navas del Marqués, en la provincia de Avila, 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. Este 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,

Centro de Estudios Históricos le becaría en 1911 para realizar un amplio viaje por el Mediterráneo Oriental, donde visitaría cada una de las grandes comunidades, desde Sarajevo y Belgrado a Damasco y Jerusalén. Cinco años más tarde, haría un trabajo de recolección en Marruecos. En 1918, su trabajo se realizó en Huesca, Palencia y León. En 1919 y 1920, a raíz de su nombramiento de coronel de la infantería de Marina, estuvo en Larache. Sus últimas labores en este ámbito se realizaron en 1923, cuando fue comisionado para el intercambio de prisioneros greco-turcos. Durante este tiempo, con un esfuerzo que Menéndez Pidal apreció en varias ocasiones, Lara recogió más de dos mil versiones, no sólo de la tradición oral, sino también copia de colecciones manuscritas de los siglos XVIII y XIX. Reunió varios himnarios judíos en busca de *incipits* romancísticos, reuniendo buen número de éstos como documentación indispensable del romancero sefardí durante sus siglos de estado latente⁶⁵. Los resultados de este trabajo, en parte, vienen contados por el mismo Manrique de Lara que comenta en un artículo aparecido en la revista *Blanco y Negro* que «la persistencia de la tradición oral ha conservado en aquellos remotos países maravillosos fragmentos de nuestras viejas gestas, donde aparecen mezcladas las leyendas nacionales que cantan las hazañas del Cid o la muerte de los infantes de Lara, con episodios de los poemas carolingios que tienen por héroes a Roldán, a Guarinos y a Gayferos. Los romances en que esas gestas se desgranaron y las imitaciones novelescas y tardías que inspiraron después, forman en su conjunto un prodigioso tesoro de poesía castellana que, durante mi viaje, me esforcé en recoger por escrito de boca de los ancianos que aún sabían recitarlos, salvándolos así de una desaparición segura e inminente, y restituyéndolos a su patria de origen⁶⁶».

Nota:

Este trabajo ha sido financiado parcialmente por el Proyecto de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia (PB 95-0916-C03-03).

del maestro y demás conspicuos de los pueblos sobre los cantos populares que allí se usaban». R. MENÉNDEZ PIDAL. *Cómo vivió y cómo vive el Romancero*. Valencia, 1947.

65. En total, el número de texto que agregó a la colección Menéndez Pidal fue de 1972 a los que hay que añadir 354 transcripciones musicales. Sin embargo, Eduardo MARTÍNEZ TORNER, *El cancionero sefardí. Temas folklóricos: Música y Poesía*, Madrid, 1935, apunta que fueron más de seiscientos. En su necrológica, el Centro de Estudios Históricos señala que «por la actividad, el entusiasmo y el acierto que en esta labor folclórica ponía el Sr. Manrique de Lara, su colaboración será una de las principales con que contará el futuro *Romancero*, tanto por la cantidad de materiales recogidos como por el esmero en las transcripciones. Su afición a esta labor era tan decidida, que recorrió Marruecos en periodo de guerra y exploró minuciosamente los Balcanes en tiempos de epidemia colérica. Ninguna época era mala para sus empresas folclóricas».

66. M. Manrique DE LARA. *Romances españoles en los Balkanes*. *Blanco y Negro*. Madrid, 30-II-1916.