

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

MANUEL MANRIQUE DE LARA (1863-1929):

**Militar, crítico y compositor polifacético
en la España de la Restauración**

Diana Díaz González

Programa de doctorado “Música en la España contemporánea”



AUTORIZACIÓN PARA LA PRESENTACIÓN DE TESIS DOCTORAL

Año Académico: 2013 / 2014

1.- Datos personales del autor de la Tesis		
Apellidos: DIANA DÍAZ GONZÁLEZ	Nombre: DIANA	
DNI/Pasaporte/NIE: 71656788N	Teléfono: 629960527	Correo electrónico: dianadiazglez@gmail.com
2.- Datos académicos		
Programa de Doctorado cursado: <i>Música en la España contemporánea</i> (bienio 2008-2010)		
Órgano responsable: Departamento de Historia del Arte y Musicología		
Departamento/Instituto en el que presenta la Tesis Doctoral: Departamento de Historia del Arte y Musicología		
Título definitivo de la Tesis		
Español: <i>Manuel Manrique de Lara (1863-1929): militar, crítico y compositor polifacético en la España de la Restauración</i>	Inglés: <i>Manuel Manrique de Lara (1863-1929): A multifaceted soldier, critic and composer in the Spanish Restoration</i>	
Rama de conocimiento: Artes y Humanidades		
3.- Autorización del Director/es y Tutor de la tesis		
D/D ^a : CELSA ALONSO GONZÁLEZ	DNI/Pasaporte/NIE: 10845032A	
Departamento/Instituto: HISTORIA DEL ARTE Y MUSICOLOGIA		
D/D ^a :	DNI/Pasaporte/NIE:	
Departamento/Instituto/Institución:		
Autorización del Tutor de la tesis		
D/D ^a : La misma	DNI/Pasaporte/NIE:	
Departamento/Instituto:		

Autoriza la presentación de la tesis doctoral en cumplimiento de lo establecido en el Art.30.1 del Reglamento de los Estudios de Doctorado, aprobado por el Consejo de Gobierno, en su sesión del día 17 de junio de 2013 (BOPA del 25 de junio de 2013)

En Oviedo, a 13 de marzo de 2014.
Directora y tutora de la Tesis,

Fdo.: Celsa Alonso González.



RESOLUCIÓN DE PRESENTACIÓN DE TESIS DOCTORAL

Año Académico: 2013 / 2014

1.- Datos personales del autor de la Tesis		
Apellidos: DÍAZ GONZÁLEZ	Nombre: DIANA	
DNI/Pasaporte/NIE: 71656788N	Teléfono: 629960527	Correo electrónico: dianadiazglez@gmail.com

2.- Datos académicos	
Programa de Doctorado cursado: <i>Música en la España contemporánea</i>	
Órgano responsable: Departamento de Historia del Arte y Musicología	
Departamento/Instituto en el que presenta la Tesis Doctoral: Historia del Arte y Musicología	
Título definitivo de la Tesis	
Español: <i>Manuel Manrique de Lara (1863-1929): militar, crítico y compositor polifacético en la España de la Restauración</i>	Inglés: <i>Manuel Manrique de Lara (1863-1929): A multifaceted soldier, critic and composer in the Spanish Restoration</i>
Rama de conocimiento: Artes y Humanidades	
Señale si procede: <input checked="" type="checkbox"/> Mención Internacional <input type="checkbox"/> Idioma de presentación de la Tesis distinto al español <input type="checkbox"/> Presentación como compendio de publicaciones	

3.- Autorización del Presidente de la Comisión Académica / Director del Departamento	
D.: RAMÓN SOBRINO SÁNCHEZ	DNI/Pasaporte/NIE: 71696579J
Departamento/Instituto: Historia del Arte y Musicología	

Resolución

El Departamento de Historia del Arte y Musicología, en su reunión de fecha 17 de marzo de 2014, acordó la presentación de la tesis doctoral a la Comisión de Doctorado, previa comprobación de que la tesis presentada y la documentación que la acompaña cumplen con la normativa vigente, según lo establecido en el Art. 30.7 del Reglamento de los Estudios de Doctorado, aprobado por el Consejo de Gobierno, en su sesión del día 17 de junio de 2013 (BOPA del 25 de junio de 2013)

Además, informa:

	Favorable	Desfavorable
Mención Internacional	X	<input type="checkbox"/>
Idioma (distinto al español)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Presentación como compendio de publicaciones	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>



Justificación

Oviedo 17 de marzo de 2014P

Director de Departamento de Historia del Arte y Musicología



Fdo.: Ramón Sobrino Sanchez

Contra la presente resolución podrá interponer recurso de alzada ante el Excmo. Sr. Rector Magfco. de esta Universidad en el plazo de un mes a contar desde el siguiente a la recepción de la presente resolución, de acuerdo con lo previsto en el artículo 114 de la Ley 30/92, de 26 de noviembre, del Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y Procedimiento Administrativo Común (B.O.E. de 27 de noviembre), modificada por la Ley 4/1999, de 13 de enero (B.O.E. de 14 de enero)



RESUMEN DEL CONTENIDO DE TESIS DOCTORAL

1.- Título de la Tesis	
Español: <i>Manuel Manrique de Lara (1863-1929): militar, crítico y compositor polifacético en la España de la Restauración</i>	Inglés: <i>Manuel Manrique de Lara (1863-1929): A multifaceted soldier, critic and composer in the Spanish Restoration</i>
2.- Autor	
Nombre: DIANA DÍAZ GONZÁLEZ	DNI/Pasaporte/NIE: 71656788N
Programa de Doctorado: <i>Música en la España contemporánea</i>	
Órgano responsable: Departamento de Historia del Arte y Musicología	

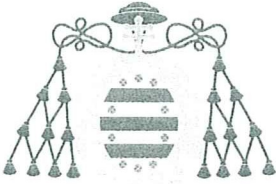
RESUMEN (en español)

En esta tesis realizamos un estudio global de la obra y figura de Manuel Manrique de Lara (Cartagena, Murcia, 1863 – St. Blasien, Alemania, 1929), considerado uno de los compositores-críticos más influyentes y polifacéticos de la Restauración. Profundizamos en los trabajos de Lara como crítico musical, de arte, compositor, director de orquesta, militar, folklorista y pintor, descubriendo nuevas facetas de su actividad artística. Así, esta tesis presenta un estudio transversal en el que proponemos un análisis musical, histórico, cultural y estético, buscando un acercamiento interdisciplinar al autor. Destaca la parte dedicada a la labor de Lara como compositor y crítico musical, donde valoramos la coherencia entre el planteamiento estético, los parámetros compositivos y el resultado final de las obras del autor.

Otro punto focal es la recuperación de la obra inédita de Lara, valorando el catálogo del compositor en su contexto musical. Esta parte incluye el *Cuarteto en mi bemol en estilo antiguo*, el poema *Leyenda*, la zarzuela *El ciudadano Simón* y otros proyectos de teatro musical, cuyo estudio supuso un replanteamiento del catálogo de Lara, relacionado hasta ahora con la música sinfónica española. Asimismo, se analiza el papel mediador de Lara como crítico, teniendo en cuenta la circulación de los textos, como fenómeno sociocultural, a partir de la relación de Lara con las élites culturales y sus contribuciones a un discurso regeneracionista de la música española.

Analizamos las campañas periodísticas de Lara para el asentamiento de Wagner en Madrid, a inicios del siglo XX. Esta labor de Lara se articuló en torno a dos ideas: la importancia de Beethoven para legitimar la reforma wagneriana del teatro lírico, y la divulgación de las óperas de Wagner desde una perspectiva literaria e histórica. Lara trazó una genealogía de compositores como guía de su gusto estético, catalizado por Wagner, dentro de una corriente gradual y determinista, cuyo eje era la música alemana. Lara destacó, junto con Cecilio de Roda, como introductor de la música de Richard Strauss en Madrid, a fines del siglo XIX. Por otro lado, en la obra crítica de Lara es determinante su rechazo frontal al arte moderno francés. Censuró la doble vertiente, pictórica y musical, del arte impresionista, pues negaba los formulismos que no respondieran a una progresión desde los cánones de la tradición.

Lara defendió la escuela valenciana de pintura como continuación de la escuela veneciana del siglo XVI, en un discurso nacionalista de carácter aperturista, próximo a los críticos vinculados al institucionalismo. En el ámbito musical, Lara rechazó la dimensión formal y la inspiración en las obras de los franceses. Así se incumplía su



ideal artístico, basado en un concepto de belleza formal de tipo esencialista y de influencia krausopositivista y neokantiana. Por otro lado, analizamos cómo Lara vio en Verdi la consumación y ocaso de la escuela italiana de ópera. Lara formó parte del grupo de críticos antipuccinistas de la prensa madrileña de inicios del siglo XX. Consideró en Puccini procedimientos musicales incoherentes, a nivel técnico y dramático. Sobre la música española, Lara defendió la línea de un Barbieri, Arrieta y Gaztambide, y consideró a Chapí como el genio capaz de transformar la música española, acercándola a modelos alemanes. Asimismo, vemos cómo Lara legitimó el género de la zarzuela, que equiparó a la opereta vienesa, como vía para la creación del drama lírico nacional.

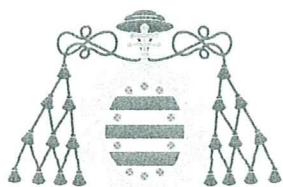
Analizamos cómo el catálogo compositivo de Lara responde a las ideas que el autor defendió en sus escritos. Por otro lado, destacamos el interés de Lara por recuperar, interpretar y difundir el patrimonio musical español. Estudiamos cómo se entrecruzan los trabajos de Lara como folklorista y musicólogo, también en relación a su proyecto regeneracionista de ópera española, *Rodrigo de Vivar*. La tesis incluye un análisis del legado relacionado con Lara en el Conservatorio Superior de Música de Madrid.

RESUMEN (en Inglés)

In this thesis I propose a comprehensive study of the work and figure of Manuel Manrique de Lara (Cartagena, Murcia, 1863 - St. Blasien, Germany, 1929), who has been considered one of the most influential and multifaceted composers-critics of the Spanish Restoration. I have delved into the work of Lara as a music critic, art critic, composer, conductor, soldier, folklorist and painter, discovering new facets of his artistic activity. This thesis presents a transversal study in Lara's work, focusing in a musical, historical, cultural and aesthetic analysis, thus seeking an interdisciplinary approach to the author. This thesis highlights the work of Lara as a composer and a music critic, in which I value the consistency between the aesthetic approach, the compositional parameters and the final result of Lara's musical works.

Other main point is the recovery of Lara's unpublished works, while I analyze the musical catalog of the composer in the musical context of his time. This part of the thesis includes the *Cuarteto en mi bemol en estilo antiguo*, the symphonic poem titled *Leyenda*, the zarzuela *El ciudadano Simón* and other Lara's musical projects in musical theatre. The study of these works led us to a reconsideration of the catalog of the composer, associated with the Spanish symphonic music. I also analyze the mediating role of Lara as a music critic, considering the circulation of texts, as cultural phenomena, from Lara's relationship with the cultural elites and his contributions to a *regeneracionista* discourse in the Spanish music.

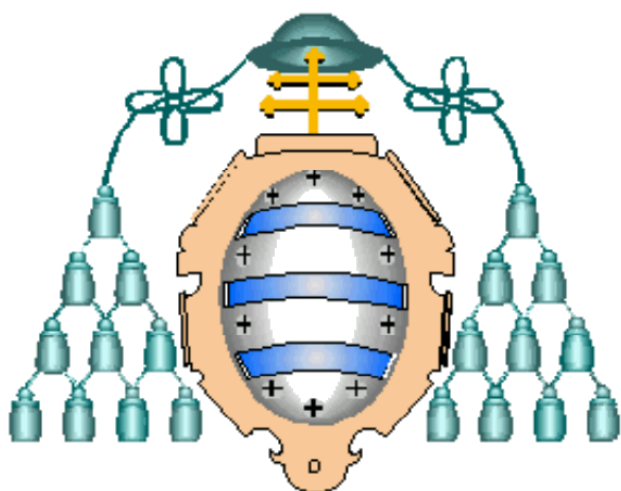
I analyze Lara's campaigns in music criticism for the consolidation of Wagner in Madrid, in the early twentieth century. Lara developed two central ideas in his critics on Wagner: the importance of Beethoven in Wagner's dramatic reform, and the dissemination of Wagner's operas from a literary and historical point of view. Then, Lara developed a gradual genealogy of composers based on German music that Lara used as a guide in his aesthetic preferences. In Lara's opinion, Wagner summarized this aesthetic trend. In addition, Lara and Cecilio de Roda were the introducers of Strauss's music in Madrid at the end of the nineteenth century. On the other hand, Lara's writings are also defined by the French modern art rejection. Lara rejected the French impressionist art, both in music and painting, because he refused any artistic formalism different from the tradition.



Lara defended the Valencian School of Spanish painting as the continuation of the Venetian School from the sixteenth century. I consider in Lara's aesthetic discourse a nationalist line with an open character, relating to critics linked to institutionism. Lara rejected the formal dimension and inspiration in the works of the French composers. They opposed the artistic ideal of Lara, which was based on a concept of formal beauty, essentialist, *krausopositivist*, and neo-Kantian. Furthermore, Lara considered Verdi as the peak and decline of the Italian opera. Lara was part of the group of critics against Puccini in the early twentieth century in Madrid. Lara considered inconsistent musical procedures in Puccini's operas, in a technical and dramatic sense. Lara defended Barbieri, Arrieta and Gaztambide works, and considered Chapí the leading figure in Spanish music capable of getting close to German music schemes. Lara legitimated the zarzuela in relation to the Viennese Operetta for the creation of the national lyric drama.

I studied how Lara's musical catalogue reflected his writing ideas. In this thesis, I have highlighted the interest of Lara in recovering, interpreting and spreading the Spanish musical heritage. Thus, Lara's work as a folklorist and a musicologist intersects. I have studied Lara's folklorist work in relation to his intention to create a Spanish opera, being influenced by the *regeneracionism* in the early twentieth century. The thesis includes an analysis of the Lara's legacy at the Conservatory of Music in Madrid.

SR. DIRECTOR DE DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y MUSICOLOGÍA
SR. PRESIDENTE DE LA COMISIÓN ACADÉMICA DEL PROGRAMA DE DOCTORADO EN *Música en la España contemporánea*



UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Departamento de Historia del Arte y Musicología

Programa de doctorado “Música en la España contemporánea”

TESIS DOCTORAL

MANUEL MANRIQUE DE LARA (1863-1929):

**Militar, crítico y compositor polifacético
en la España de la Restauración**

Diana Díaz González

Dirigida por Celsa Alonso González

Oviedo, 2014

A mis padres, por su apoyo y amor incondicional



Manuel Manrique de Lara y Berry.
(Cartagena, Murcia, 1863 – Saint Blasien, Alemania, 1929).

Agradecimientos

Esta tesis doctoral no podría haber sido realizada sin el respaldo y las recomendaciones de Celsa Alonso González. Desde el primer día ha guiado mis pasos como directora de tesis, ayudándome a canalizar mis objetivos, a través del desarrollo de un espíritu funcional y crítico, lo que, entre muchas otras cuestiones, valoro especialmente en este nuevo camino que emprendemos, como es el de la investigación. Además, quiero agradecer a Celsa su confianza no sólo a nivel profesional, sino también personal, pues su apoyo y consejos han sido muy valiosos para mí en los momentos en los que el camino se hacía más cuesta arriba.

Asimismo, es de agradecer la accesibilidad de los profesores de Musicología de la Universidad de Oviedo. Como alumnos de este centro, nos proporcionaron las herramientas más adecuadas para alcanzar una autonomía como profesionales. Tras el periodo en las aulas, sus puertas permanecieron abiertas, y en el progreso de esta tesis debo agradecer, sobre todo, la ayuda de Ramón Sobrino, Director del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, y también del profesor José Ignacio Suárez. También valoro especialmente el apoyo y la confianza por parte del catedrático Ángel Medina. Y agradezco la colaboración de otros profesores universitarios, que tampoco dudaron en facilitarnos materiales o puntos de vista enriquecedores para esta investigación, como Emilio Casares, Víctor Sánchez, Samuel Llano, María Nagore Ferrer y Carlos Villanueva.

Con esta tesis, me gustaría rendir mi más sincero y cariñoso homenaje a Luis G. Iberní. Es cierto que no tuve la oportunidad de conocer al profesor Iberní en las aulas de mi universidad, pues ya se había establecido en Madrid cuando yo cursaba Musicología. Sin embargo, su labor como musicólogo, crítico y gestor cultural las vivo de forma directa desde hace casi una década. Así, he tenido la suerte de colaborar para el diario asturiano en que también escribió Iberní, y desde sus páginas he procurado impulsar una programación musical de la que él fue, en gran parte, artífice. En los últimos años, he dedicado mis esfuerzos a esta tesis doctoral; a profundizar en la vida y obra de Manuel Manrique de Lara, una figura que sabemos que apasionó a Iberní, a raíz de su estudio sobre Ruperto Chapí. Su interés por el ilustre marino, compositor, crítico, etc., más allá del acercamiento que escribió para *Anuario Musical*, ha significado para mí no sólo un estímulo, sino una gran responsabilidad a la hora de afrontar esta tesis doctoral.

Tengo que agradecer la atención de encargados y técnicos de diferentes archivos y bibliotecas. En primer lugar, gracias al equipo de la Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional de España, y especialmente a Isabel Lozano, encargada de los Archivos Personales, por su colaboración, profesionalidad y confianza. Del mismo modo, agradezco la amabilidad del personal de la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Oviedo, con una valiosísima colección bibliográfica para esta tesis. Gracias sobre todo a Mari Luz, por facilitarme tantas veces la labor de consulta, y por un apoyo que también ha sobrepasado el ámbito profesional. Gracias también a Gema Sánchez Delgado, de la Fundación Juan March; a Elena Magallanes, de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; a Mari Luz González, del Centro de Documentación y Archivos de la SGAE; a Jesús Antonio Cid, de la Fundación Menéndez Pidal; y a Daniel Gozalbo Gimeno, del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.

Debo agradecer también la confianza y la colaboración por parte del director de orquesta José Luis Temes; así como el apoyo de Katharine Ellis y Leanne Langley, que me mostraron también nuevas posibilidades en la investigación, durante mi estancia en el Institute of Musical Research (IMR) de la Universidad de Londres.

A Sheila, Bego, Bea, Diego, Dani, Sara, Eduardo, Gloria, gracias por vuestras muestras de cariño y compañerismo a lo largo de este tiempo. Gracias a Miguel, a Conchi y a María por vuestra colaboración en la documentación de esta tesis. Y gracias de corazón a mis padres, por su apoyo incondicional. A ellos va dedicada.

Por último, quiero mostrar mi agradecimiento a la Universidad de Oviedo, por haber acogido esta tesis en sus planes de Doctorado y también por subvencionar una de nuestras estancias de investigación. Además, tengo que destacar que esta investigación ha sido apoyada por el Gobierno del Principado de Asturias, por medio del Programa de ayudas predoctorales “Severo Ochoa”, que nos ha permitido trabajar en las mejores condiciones, a lo largo del proceso de investigación.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. Estado de la cuestión	1
2. Objetivos de la investigación	10
3. Metodología y fuentes documentales	
3.1 Problemas y reflexiones metodológicas	12
3.2 El legado de Lara en la Biblioteca Nacional: una revisión de su catálogo	23
3.3 El legado de Lara en la Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid	27

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA. UN MILITAR ILUSTRADO EN EL MADRID DE LA RESTAURACION

I.1 Primeros años en Cartagena	33
I.2 Llegada a Madrid (1882): la huella de Chapí y Menéndez Pelayo	36
I.3 Del 98 a la Primera Guerra Mundial: destinos militares y viajes extraoficiales	43
I.4 Lara en el ambiente madrileño: el director de conciertos	48
I.5 La confirmación artística e intelectual (1910-1920)	54
I.6 Episodios militares: Lara en las campañas de Yebala (1919-1922)	58
I.7 Lara en la Sociedad de Naciones (1923-1929)	62

II. MANRIQUE DE LARA, CRITICO MUSICAL

II.1 Lara y la recepción de Wagner en Madrid	77
II.1.1 Wagner como catalizador del discurso de Lara: modelos y desviaciones en la música alemana	85
II.1.2 La interpretación de los dramas wagnerianos	111
II.2 Lara, introductor de la música de Richard Strauss en Madrid	122
II.3 Lara y la ópera italiana: Verdi como consumación de una tradición lírica	137
II.4 Lara y la música francesa: discursos opuestos en <i>El Mundo</i>	161

II.5 Hacia una escuela musical española <i>del porvenir</i>	185
II.5.1 Lara como valedor de Chapí	186
II.5.2 Lara y la música española de su tiempo	196
II.5.3 La música de cámara: apoyo a los intérpretes españoles	213
II.6 El modelo nacionalista del norte y este de Europa	224
III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL	
III.1 la <i>Sinfonía en mi menor en estilo antiguo</i>	229
III.1.2 Recepción y revisiones de la obra	230
III.1.2 Análisis musical	234
III.2 El <i>Cuarteto en Mi bemol en estilo antiguo</i>	248
III.2.1 Recepción y valoración de la obra	249
III.2.2 Análisis musical	257
III.3 La trilogía sinfónica <i>La Orestíada</i> : Lara, compositor wagnerista	
III.3.1 El contexto de creación de la obra	269
III.3.2 El asunto poético	274
III.3.3 Recepción de la obra	276
III.3.4 Análisis musical y revisiones de la partitura	284
IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO	
IV.1 Lara y el teatro lírico español: posicionamiento estético del autor	303
IV.2 El drama lírico <i>Rodrigo de Vivar</i> : síntesis del programa artístico de Lara	313
IV.2.1 La concepción literaria de <i>Rodrigo</i> y la influencia de Wagner	317
IV.2.2 Recepción crítica y valoración de la obra	326
IV.2.3 <i>Leyenda</i> , poema sinfónico de Lara basado en <i>Rodrigo de Vivar</i>	337
IV.3 Lara, compositor de zarzuelas	347
IV.3.1 <i>Las Gallinas</i> : tentativas de Lara en el género chico	349
IV.3.2 <i>El ciudadano Simón</i> , zarzuela en tres actos de Lara	354

V. LARA, DEL FOLCLORISTA AL MUSICÓLOGO	
V.1 El bibliófilo	381
V.2 Lara: del folklorista al musicólogo	391
V.3 El periplo viajero del romancista	403
VI. LARA, PINTOR Y CRÍTICO DE ARTE	413
VII. CONCLUSIONS	425
VIII. BIBLIOGRAFÍA	435

ANEXOS

1. El legado de Lara en la Biblioteca Nacional de España
2. Inventario: legado de Lara en el Conservatorio Superior de Música de Madrid
3. Historial militar de Manuel Manrique de Lara
4. Relación de artículos de Lara publicados en la prensa
5. Biblioteca de la Asociación Wagneriana de Madrid
6. La actividad concertística del Cuarteto Vela en Madrid (1908-1910)

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

1. Estado de la cuestión

Manuel Manrique de Lara (Cartagena, Murcia, 1863 – St. Blasien, Alemania, 1929) fue un personaje destacado en la vida cultural del Madrid de la Restauración. Lara mostró un espíritu cultivado y humanístico, unido a una especial sensibilidad y talento para el arte, que se manifestó de forma versátil en diferentes vertientes de la música. El descubrimiento de Manrique de Lara en los estudios musicológicos se debe a Luis G. Iberní, autor en 1997 de una primera aproximación al polifacético marino¹, por primera vez desde una perspectiva globalizadora, y en la que se profundiza en el ideario estético del autor, a través de una selección representativa de sus críticas. A nivel biográfico, Iberní parte del capítulo que Alfredo García Segura dedica a Lara en su libro sobre músicos cartagineses², donde aporta información hasta entonces inédita, y siempre con cuidado de no penetrar en el terreno musicológico. En contrapartida, el artículo sobre Lara que localizamos en la *Revista de historia naval*³, publicado un año después de ver la luz el artículo de Iberní, no tiene el mismo valor científico, aunque hay que señalar de forma positiva que se subraya la relación de Lara con Ramón Menéndez Pelayo, así como su faceta de literato.

Desde la misma perspectiva que su artículo de *Anuario Musical*, Iberní firma las voces enciclopédicas de referencia musicológica dedicadas a Lara (véase más adelante). De este modo, Iberní sienta las bases para un estudio musicológico y globalizador, que tiene en cuenta las diferentes facetas artísticas que Lara desarrolla, como uno de los protagonistas de la España musical de la Restauración. Hay que señalar que, hasta ese momento, la pervivencia de Lara en las entradas de diversos diccionarios había arrastrado incorrecciones, sobre todo en lo que se refiere a su catálogo de obras⁴. Pese a no poseer un catálogo musical muy extenso, se destaca a Lara especialmente como compositor, debido al renombre de su maestro Chapí, y a su trabajo como

¹ IBERNÍ, Luis G.: “Un acercamiento a Manuel Manrique de Lara”, *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, Nº 52, 1997, pp. 155-172.

² GARCÍA SEGURA, Alfredo: *Músicos en Cartagena*, Cartagena, 1995, pp. 288-293.

³ CODINA BONET, Ramón: “Manuel Manrique de Lara y Berry”, *Revista de historia naval*, Instituto de Historia y Cultura Naval de Armada Española, Año nº 16, Nº 62, 1998, pp. 47-62.

⁴ Repasamos el *Diccionario enciclopédico de la Música: biografías-Bibliografía-Monografías-Historia-Argumentos de óperas* (1947), *Enciclopedia della Musica* (1972), *Diccionario Oxford de la Música* (1984), *The International Cyclopedia of Music and Musicians* (1989), *Diccionario Enciclopédico de la Música Clásica* (2002), entre otros.

INTRODUCCIÓN

folclorista. En cambio, sorprendentemente, su faceta de crítico musical pasa casi desapercibida.

Lógicamente, en los trabajos enciclopédicos de mayor prestigio en el ámbito musical se dedican a Lara entradas más completas. Tal es el caso del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*⁵ donde Israel J. Katz escribe sobre Lara con gran precisión de datos. A la entrada escrita por Miquel Querol en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* sigue, en la edición de 2004 de la enciclopedia alemana, la firma conjunta de Christiane Heine e Iberní sobre Lara, que mantiene, no obstante, algunas imprecisiones en el catálogo de composiciones⁶. Sin embargo, la voz correspondiente en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*⁷, a cargo de Iberní, supone un giro en este recorrido. Sobre la base de los estudios de crítica musical que inaugura Emilio Casares⁸, Iberní destaca la labor de Lara como crítico en la implantación de un nacionalismo de orientación germana, extensible a su creación musical, en la misma línea que en *Anuario Musical*. En este sentido, Iberní sitúa a Lara en el grupo de críticos de la segunda generación de la Restauración, en la órbita de Chapí y de Antonio Peña y Goñi⁹. No menos importante es la entrada que Iberní escribe en el *Diccionario de la Zarzuela: España e Hispanoamérica*¹⁰, donde trata la recepción de la zarzuela *El Ciudadano Simón* de Lara, así como la postura del crítico en torno al género de la zarzuela, a través de escritos que Iberní recupera para fundamentar las conclusiones de su artículo “Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración”, publicado en *Cuadernos de Música Iberoamericana*¹¹.

⁵ KATZ, Israel J.: “Manrique de Lara, Manuel”, en SADIE, S. & TYRRELL, J. (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XV, London: Macmillan, 2001, p. 781-782.

⁶ IBERNÍ, Luis G.; HEINE, Christiane: “Manrique de Lara, Manuel”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, Vol. XI, Kassel: Bärenreiter, 2004, p. 1010.

⁷ IBERNÍ, Luis G.: “Manrique de Lara, Manuel”, en CASARES, Emilio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, vol. IX Madrid: 1999, pp. 103-104.

⁸ CASARES, Emilio: “La crítica musical en el XIX español. Panorama general”, en CASARES, Emilio; ALONSO, Celsa (eds.): *La música española en el siglo XIX*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, pp. 463-491.

⁹ IBERNÍ, Luis G.: *Ruperto Chapí. Memorias y escritos*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1995.

¹⁰ IBERNÍ, Luis G.: “Manrique de Lara, Manuel”, en CASARES, Emilio (dir.): *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, vol. I, Madrid: 2002, pp. 219-220.

¹¹ IBERNÍ, Luis G.: “Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración”, *La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950, Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 2-3. Madrid: ICCMU, 1996, pp. 157-164.

INTRODUCCIÓN

La identificación de Lara con las tendencias alemanas en la música de comienzos del siglo XX en España es una constante en la literatura de referencia en torno a la música española, si bien su presencia se oscurece en las publicaciones de la segunda mitad del siglo pasado. En este sentido, observamos ya como Federico Sopena minusvalora la trascendencia de Lara en la prensa, más como cronista –que como crítico– del hecho musical¹².

En contrapartida, José Subirá se diferencia del resto de historiadores al valorar la dedicación de Lara a “la investigación musicológica”¹³, junto a su faceta compositiva, folclorista y crítica. Al mismo tiempo, Subirá defiende, de forma aislada respecto al resto de autores, el carácter ponderado de las opiniones de Lara respecto a Wagner y Chapí en la crítica, valorando positivamente su posición en el asentamiento de la música y las teorías wagnerianas en Madrid¹⁴. Otro defensor habitual de las ideas de Lara todavía en época contemporánea, tanto en la prensa como en sus obras teóricas, es Rogelio Villar. Villar sigue ideas estéticas de Lara en el ámbito de la música moderna, citando a Lara en libros como *Teóricos y músicos*¹⁵, mientras que de forma póstuma reproduce, en la revista *Ritmo* que dirige en ese momento, textos del propio Lara, como paladín de la crítica wagneriana¹⁶. Pero, sobre todo, de capital importancia es el capítulo que Villar dedica a Lara en su libro *Músicos españoles (compositores y directores de orquesta)*, fundamentalmente para conocer en profundidad su ideario estético, en el perfil más completo que se haya publicado del autor¹⁷.

En la misma época, Adolfo Salazar y Henri Collet vinculan a Lara –refiriéndose al terreno compositivo–, con un nacionalismo de orientación alemana dentro de las modas postwagnerianas de la época¹⁸. En esta dirección, que comparten las perspectivas actuales, se ha valorado el papel de Lara en la introducción de la música de Richard Strauss en Madrid, también a partir de las investigaciones de Iberní¹⁹. En el caso de

¹² SOPEÑA, Federico: *Historia de la música española contemporánea*, Madrid, Rialp, 1958.

¹³ SUBIRÁ, José: *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953, p. 827.

¹⁴ SUBIRÁ, José: *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1949, pp. 613-615.

¹⁵ VILLAR, Rogelio: *Teóricos y músicos*. Madrid: Tipografía católica A. Fontana, 1920, p. 37.

¹⁶ Véase VILLAR, Rogelio: “Una carta póstuma de Manrique de Lara”, *Ritmo*, Vol. 2, Nº 5, 1930, pp. 2-3; y “Tannhauser”, en *Ritmo*, Vol. 4, Nº 55, 1932, pp. 2-3.

¹⁷ VILLAR, Rogelio: “Manrique de Lara”, en *Músicos españoles: (compositores y directores de orquesta)*. Madrid: Mateu, 1930, pp. 173-189.

¹⁸ COLLET, Henri: *L'Essor de la musique espagnole au XXème siècle*. París, 1929, pp. 131-132.

¹⁹ Señalamos nuestra participación en el VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología, celebrado en la Universidad de La Rioja, Logroño, del 6 al 8 de septiembre de 2012, marco de nuestra comunicación “La recepción de Richard Strauss en España: aportaciones de Manuel Manrique de Lara y

INTRODUCCIÓN

Salazar, llama además la atención cómo adscribe a Lara en un nacionalismo de tipo castellano, en respuesta a su ópera *El Cid*, que considera su obra principal. Incluso, Salazar subraya “el color castellano notablemente realizado”, que aprecia en fragmentos estrenados de la obra²⁰. A este respecto, tanto Collet como Salazar reconocen la valía técnica de Lara en el oficio compositivo.

En fecha más reciente, Lara aparece en diferentes estudios en torno a la música en la Restauración, como testigo de esta época de la vida musical española. Destaca la monografía sobre Chapí que escribió Iberní²¹, donde Lara aparece como parte fundamental de la crítica para la creación de una imagen privilegiada de Chapí en la música moderna. La intensa relación de Lara con Chapí se pone de manifiesto en este trabajo, a través también de la adscripción de Lara a proyectos como el del Teatro Lírico, uno de los temas que recupera Víctor Sánchez en su monografía sobre Tomás Bretón²². En este caso, Lara también asoma en su faceta de compositor lírico y, por primera vez, se le señala como director. Por otro lado, la relación de Lara con Chapí es el punto de partida del último artículo de Israel J. Katz, incluido en el libro que recoge las aportaciones al congreso internacional dedicado a Chapí, celebrado en Valencia, del 18 al 21 de noviembre de 2009. Sin embargo, Katz organiza e integra fuentes ya conocidas para elaborar, finalmente, un repaso de los acontecimientos más importantes en la vida y obra de Lara²³.

Por otra parte, el creciente interés en la recepción de la obra de autores como Wagner en Madrid, ha posibilitado nuevas aportaciones en torno al papel de Lara en el conocimiento del repertorio wagneriano en la capital. Paloma Ortiz, que ha estudiado este fenómeno entre 1900 y 1914²⁴ –tras las primeras investigaciones de José Ignacio

Cecilio de Roda en la crítica musical”, que será incluida en la publicación de las Actas, actualmente en prensa.

²⁰ SALAZAR, Adolfo: *La música contemporánea en España*. Madrid: La Nave, 1930, pp. 278-279.

²¹ IBERNÍ, Luis: *Ruperto Chapí*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1995, edición corregida 2009.

²² SÁNCHEZ, Víctor: *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2002.

²³ KATZ, Israel J.: “Manuel Manrique de Lara, the privileged and sole student of Ruperto Chapí”, en SÁNCHEZ, Víctor; SUÁREZ-PAJARES, Javier; GALBIS, Vicente (coords.): *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*. Vol. 2. Madrid, Valencia: Ministerio de Cultura, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Institut Valencià de la Música, 2012, pp. 465-485.

²⁴ ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO, Paloma: *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*. Tesis doctoral, Victoria Eli Rodríguez (dir.), Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2003. Disponible online, en <http://eprints.ucm.es/tesis/ghi/ucm-t26883.pdf>. (Consultado por última vez, en 4 de febrero de 2013).

INTRODUCCIÓN

Suárez, centradas en el siglo XIX²⁵–, destaca a Lara en relación al incremento cualitativo de la crítica en torno al movimiento wagnerista en Madrid. Al mismo tiempo, uno de los temas centrales de su tesis es la formación y actividad de la Asociación Wagneriana de Madrid, en la que Lara ostentó el cargo de bibliotecario, y que Ortiz traslada a un libro específico²⁶. En esta publicación, la autora ofrece además aportaciones en torno a la faceta de Lara como pintor, a partir de su presencia en los círculos de pintores wagnerianos del Madrid de la época. En este tema, el punto de partida es la tesis sobre pintura wagneriana de Patricia Cármena de la Cruz, donde ya se vincula a Lara con el género de la pintura de paisaje, como vehículo de la estética wagneriana en el contexto español de comienzos de siglo XX²⁷. No obstante, es el filólogo Jesús Antonio Cid el que reivindica a Lara no sólo como pintor, sino como crítico de arte, especialmente en relación al profundo conocimiento que Lara demuestra en torno a la obra de Diego Velázquez²⁸.

Una década más tarde, el Instituto Complutense de Ciencias Musicales da un paso definitivo al recuperar la obra sinfónica de Lara localizada hasta la fecha, *La Orestiada* y la *Sinfonía en mi menor*, en edición crítica de Benito Lauret²⁹. Ramón Sobrino se encarga del análisis de *La Orestiada* y de la *Sinfonía en mi menor* en una valiosa introducción a la edición, para la que recupera, en el caso de la sinfonía, las notas al programa escritas por Adolfo Salazar con motivo del estreno de la obra, y publicadas en el primer número de 1916 de la *Revista Musical Hispanoamericana*. Al mismo tiempo, la edición de las partituras se complementa con su registro sonoro, con

²⁵ SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Tesis doctoral, Ramón sobrino (dir.), Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del arte y Musicología, 2002. Disponible online, en el enlace: <http://www.tdx.cat/handle/10803/21776>. (Consultado por última vez, en 4 de febrero de 2013). Destacamos, en relación al tema de nuestra investigación, los siguientes artículos del mismo autor: “La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1877 y 1893”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14 (2007), pp. 73-142; “El estreno de Parsifal hace 125 años a través de las fuentes españolas”, *Revista de Musicología*, Vol. XXX, nº 1 (2007), pp. 207-229; y “Krausoinstitucionismo y wagnerismo”, *Nassarre*, 25, 2009, pp. 55-70.

²⁶ ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO, Paloma: *Richard Wagner en España: la Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*, Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 2007.

²⁷ CÁRMENA DE LA CRUZ, Patricia: *Música y pintura. La estética wagneriana en España. Madrid, 1890-1915*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Carlos Reyero. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Historia y Teoría del Arte, 1997-1998.

²⁸ CID, Jesús Antonio: “Manrique de Lara, pintor y crítico de arte. Dos escritos desconocidos sobre Velázquez”, apéndice en “El Romancero tradicional de Andalucía. La recolección histórica y las encuestas de M. Manrique de Lara (Córdoba, Sevilla, Cádiz; 1916)”, separata de *Romances y Canciones en la tradición andaluza*. Sevilla: Fundación Machado, 1998.

²⁹ LAURET, Benito (ed.): *Manuel Manrique de Lara: La Orestiada, Sinfonía nº 1 en Mi menor*. Ramón Sobrino (intro.), Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2008.

INTRODUCCIÓN

el disco a cargo de la Orquesta Filarmónica de Málaga, dirigida por José Luis Temes³⁰. Estos últimos trabajos reavivan el interés hacia la labor artística de Lara, motivando la aparición de artículos en diferentes medios, como el de Jordi Mota en *Wagneriana castellana*, aunque no hallamos nuevas aportaciones de interés a nivel científico³¹.

Estas iniciativas permiten además que la música de Lara vuelva a escucharse en concierto, de la mano de orquestas como la del Conservatorio Superior de Murcia –que reestrena en 2003 la *Sinfonía en mi menor*³²–, la Sinfónica de Bournemouth o la Sinfónica de la Región de Murcia, que protagonizan el reestreno, aunque de forma parcial, de *La Orestíada*³³. De este modo, la trilogía wagneriana *La Orestíada* se interpreta íntegramente en 2007 en Madrid, en la XI edición de los ciclos de la Universidad Complutense y, en 2009, a cargo de la Filarmónica de Málaga en el Ciclo de Orquestas Españolas del Auditorio Nacional, bajo la dirección de Temes. Las interpretaciones más recientes de *La Orestíada* corrieron a cargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid (abril de 2010), bajo batuta de Temes, que también dirigió a la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española (RTVE) en el Teatro Monumental, por el Día Internacional de la Música (junio de 2012), donde volvió a escucharse la trilogía wagneriana, en un programa dedicado a “El sinfonismo español”.

Mención aparte merece el Manrique de Lara folclorista, cuya figura ha sido valorada especialmente por etnomusicólogos extranjeros, si bien su labor en el Romancero ha sido también tratada, en nuestro país, sobre todo por filólogos. En este sentido, y ya desde los trabajos de Menéndez Pidal y de Eduardo Martínez Torner, se destaca en general la labor de Lara en la recopilación del Romancero, especialmente del

³⁰ Manuel Manrique de Lara. *Obra sinfónica completa*. Orquesta Filarmónica de Málaga, José Luis Temes (director), Verso, 2007.

³¹ MOTA, Jordi: “Manrique de Lara”, *Wagneriana castellana*, nº 70, 2009. Disponible online, en el enlace: <http://www.associaciowagneriana.com/pdfarticles/manriquedelara.pdf> (Consultado por última vez, en fecha de 4 de febrero de 2013).

³² El concierto se celebra el día 11 de abril de 2003, bajo la dirección de José Luis López García, y dentro de la programación del XII Festival Internacional de Orquestas Jóvenes de Murcia. La *Sinfonía en mi menor* de Manrique de Lara que, en proporción, ha recibido menos interpretaciones que *La Orestíada*, vuelve a escucharse en enero de 2011, a cargo de la Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia. Además, hallamos una interpretación del *Scherzo* de la sinfonía, por la Banda del Tercio de Levante de Infantería de Marina, en arreglo de su director, el Comandante músico Joaquín Grau Murcia. Esta versión se escucha en un concierto-homenaje dedicado a Lara, celebrado en junio de 2008, en la Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca.

³³ La Orquesta Sinfónica de Bournemouth reestrenó *Las Coéforas*, la segunda parte de *La Orestíada*, en el marco del ciclo de Grandes Conciertos del Auditorio de Oviedo, en la temporada 2004-2005. (Probablemente, este hecho tuviera que ver con la labor de gestión musical de Iberní, que entonces se encargaba de la organización del ciclo, en una labor en la que volcaba también su preocupación por la difusión del repertorio español). Asimismo, *Agamenón* se escucha por la Sinfónica de la Región de Murcia, en la apertura de la temporada de la orquesta 2009-2010.

INTRODUCCIÓN

sefardí³⁴. Así, destacamos los trabajos de Israel J. Katz, pioneros en las investigaciones sobre las encuestas de Lara en la música de la tradición sefardí³⁵, al tiempo que Samuel G. Armistead aparece como el primer estudioso en su vertiente filológica³⁶: ambos habiendo manejado los materiales que, recogidos por Lara, se integran en el Archivo del Romancero de Menéndez Pidal. Como ha señalado Katz, Lara fue el primer músico interesado en investigar la música de la floreciente tradición sefardí. De este modo, Katz nos acerca el método llevado a cabo por Lara en sus encuestas, valorando los aspectos que tuvo en cuenta para su recolección. Por otro lado, Katz ha revelado interés por elaborar una recopilación crítica de las melodías –tanto peninsulares como sefardíes–, reunidas por Lara. Por el momento, no se ha llevado a cabo tal publicación, aunque a partir de 1971 Katz ha colaborado, junto a los que fueron sus maestros, Armistead y Joseph H. Silverman, en la elaboración de los diferentes volúmenes de *Folk Literature of the Sephardic Jews*, (Berkeley: University of California Press, 1971), además de ser el autor de otras publicaciones sobre el Romancero sefardí desde una perspectiva etnomusicológica³⁷.

Hay que tener en cuenta el concepto unitario del Archivo del Romancero de Pidal, en cuanto que motiva que diversos materiales folclóricos –literarios y musicales–, recogidos por Lara, se hallen desperdigados por muy diversos trabajos, siendo difícil su localización³⁸. No existen demasiados estudios dedicados a la labor de Lara en el Romancero, o en torno a los materiales por él recopilados. Hay excepciones, especialmente alrededor del romancero andaluz, como las investigaciones de Jesús Antonio Cid, que ponen en valor la encuesta andaluza de Lara en 1916 para el campo

³⁴ Véase como ejemplo MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: “El cancionero sefardí”, en *Temas folklóricos: Música y poesía*. Madrid: Faustino Fuentes, 1935, pp. 51-58. Torner ya adelanta que la colección de melodías populares recogidas por Lara de la tradición sefardí pasarían a formar parte del Romancero Español que, según dice, se hallaba preparando en ese momento, (p. 55).

³⁵ KATZ, Israel J.: *Judeo Spanish traditional ballads from Jerusalem: an ethnomusicological study*, Brooklyn (New York): Institute of Mediaeval Musica, 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.

³⁶ ARMISTEAD, Samuel G. 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.

³⁷ Véase en este caso, KATZ, Israel J.: “La música de los romances judeo-españoles”, en ARMISTEAD, Samuel G.; SILVERMAN, Joseph H.: *En torno al romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española)*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1982.

³⁸ Véase MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí) Teoría e historia*, 2 Vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1953, Pidal publica estos estudios previos en dos volúmenes, antes de la publicación del Romancero, a partir de 1953 en diferentes tomos.

INTRODUCCIÓN

poético³⁹, así como su descubrimiento del romancero gitano-andaluz, que ha estudiado Teresa Catarella⁴⁰. Otro investigador del romancero gitano moderno interesado en la figura de Lara –y al que Antonio Cid dedica el artículo mencionado, considerándolo “albacea espiritual de Manrique de Lara”–, es el gaditano Luis Suárez Ávila⁴¹.

Por otro lado, el filólogo Diego Catalán ha reconstruido los viajes de Lara por el Romancero⁴², a partir de la documentación de la Fundación Ramón Menéndez Pidal, apoyado en el historial militar de Lara y su expediente en la Junta para la Ampliación de Estudios. Esta es también la base documental que utiliza Leticia Sánchez de Andrés en la parte correspondiente de su tesis, dedicada al krausismo e institucionismo, y que ha publicado recientemente⁴³. En este caso, la autora se centra en la relación de Lara con el Centro de Estudios Históricos, a partir del ideario que sostiene la entidad dirigida por Pidal, dentro del movimiento estético-filosófico del krausismo de comienzos del siglo XX.

Otros investigadores que han puesto en valor los trabajos de Lara en torno al Romancero sefardí son Arcadio de Larrea Palacín⁴⁴ o, en época más reciente, Susana Weich-Shahak⁴⁵ y, especialmente, la especialista en lengua y literatura sefardí, Paloma Díaz-Mas⁴⁶. Esta última autora ha estudiado los vínculos entre Menéndez Pidal y el senador Ángel Pulido quien, como veremos, llevó a cabo una activa campaña de acercamiento de España a las comunidades sefardíes a comienzos del siglo XX. Díaz-Mas establece que Pidal fue uno de los intelectuales españoles movilizados por Pulido para lograr el nombramiento como académicos de la Real Academia Española de varios intelectuales sefardíes, y valora la posibilidad de que los contactos de Pulido,

³⁹ CID, Jesús Antonio: “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, p. 23-61.

⁴⁰ CATARELLA, Teresa: *El romancero gitano-andaluz de Juan José Niño*, Sevilla: Fundación Machado, 1993.

⁴¹ Véase de este autor, SUÁREZ, Luis: “Bernardo del Carpio y los gitanos bajoandaluces”, en *Actas del Colloqui sobre Canço tradicional (Reus, Setembre, 1990)*. Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1994, pp. 225-267).

⁴² CATALÁN, Diego: *El Archivo del Romancero. Patrimonio de la Humanidad: Historia documentada de un siglo de Historia*, Vol I. Madrid: Fundación Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid, 2001.

⁴³ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2009.

⁴⁴ LARREA PALACIN, Arcadio de: *La música hispano-árabe*. Madrid: Ateneo, 1957.

⁴⁵ WEICH-SHAHAK, Susana: *Romancero sefardí de Marruecos. Antología de tradición oral*. Madrid: Alpuerto, 1997.

⁴⁶ DÍAZ-MAS, Paloma; SÁNCHEZ PÉREZ, María (eds.): *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo. Identidad y mentalidades*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2010.

INTRODUCCIÓN

pertenecientes a las élites judías más cultas, podrían haber servido a Lara, en sus viajes a Oriente Medio, como puerta de entrada a las comunidades sefardíes⁴⁷.

Asimismo, el musicólogo Edwin Seroussi, Director del Centro de Investigación de la Música Judía de la Universidad de Jerusalén, considera a Lara como el estudioso español que más contribuyó al estudio de los incipits sefardíes en las etapas más tempranas, si bien en sus valoraciones parte de los trabajos de Katz que mencionamos anteriormente⁴⁸. Finalmente, la investigadora Susana Asensio señala la coincidencia de intereses entre Lara y Torner –sin duda determinada por su contacto con el Centro de Estudios Históricos–, así como la falta de aportaciones teóricas importantes, por parte de Lara, a los estudios folclóricos y de música antigua⁴⁹. Teniendo en cuenta las inquietudes musicológicas y literarias que Lara demuestra en su trayectoria, reivindicamos la perspectiva del estudioso y erudito –que ampliaremos en esta tesis doctoral–, en un artículo publicado en *Cuadernos de Música Iberoamericana*⁵⁰. En dicho trabajo analizamos la trascendencia de la faceta de folclorista de Lara dentro de su actividad artística, conscientes de que, como señala Asensio, Lara no llegó a producir obras científicas de referencia en estos campos.

El artículo mencionado nace a partir de nuestras investigaciones para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA), que ha sentado las bases para la realización de esta tesis doctoral⁵¹. En este trabajo, analizamos la correspondencia entre las facetas del crítico y del compositor, centrándonos en las publicaciones de Lara en el diario *El Mundo* y en sus composiciones instrumentales. Para ello, revisamos el catálogo de obras del compositor a partir del material legado a la Biblioteca Nacional de España –con especial atención a su obra lírica–, de donde recuperamos además la única obra de cámara de Lara, el *Cuarteto en Mi bemol mayor para dos violines, viola y*

⁴⁷ DÍAZ-MAS, Paloma: “Corresponsales de Ángel Pulido e informantes de Ramón Menéndez Pidal: dos mundos sefardíes”, en ALSINA, Jean; OZANAM, Vicent (eds.): *Los Trigós ya van en flores: studia in honorem Michelle Debas*. CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2001, pp. 103-116.

⁴⁸ SEROUSSI, Edwin: *Incipitario sefardí: el cancionero judeoespañol en fuentes hebreas (siglos XV-XIX)*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

⁴⁹ ASENSIO, Susana: *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. 23.

⁵⁰ DIAZ GONZÁLEZ, Diana: “La labor de folclorista de Manuel Manrique de Lara en el contexto de su vida y obra”, *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 23, 2012, pp. 45-66.

⁵¹ DÍAZ, Diana: *Manuel Manrique de Lara: de la crítica a la composición*. Celsa Alonso González (dir.), obtención del Diploma de Estudios Avanzados, inédito, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2010.

INTRODUCCIÓN

*violoncello*⁵². Asimismo, profundizamos en las aportaciones críticas de Lara para el establecimiento del wagnerismo en Madrid, mientras trazamos un primer perfil ideológico del crítico a través de su trayectoria en las cabeceras más importantes de la prensa de su época. Desde un punto de vista multidisciplinar y globalizador a nivel metodológico –y continuando la línea abierta por Iberní–, realizamos aportaciones también en torno a la faceta de Lara como crítico de pintura. Observamos así cómo Lara dirige el desarrollo de sus actividades artísticas y musicales hacia la consolidación de unos ideales estéticos homogéneos, representados en una tendencia postromántica idealista y de inspiración nacionalista.

2. Objetivos de la investigación

En esta tesis doctoral, titulada *Manuel Manrique de Lara (1863-1929): militar, crítico y compositor polifacético en la España de la Restauración*, proponemos una investigación, desde una perspectiva holística, en torno al Manrique de Lara crítico de arte, compositor, militar, bibliotecario y coleccionista, folklorista, historiador, director de orquesta, ensayista y pintor, descubriendo así nuevas facetas de su actividad y profundizando en los estudios ya iniciados por otros musicólogos y filólogos. De este modo, el objetivo principal de esta tesis doctoral es realizar una investigación global de la figura y obra de Manrique de Lara, a través de una mirada transversal, para analizar su trascendencia en el contexto social y cultural de su tiempo. A partir del análisis de la actividad artística de Lara, realizamos aportaciones sobre el contexto musical del Madrid de la Restauración, con nuevas lecturas sobre los procesos de recepción musical y descubrimientos en el campo de la creación musical, a fines del siglo XIX y dos primeras décadas del XX.

Manrique de Lara fue uno de los personajes más singulares de su época, con una biografía fascinante en la que la pasión por el arte se entremezcla con sus deberes militares, participando en algunos de los acontecimientos históricos más significativos de su época. En esta tesis intentamos superar los planteamientos positivistas con nuevas vías de interpretación y de apertura a otras disciplinas, buscando una mayor interdisciplinariedad. Para ello, en este trabajo completamos la biografía de Manrique

⁵² Este trabajo ha sido publicado recientemente, en DÍAZ, Diana: “El *Cuarteto en Mi bemol en estilo antiguo* de Manuel Manrique de Lara”, *Revista de Musicología*, Vol. 36, Nº 1-2, 2013, pp. 281-306.

INTRODUCCIÓN

de Lara, poniendo en relación la documentación localizada sobre el autor en diferentes archivos, mientras colaboramos también en tareas de catalogación.

Teniendo en cuenta las facetas artísticas de Lara que fueron más fructíferas, profundizamos sobre todo en dos apartados: la crítica y la composición musical. En este sentido, buscamos en la obra de Lara la relación entre ambas dedicaciones, valorando la coherencia entre ambos discursos, en tanto que consideramos la crítica musical como generadora de opiniones y creaciones culturales. De este modo, valoramos la correspondencia entre el planteamiento estético del autor, los parámetros compositivos que emplea y el resultado final, teniendo en cuenta también la recepción de las obras musicales de Lara que fueron estrenadas.

Al mismo tiempo, analizamos el papel mediador de Lara como crítico musical, a partir de su relación con las élites culturales y sus contribuciones al discurso regeneracionista. En este sentido, he tenido en cuenta la acción de la crítica como parte de la estructura empresarial y artística, a partir del desarrollo de la prensa a comienzos del siglo XX en España, valorando la circulación de los textos críticos como fenómeno sociocultural, teniendo en cuenta los procesos de mediación, recepción y apropiación. En este sentido, procuramos abrir nuestra investigación a la obra de otros críticos contemporáneos a Lara, para analizar los vínculos entre la música, la ideología y el gusto estético nacional de su época, desde una perspectiva más amplia.

Además, si bien la influencia de Lara en la crítica musical madrileña es conocida, aún era necesario profundizar en sus aportaciones, a través de un estudio crítico y global de las fuentes. A este respecto, queremos contribuir, con esta tesis, al desarrollo de los estudios sobre crítica musical y recepción que actualmente interesa a la musicología española, y que consideramos necesarios para el análisis de las fuentes de investigación en los estudios musicológicos. Asimismo, realizamos aportaciones sobre la repercusión de los intérpretes españoles y su significación en la construcción de discursos nacionalistas a través de la crítica musical.

Otro punto focal de nuestra tesis doctoral consiste en la recuperación y análisis de las obras inéditas de Lara, que completan su catálogo compositivo. Así, realizamos aportaciones al patrimonio musical español, al recuperar diferentes obras desconocidas del autor, que incluyen un cuarteto de cuerdas, un poema sinfónico y varias obras de teatro musical. De este modo, ofrecemos un replanteamiento del catálogo del compositor, relacionado sobre todo con la producción sinfónica hasta esta fecha. En

INTRODUCCIÓN

nuestro análisis musical hemos tenido en cuenta la producción musical conocida de otros autores contemporáneos a Lara, para realizar valoraciones de sus obras en su contexto creativo. Del mismo modo, intentamos establecer el compromiso nacionalista de las composiciones musicales de Lara, en función de su intencionalidad y recepción en la época, mientras valoramos la evolución del autor en el ámbito compositivo.

Otro objetivo era analizar el perfil erudito de Lara, a partir de sus trabajos como bibliófilo y folclorista. En este sentido, revisamos los intereses del Lara folclorista, a partir de sus trabajos en torno al Romancero, relacionados con su preocupación por la interpretación de la música antigua. Por ello, reivindicamos la figura del Lara musicólogo, en relación con su faceta como folclorista, más allá del mero recopilador de la tradición popular española y sobre todo sefardí. Ha sido necesario revisar las investigaciones de Lara en torno al Romancero, valorando las relaciones del autor con otros estudiosos de su época, desde un punto de vista ideológico. Además, analizamos hasta qué punto la labor folclorista y musicológica de Lara enriqueció su labor artística, ubicando la postura estética del compositor dentro de los debates nacionalistas en la creación de una ópera española.

Por último, analizamos las preferencias de Lara como crítico de pintura, en la construcción de un discurso nacionalista, que se proyecta asimismo en su labor de crítico musical.

3. Metodología y fuentes documentales

3. 1 Problemas y reflexiones metodológicas

Manuel Manrique de Lara fue considerado uno de los nombres más influyentes de la crítica musical en las dos primeras décadas del siglo XX y un sinfonista interesante. Pero es necesario profundizar en la obra crítica y compositiva de Lara –en las que se centra principalmente esta tesis doctoral–, en el marco de un estudio holístico del autor, que conecte sus diferentes facetas artísticas. Para ello, en esta tesis intentamos superar planteamientos positivistas, realizando un estudio transversal en el que proponemos un análisis musical, histórico, cultural y estético, buscando así una mayor interdisciplinariedad.

Hemos procurado en todo momento relacionar la propuesta artística de Lara con el contexto social y cultural de su época, con los retos que ello ha implicado –

INTRODUCCIÓN

empezando por el acopio de una amplia documentación—, si tenemos en cuenta el perfil polifacético del autor. Ha sido también necesario valorar cómo Lara concilió su carrera militar profesional con la vida artística, teniendo en cuenta el contexto de su época y las influencias ideológicas del autor, en la línea que propone Paul-André Bempéchat en su libro sobre el compositor y militar francés Jean Cras⁵³. Para este propósito, planteamos estrategias para la organización y gestión de la documentación, a través de bases de datos y ficheros digitales, que permitieran cruzar la información localizada en diferentes archivos y en la prensa histórica, para completar, en primer lugar, la biografía del autor. Por otro lado, establecimos contacto con los familiares de Lara, y comprobamos que la documentación relativa al autor ha sido depositada en el legado Manrique de Lara de la Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional de España (véase anexo 1).

Durante la investigación descubrimos la existencia de otro legado relacionado con Lara en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, hasta ahora desconocido, razón por la que decidimos realizar un inventario de los fondos con un posterior análisis, investigando la procedencia del legado y valorando su contenido. De este modo, en la realización de esta tarea, colaboramos en una recatalogación de los fondos junto a Cristina Magallanes, responsable entonces del archivo (véase anexo 2).

Así, el punto de partida de nuestra investigación fue el legado Manrique de Lara que custodia la Biblioteca Nacional de España. En este centro también realizamos aportaciones a través de la revisión de los inventarios, para actualizar el catálogo, en colaboración con Isabel Lozano, encargada de la sección de Archivos Personales (anexo 1). En este sentido, realizamos un vaciado de los fondos del legado Manrique de Lara, con especial atención a los fondos musicales manuscritos, a la vez que analizamos las bases de datos de las colecciones de la biblioteca personal de Lara y de la Asociación Wagneriana de Madrid (véase anexo 5).

Por otra parte, extendimos nuestras pesquisas a archivos y centros de investigación de diversa índole, españoles y extranjeros. Primero, a través del directorio del Ministerio de Cultura de España de Archivos Españoles (PARES), y sin olvidar el oficio militar de Lara, que le obligó a ocupar diferentes destinos dentro y fuera de España. En torno a la faceta militar del autor, partimos del contacto con la Unidad de Coordinación de Archivos Militares del Gobierno español. No obstante, los archivos

⁵³ BEMPÉCHAT, Paul-André: *Jean Cras. Polymath of Music and Letters*. Farnham; Burlington: Ashgate, 2009.

INTRODUCCIÓN

más importantes para el estudio de la vida militar de Lara han sido el archivo General de la Marina Española “Álvaro de Bazán” y el Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares), donde intentamos ampliar información acerca de la labor diplomática de Lara, teniendo en cuenta que el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores de España permanece cerrado por traspaso de fondos. Además, escribimos a diferentes embajadas y consulados españoles en Marruecos, Estambul y Atenas; así como a archivos y bibliotecas en Alemania, para investigar –aunque sin éxito– sobre la relación de Lara con Hermann Levi y Herman Zumpe.

En resumen, los archivos más importantes para esta investigación –aunque no son los únicos a los que extendimos nuestras pesquisas–, son los siguientes: Biblioteca Nacional de España, Hemeroteca Nacional de España, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Archivo General de la Administración, Archivo Municipal de El Ferrol, CSIC-Residencia de Estudiantes, Fundación Juan March, Archivo Manuel de Falla, Biblioteca Musical de Madrid, Hemeroteca Municipal de Madrid, Archivo Histórico Nacional, Institut del Teatre. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Archivo de la Marina Álvaro de Bazán, Biblioteca Naval de Ferrol.

En cuanto al legado de Lara en la Biblioteca Nacional de España, proponemos en esta tesis una nueva clasificación del inventario, en la que realizamos observaciones en torno a la clasificación de los manuscritos musicales sin identificar en el fondo. A esto hay que sumar valoraciones inéditas acerca del legado bibliográfico de Lara, que complementamos con un estudio de la colección actualizada de la Biblioteca de la Asociación Wagneriana de Madrid. Así, a lo largo de esta tesis hemos tenido en cuenta ambas colecciones bibliográficas, como herramienta para la investigación, a la hora de esclarecer, dentro del perfil ideológico del autor, los intereses de Lara como literato, historiador, compositor, crítico y folclorista. Además, al no encontrar nueva documentación sobre la vinculación de Lara con la Asociación Wagneriana, decidimos profundizar en la labor de Lara como bibliotecario de la entidad, completando así los estudios previos de Paloma Ortiz⁵⁴.

⁵⁴ ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO: *Richard Wagner en España: La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*....

INTRODUCCIÓN

También revisamos el catálogo compositivo de Lara, a partir de los fondos de la Biblioteca Nacional, y teniendo en cuenta nuevos hallazgos en el Archivo General de la Administración, donde localizamos la partitura inédita del poema sinfónico *Leyenda*, que completa el catálogo instrumental de Lara. Hay que añadir que en la Biblioteca Nacional se conserva una *Sinfonía en Si bemol mayor*⁵⁵, que con toda probabilidad está mal atribuida en el catálogo. Se trata de una partitura de orquesta manuscrita, con las características propias de una obra de concurso, con lema y sin firma. Tras buscar, en balde, referencias a esta sinfonía en las fuentes históricas, contactamos con Emilio Casares y José Luis Temes, que también expresaron sus dudas acerca de su autoría. Además, observamos que la obra tiene una dedicatoria, “A mi querida hermana María Luisa”, y sabemos que la única hermana de Lara se llamó Carmen⁵⁶.

Por otro lado, del legado instrumental de Lara recuperamos el borrador manuscrito del *Cuarteto en Mi bemol para dos violines, viola y violoncello, en estilo antiguo*. Cabe añadir que, ante la duda de posibles revisiones de esta partitura a cargo del compositor, buscamos, aunque sin éxito, otras copias del cuarteto en centros como el Teatro Español o la Biblioteca del Conservatorio Superior de Sevilla, en relación con antiguas interpretaciones de la obra. Por otro lado, en la Biblioteca Nacional localizamos primeras versiones de la *Sinfonía en Mi menor* y la trilogía sinfónica *La Orestiada*, que se suman al poema *Orestes* –la primera versión de *Agamenón*, de *La Orestiada*, que custodia el Archivo de la Sociedad de Conciertos–, que nos han permitido estudiar la evolución del lenguaje compositivo de Lara.

Asimismo, en esta tesis recuperamos la obra de teatro musical de Lara, que incluye la zarzuela en tres actos *El Ciudadano Simón* (de la que se conserva la partitura completa en la Biblioteca Nacional y el libreto en la Fundación Juan March); el juguete cómico en un acto *Las Gallinas*, hoy incompleto; y diferentes fragmentos del drama lírico *Rodrigo de Vivar*. Los materiales conservados de la ópera son muy fragmentarios, y con toda probabilidad, según nuestras fuentes documentales, Lara no llegó a concluir su obra. No obstante, decidimos recuperar la partitura de la primera escena del acto segundo, que fue uno de los dos fragmentos de *Rodrigo de Vivar* que llegaron a estrenarse en Madrid. Además, teniendo en cuenta que el poema *Leyenda* abarca otros dos fragmentos de la ópera, hemos podido realizar valoraciones sobre las características

⁵⁵ Biblioteca Nacional de España: BNE, M.MANRIQUELARA/41.

⁵⁶ Pudiera ser una composición de Telmo Vela dedicada a su hermana, pero no hemos podido confirmar tal suposición.

INTRODUCCIÓN

compositivas y estéticas del proyecto dramático de Lara, dentro de la evolución de su obra musical. Por otro lado, nos sorprendió descubrir referencias a otras obras de Lara de teatro musical que no figuran en su legado, incluyendo la zarzuela *Sobrevino una pendencia*, partitura que dimos finalmente por desaparecida.

Con todo, en esta tesis analizamos las composiciones inéditas y conservadas de Lara; y también las ya editadas: la *Sinfonía en Mi menor* y *La Orestíada*⁵⁷. De este modo, ofrecemos un análisis estilístico, valorando los diferentes parámetros musicales de las obras y su articulación en un esquema compositivo, que ponemos en relación con los modelos formales académicos y la obra de otros compositores⁵⁸. Así, analizamos la influencia wagneriana en los procedimientos compositivos de Lara, en sus obras sinfónicas posteriores a la *Sinfonía en Mi menor*⁵⁹. Al mismo tiempo, proponemos, en *La Orestíada*, un análisis intertextual de tipo interdiscursivo⁶⁰ –en cuanto a la diferente naturaleza de los textos–, en el que interpretamos el material motivico-temático y armónico de la obra musical en relación al argumento de la trilogía de Esquilo, para articular nuestro análisis formal de la obra programática. Consideramos, por parte del compositor, una selección e interpretación de elementos dentro del “complejo esquemático” al que se refiere Roman Ingarden, por el que en *La Orestíada* de Lara se destacan puntos de inflexión del argumento literario, dentro de los procesos de “concretización” atribuidos al receptor, en una línea fenomenológica de tipo husseriana⁶¹. De este modo, hemos tenido presente cómo los procesos de recepción influyen en la construcción de la obra musical. Por último, estudiamos los motivos y temas melódicos más significativos del *Rodrigo de Vivar* de Lara, utilizando los esquemas de los borradores conservados en la Biblioteca Nacional, como punto de partida de nuestro análisis musical de los fragmentos de la ópera y también de *Leyenda*.

⁵⁷ LAURET: *Manuel Manrique de Lara: La Orestíada, Sinfonía n° 1 en mi menor...*

⁵⁸ A este respecto, fue de gran utilidad el trabajo de MEYER, Leonard B.: *El estilo en la música: Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide, 2000.

⁵⁹ Recurrimos sobre todo a las publicaciones de Carl Dahlhaus (Mardaga, 1994), con análisis que relacionan la concepción dramática y literaria de los dramas musicales, y el lenguaje compositivo de Wagner; y al compendio editado por Thomas S. Grey (Cambridge University Press, 2008), especialmente el segundo bloque, dedicado a la interpretación de los dramas musicales wagnerianos.

⁶⁰ GENETTE, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1982. A nivel teórico, también tenemos en cuenta la comparación tematólogica, entre diferentes obras artísticas, y las formas mixtas, que fusionan diferentes artes, dentro de la clasificación que propone MÜHLENFELS, Franz Schmitt-von: “La Literatura y las otras Artes”, en SCHMELING, Manfred, et al.: *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*. Barcelona-Caracas: Alfa, 1984, pp. 169-193.

⁶¹ Recomendamos al respecto el trabajo de RUIZ OTERO, Silvia: *Hermenéutica de la obra de arte literaria: comentarios a la propuesta de Roman Ingarden*. México: Universidad Iberoamericana, 2006. Véase también, para una perspectiva más amplia de las propuestas de Ingarden, MITSCHERLING, Jeff: *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*. Canadá: University of Ottawa Press, 1997.

INTRODUCCIÓN

En la obra compositiva de Lara valoramos también la influencia de su maestro Ruperto Chapí, teniendo en cuenta, en lo que se refiere a las obras de teatro musical de Lara, su vinculación con los proyectos asociacionistas de Chapí, a partir de 1890. Por otro lado, al estudiar *El ciudadano Simón* aportamos valoraciones de tipo dramático y musical, a partir del análisis del libreto y la partitura de la zarzuela. Como hipótesis de partida para trabajar la obra compositiva de Lara hemos tenido en cuenta el contexto musical y los debates nacionalistas del momento. En este sentido, entendemos que la obra de Lara no es un producto aislado, sino que se vincula con determinadas corrientes de pensamiento que se imponen en su época, en una idea integral de la obra a nivel musical formal, cultural e histórico, en la línea que plantea Lawrence Kramer⁶². Además, analizamos la recepción de las obras de Lara en la prensa desde una perspectiva crítica, valorando la posición ideológica de los medios y las relaciones de Lara con otros críticos, dentro de los debates estéticos de su tiempo. No obstante, tomamos precauciones a la hora de relacionar los críticos y las tendencias ideológicas de cada medio, pues observamos que casos como *El Herald* acogieron firmas de tendencias dispares, como fueron Borrell y Cármena y Millán. Además, tenemos en cuenta que factores como la inmediatez, la diversidad, la veracidad y el anonimato pueden limitar la utilización de la prensa como fuente para la investigación musicológica⁶³. Se trata, en fin, de relacionar las reacciones de la crítica contemporánea con el análisis musical de las obras de Lara, para valorar mejor el significado de sus composiciones, a la vez que reinterpretamos las reacciones críticas de su tiempo⁶⁴.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que Lara gozó de un prestigio importante como transmisor de los nuevos ideales estéticos que provocaron polémicas en la prensa, protagonizadas por compositores-críticos que reforzaron la presencia de la música en los medios escritos. Como crítico, Lara escribió para diferentes periódicos y revistas antes, durante y después de establecerse como crítico de *El Mundo*. Localizamos críticas de Lara en publicaciones de diferente signo ideológico –representativas de diferentes momentos de la evolución de la historia de la prensa española–, que coinciden, según nuestro análisis, con la evolución del pensamiento del autor. Así, nuestro trabajo

⁶² KRAMER, Lawrence: *Music as Cultural Practice 1800-1900*. Berkeley; Oxford: University of California Press, 1990.

⁶³ Veáse LANGLEY, Leanne: “The Musical Press in Nineteenth-Century England”, *Notes*, Vol. 46, Nº 3, 1990, pp. 583-92.

⁶⁴ Esta perspectiva en el estudio de la recepción histórica de las obras musicales ha sido propuesto por autores como BOTSTEIN, Leon: “Music in History: The Perils of Method in Reception History”, *The Musical Quarterly*, Vol. 89, Nº 1, 2006, pp. 1-16.

INTRODUCCIÓN

empezó por reunir el corpus crítico de Lara, que se condensa en la prensa periódica madrileña, desde donde Lara defendió sobre todo el wagnerismo y la renovación de la música española, a través de un programa estético profundamente marcado por Wagner.

Por tanto, analizamos las aportaciones de Lara como crítico musical valorando su papel en la historia cultural de la élite musical y literaria de inicios del siglo XX en España. Como han valorado Robert Cohen e Ives Gerard⁶⁵, para entender los límites de las manifestaciones de la crítica musical, como fuente para una historia de la recepción musical y como documento de la historia cultural, es necesario interpretar los textos a la luz de la vida y obra de los diferentes autores. Así, en esta tesis queremos centrar el foco de atención en un crítico como Lara, realizando aportaciones a una historiografía aún centrada en los grandes críticos (Salazar, Pedrell), siguiendo las propuestas de Sandra McColl en relación al ámbito vienés⁶⁶; si bien es cierto que recientemente se aprecia en los estudios un nuevo interés hacia otros críticos-compositores de la primera mitad del siglo XX español⁶⁷, como Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, Óscar Esplá o Juan José Mantecón.

Durante nuestras investigaciones en torno a la literatura publicada sobre crítica musical, desde la Senate House Library de Londres, observamos cómo en la década de 1990 proliferan las revisiones de historias de la crítica musical en diferentes contextos europeos, que analizan las conexiones entre las líneas críticas de pensamiento, en un determinado contexto temporal y en relación a determinados repertorios⁶⁸. En la línea que propone Katharine Ellis⁶⁹, en esta tesis doctoral nos planteamos la influencia en la crítica musical de los movimientos estéticos y filosóficos, dentro de un determinado marco sociológico e ideológico, para la creación de un canon musical –como estética reguladora del repertorio–, además de la creciente preocupación por los críticos hacia la

⁶⁵ COHEN, Robert; GERARD, Ives (eds.): *Hector Berlioz, La critique musicale 1823-1863*. 4 vols. Paris: Buchet/Chastel, 1996-2003.

⁶⁶ McCOLL, Sandra: *Music Criticism in Vienna 1896-1897. Critically Moving Forms*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1996.

⁶⁷ Cabría destacar el trabajo de GAN QUESADA, Germán: “Crítica musical, conformación estética y orientación política en la labor crítica de Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga (1931-1936)”, *Revista de Musicología*, Vol. 32, Nº 1, 2009, pp. 553-568. El autor analiza, a través de la prensa, la formación de un marco estético por parte de los compositores, dentro del contexto ideológico y político del momento.

⁶⁸ Podemos citar, entre muchos otros, el trabajo de MORROW, Mary Sue: *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century: Aesthetics Issues in Instrumental Music*. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1997

⁶⁹ ELLIS, Katharine: *Music Criticism in Nineteenth Century France: La Revue et Gazette Musicale de Paris, 1834-80*. New York: Cambridge University Press, 1995.

INTRODUCCIÓN

práctica interpretativa⁷⁰. En esta tesis también nos planteamos la idea de cómo la evolución de las interpretaciones influye en el asentamiento de los repertorios en determinados contextos sociales. Asimismo, consideramos imprescindible conectar las manifestaciones de crítica con la evolución del canon o la circulación del repertorio, como defendió Víctor Sánchez durante su intervención en el Congreso nacional “Wagner en la prensa” (Universidad de Salamanca, 24-25 de octubre de 2013)⁷¹.

Asimismo, hemos tenido en cuenta los entresijos de la crítica y los intereses culturales que la mueven, además de su eficacia como medio de análisis y valoración de las obras de arte. Es necesario conectar los estudios de crítica musical con la historia de la prensa y la historia social y económica, como observamos en los estudios sobre crítica musical del ámbito anglosajón, que incumben a musicólogos e historiadores culturales⁷². También es necesario relacionar a los autores, los empresarios y las audiencias, como propone Leanne Langley, para valorar la verdadera influencia de la crítica musical. Tengamos en cuenta que las políticas culturales y de prensa pueden no siempre coincidir con la opinión del público en los procesos de recepción de las obras⁷³.

Así, en esta tesis entendemos la crítica musical como un fenómeno cultural de doble dimensión, siguiendo el planteamiento de Norman Fairclough⁷⁴: como testimonio histórico, siendo una representación social y cultural de una época; y, al mismo tiempo, como modelo de acción –y estímulo para el cambio–, a través de una relación dialéctica con el contexto en el que se imbrica. Esto conectaría con el carácter disruptivo de la crítica al que se refiere Theodor Adorno, a la vez que la crítica funcionaría como impulso para consolidar ideas⁷⁵. Como expone Isabel Valverde, el desafío de la crítica artística en el siglo XIX, como mediadora dentro de la esfera pública, fue “ofrecer estrategias de conocimiento en términos epistemológicos, para categorizar una

⁷⁰ COWGILL, Rachel: “The London Apollonicon Recitals, 1817-32: A Case-Study in Bach, Mozart and Haydn Reception”, *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 123, N° 2, 1998, pp. 190-228.

⁷¹ No obstante, tengamos en cuenta que el estudio de los procesos de recepción en España en relación a la globalidad del repertorio, en la vía abierta por José María García Laborda, José Ignacio Suárez o Paloma Ortiz, entre otros autores, sobrepasa los límites de una sola tesis.

⁷² Véase BASHFORD, Christina; LANGLEY, Leanne (eds.): *Music and British Culture, 1785-1914. Essays in honour of Cyril Ehrlich*. New York: Oxford University Press, 2000.

⁷³ LANGLEY, Leanne: “Italian Opera and the English Press, 1836-1856”, *Periodica Musica*, Vol. VI, 1988, pp. 3-10. Por otro lado, estudiar la relación entre compositores, crítica y público puede ayudarnos a despegar algunos condicionantes en torno a la producción de los compositores, como desarrolla SPOSATO, Jeffrey S.: “Saint Elsewhere: German and English Reactions to Mendelssohn's Paulus”, *19th-Century Music*, Vol. 32, N° 1, 2008, pp. 26-51.

⁷⁴ FAIRCLOUGH, Norman: *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press, 1992.

⁷⁵ Véase MULLER, Stephanus J. v. Z.: “Music Criticism and Adorno”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 36, N° 1, 2005, pp. 101-116.

INTRODUCCIÓN

producción artística (...), y dotar [al público] de unas referencias aptas para afrontar el desafío de un arte en proceso de renovación y ruptura”⁷⁶. De este modo, consideramos la figura del crítico musical como punto de referencia para la elaboración de nuevos significados en la apreciación de una obra. Dentro de los estudios sobre teoría de la recepción cabe tener en cuenta el “horizonte social”, de carácter variable, al que se refiere Hans Robert Jauss, como parte del sistema de interpretación del “lector histórico”, que podemos relacionar con el crítico musical⁷⁷. También consultamos diferentes trabajos relacionados con la teoría crítica y literaria, pero no encontramos una aplicación metodológica clara —o más bien útil— en esta tesis, si bien podemos mencionar la propuesta de análisis del texto crítico de Román de la Calle, basada en las funciones de mediación, interpretativa, evaluativa y autorreflexiva del ejercicio crítico, que podía vincularse también con nuestro estudio⁷⁸.

Así, abordamos el análisis de la obra crítica de Lara con métodos cualitativos y cuantitativos, de manera que seleccionamos los temas más representativos que Lara desarrolló en sus escritos, sin perder de vista que su obra literaria estuvo supeditada a su labor como musicógrafo en Madrid⁷⁹. De este modo, analizamos el pensamiento de Lara en torno a los diferentes compositores y obras, intentando extraer los elementos que Lara codificó en sus críticas, para conformar una línea estética de pensamiento que el autor aplicó a lo largo de sus escritos, con una estabilidad de opinión demostrada. En este sentido, nos apoyamos en una parte de la crítica estructuralista⁸⁰, atendiendo a los códigos estéticos que regularon el desarrollo y la relación entre los textos de Lara, a partir de los valores generales de las obras que Lara delimitó en sus escritos, valiéndose de principios estéticos de influencia krausoinstitucionista⁸¹. En este sentido, pensamos que Lara entendió la crítica como una experiencia estética, lo que incluía un análisis

⁷⁶ Cit. en VALVERDE, Isabel: “La crítica de arte en el siglo XIX: prácticas, funciones, discursos”, en GUASH, Anna Maria (coord.): *La crítica de arte: historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003, p. 106.

⁷⁷ JAUSS, Hans Robert: *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*. Madrid: Taurus, 1986.

⁷⁸ Véase CALLE, Román de la: *Estética y crítica*. Valencia: Edivart, 1983 y, del mismo autor, *John Dewey: Experiencia estética & experiencia crítica*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2001.

⁷⁹ En este caso no encontramos necesidad de diferenciar la labor que Lara realizó en la prensa diaria y en la prensa especializada, como observamos en el estudio de McWILLIAM, Neil F. (ed.): *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic 1831-1851*. 2 vols. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1991. Destacamos este autor para profundizar en investigaciones sobre la relación entre crítica e instituciones.

⁸⁰ MARTÍNEZ CUADRADO, Jerónimo: “Roland Barthes y la crítica estructuralista”, *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, N° 64, 1979, pp. 17-23.

⁸¹ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología (SedeM), 2009.

INTRODUCCIÓN

intelectual y una propuesta imaginativa de una línea de pensamiento⁸². No obstante, el ejercicio crítico de Lara no puede entenderse si no es a raíz de la irrupción de Wagner en el contexto de la crítica española de la Restauración. El análisis de la obra de Lara nos ayuda a entender cómo afectó el impacto de Wagner en la recepción crítica de otros compositores, como ha estudiado William Gibbons en el contexto parisino de la segunda década del siglo XIX⁸³. Además, estudiamos la labor de Lara como introductor de la obra de Richard Strauss en España, tema que analizamos desde una perspectiva crítica y sociocultural más amplia, para establecer nuevas conclusiones sobre la manera en que Strauss se insertó en el desarrollo de los conciertos y la vida musical madrileña⁸⁴. Por otro lado, hemos profundizado en la postura crítica de Lara respecto a la música española, con especial atención a su defensa de Chapí, y el caso de los intérpretes españoles en el ámbito de la escena de conciertos madrileña.

La búsqueda de fuentes hemerográficas se ha realizado en una doble dirección: recopilar los escritos de Lara y ampliar la información relativa al autor, considerando la prensa histórica como una fuente documental imprescindible. El trabajo hemerográfico nos permitió descubrir nuevas facetas de Lara que pusimos en relación con su vida y obra, destacando su labor como director de conciertos en Madrid. Hay que destacar la utilidad de los recursos digitales, destacando la Hemeroteca Nacional de España, la hemeroteca del *ABC*, el portal Gallica de la Biblioteca Nacional de Francia y las bases digitales de la Senate House Library de la Universidad de Londres. Hay que anotar, por su utilidad, los índices de *Veinticuatro diarios: Madrid, 1830-1900* (CSIC, 1972), debido a los inconvenientes en el reconocimiento de caracteres de documentos digitalizados, o a colecciones incompletas en los fondos de las bibliotecas. El diario *El Mundo* aún no forma parte de la colección digitalizada de la Hemeroteca Nacional, por lo que consultamos la publicación en microfilm. Realizamos un vaciado hemerográfico que abarcó las siguientes publicaciones: *ABC*, *Actualidades*, *Alma Española*, *Blanco y Negro*, *La Correspondencia de España*, *La Correspondencia militar*, *El Eco de*

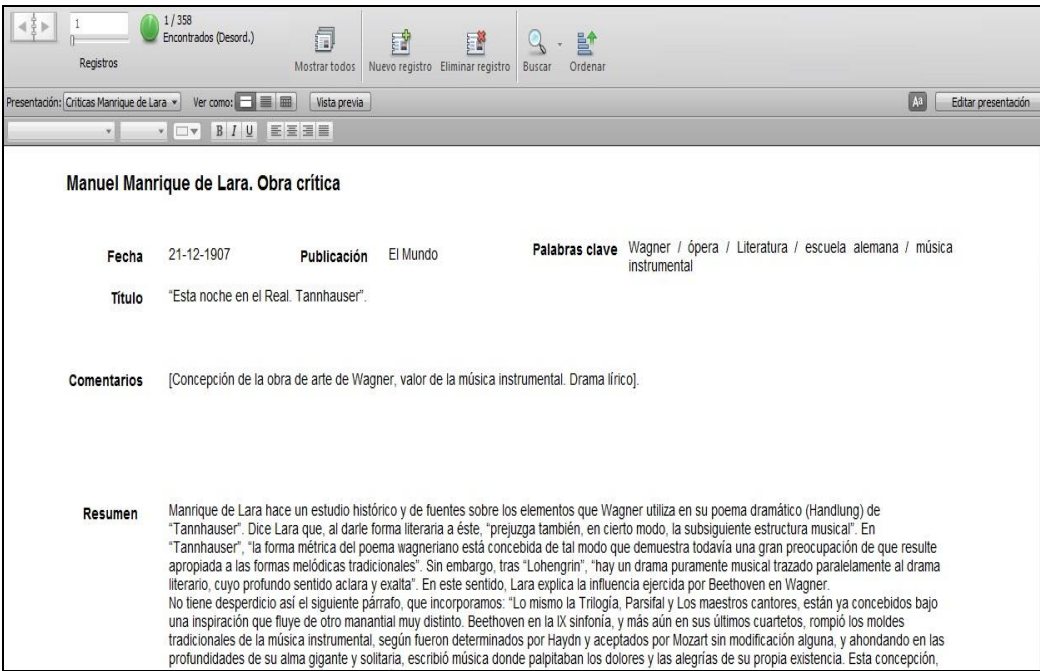
⁸² Véase “Criticism”, en SADIE, Standley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 5. London: Macmillan, 1980, p. 44.

⁸³ GIBBONS, William: “Music of the Future, Music of the Past: *Tannhäuser* and *Alceste* at the Paris Opéra”, *19th-Century Music*, Vol. 33, Nº 3, 2010, pp. 232-246. Gibbons se centra en cómo afectó el debate en torno al estreno de *Tannhäuser* en París, en 1861, a la recepción de Gluck. Demuestra cómo las ideas que Wagner asimiló de Gluck se convirtieron, a través del canal de la crítica, en el marco para entender la “música del futuro”.

⁸⁴ A este respecto, seguimos el modelo de LANGLEY, Leanne: “Agency and Change. Berlioz in Britain”, *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 132, Nº 2, 2007, pp. 306-348.

INTRODUCCIÓN

Cartagena, La Época, El Globo, El Heraldo de Madrid, La Iberia, La Ilustración Artística, La Ilustración Española y Americana, El Imparcial, El Liberal, El Mundo, El Mundo Naval Ilustrado, Música. Álbum Revista Musical, El Porvenir (Cartagena, Murcia), *Revista Musical de Bilbao, Revista Musical Hispanoamericana, El Sol, Summa, La Voz, Ateneo: Revista musical ilustrada, La Lectura, El Correo, El Correo Militar, El Resumen, Revue Musicale*. Para la colección de escritos de Lara fue de gran utilidad la elaboración de una base de datos con el programa Filemaker. Diseñamos nuestra base de datos, con campos específicos para facilitar la consulta (ejemplo 1).



The screenshot shows a database interface with a menu bar at the top containing options like 'Registros', 'Mostrar todos', 'Nuevo registro', 'Eliminar registro', 'Buscar', and 'Ordenar'. Below the menu, there is a search bar with '1' and 'Encontrados (Desord.)'. The main content area displays the following information:

Manuel Manrique de Lara. Obra crítica			
Fecha	21-12-1907	Publicación	El Mundo
Palabras clave	Wagner / ópera / Literatura / escuela alemana / música instrumental		
Título	"Esta noche en el Real. Tannhauser".		
Comentarios	[Concepción de la obra de arte de Wagner, valor de la música instrumental. Drama lírico].		
Resumen	Manrique de Lara hace un estudio histórico y de fuentes sobre los elementos que Wagner utiliza en su poema dramático (Handlung) de "Tannhauser". Dice Lara que, al darle forma literaria a éste, "prejuza también, en cierto modo, la subsiguiente estructura musical". En "Tannhauser", "la forma métrica del poema wagneriano está concebida de tal modo que demuestra todavía una gran preocupación de que resulte apropiada a las formas melódicas tradicionales". Sin embargo, tras "Lohengrin", "hay un drama puramente musical trazado paralelamente al drama literario, cuyo profundo sentido aclara y exalta". En este sentido, Lara explica la influencia ejercida por Beethoven en Wagner. No tiene desperdicio así el siguiente párrafo, que incorporamos: "Lo mismo la Trilogía, Parsifal y Los maestros cantores, están ya concebidos bajo una inspiración que fluye de otro manantial muy distinto. Beethoven en la IX sinfonía, y más aún en sus últimos cuartetos, rompió los moldes tradicionales de la música instrumental, según fueron determinados por Haydn y aceptados por Mozart sin modificación alguna, y ahondando en las profundidades de su alma gigante y solitaria, escribió música donde palpitan los dolores y las alegrías de su propia existencia. Esta concepción,		

Ejemplo 1. Modelo de entrada de la base de datos con las críticas de Lara.

En el capítulo dedicado a la labor de Lara como folclorista y musicólogo decidimos poner en relación las fuentes documentales conocidas, que se basan en la correspondencia entre Lara y Pidal que custodia la Fundación Menéndez Pidal, el expediente de Lara de la Junta para la Ampliación de Estudios (CSIC – Residencia de Estudiantes) y el Expediente militar de Lara en el Archivo de la Marina “Álvaro de Bazán”, utilizando como referencia los trabajos previos de Diego Catalán y Leticia Sánchez de Andrés⁸⁵, en torno a las aportaciones de Lara en el Romancero. Lo más

⁸⁵ Véanse CATALÁN: *El Archivo del Romancero. Patrimonio de la Humanidad...*, y SÁNCHEZ DE ANDRÉS: *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionalismo españoles (1854-1936)...*

INTRODUCCIÓN

relevante para este apartado fue la consulta de documentación inédita en el Archivo de la Fundación Pidal, si bien en el futuro podría hallarse nueva documentación, pues el archivo se encuentra en proceso de revisión y recatalogación de fondos. Así, accedimos a diferentes copias y borradores de melodías recopiladas por Lara en sus campañas romancísticas⁸⁶, e identificamos nuevas variantes de romances aún sin catalogar, que no se incluyen en los índices del archivo, elaborados por Samuel G. Armistead e Israel J. Katz⁸⁷. Además, manejamos diferentes anotaciones de Lara durante su trabajo de gabinete, que incorporamos a nuestro estudio. Asimismo, hemos recurrido a la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, que incluye los fondos de diferentes secciones del Centro de Estudios Históricos.

Gracias a recientes investigaciones de la musicóloga Cristina Martí han sido catalogadas nuevas fichas con melodías y primeros versos de romances recopilados por Lara, que habría que cotejar con otras fuentes primarias, pues desconocemos si se trata de documentación autógrafa original o copias. Sin embargo, es necesario hacer notar que en esta tesis nos centramos en revisar los intereses y aportaciones de Lara en torno a la tradición musical española, teniendo en cuenta las limitaciones que ofrece el estudio literario y musical del corpus del Romancero hispánico y sefardí, inabarcable por otro lado en una sola tesis. Nuestra investigación se completa con una valoración de Lara como crítico de pintura y pintor, de modo que analizamos el dominio de Lara del arte pictórico, sobre todo a través de sus escritos sobre la obra de pintores españoles, que suponen verdaderos estudios de los procesos pictóricos. Así, analizamos las preferencias estéticas de Lara según los elementos que consideró identificativos de una escuela española de pintura, como alternativa a la vanguardia artística francesa, lo que permitirá situar al autor en la tendencia de la moderna crítica de fines del siglo XIX.

3. 2 El legado de Lara en la Biblioteca Nacional: una revisión de su catálogo

La mayor parte del legado de Lara se localiza en la Biblioteca Nacional de España (BNE), en la sección de Archivos personales de la Sala Barbieri⁸⁸. Según las

⁸⁶ Cajas 46-II; 46-A, cajón W.

⁸⁷ ARMISTEAD *et al.*: *El Romancero Judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo índice de romances y canciones)*...

⁸⁸ El legado de Manrique de Lara de la Biblioteca Nacional ha sido revisado recientemente, de manera que aportamos, en los anexos, el inventario actualizado de los fondos, con las nuevas firmas y observaciones propias acerca de algunos contenidos. En este sentido, colaboramos con la bibliotecaria Isabel Lozano en la identificación de determinadas carpetas del legado, relacionadas con las obras de autoría dudosa y los borradores de partituras.

INTRODUCCIÓN

informaciones en la prensa y los registros de entrada de documentación de la BNE, sabemos que los familiares de Lara hicieron la donación del legado al menos en tres partidas, como ya sugiriera Paloma Ortiz de Urbina y Sobrino⁸⁹. La autora se refiere al año 1932 como fecha de la primera entrada del legado de Lara, que nosotros fechamos, sin embargo, en 1930, según las noticias de prensa. No tenemos la certeza de que en 1932 entrara nuevo material del legado, sino al menos hasta el año 1949.

De este modo, tras la muerte de Lara, se gestiona el traslado de la biblioteca de Lara desde Constantinopla, donde el autor reside a partir de 1925, tras su nombramiento en la Sociedad de Naciones. La prensa informaba no obstante del robo en Constantinopla de parte de la biblioteca y del museo particular de Lara⁹⁰. En este sentido, sabemos además que el General de Infantería de Marina reunió, durante sus viajes oficiales a Constantinopla y El Cairo, un conjunto de piezas de escultura y cerámica que la familia legó al Museo Arqueológico Nacional, incorporándose a los fondos del museo el 29 de julio de 1930⁹¹. En este momento se realiza también la primera entrega del legado a la Biblioteca Nacional, en la que se destacan facsímiles antiguos de las partituras de Wagner y una colección importante de obras de crítica e historia de la música, como veremos más adelante. Según informa la prensa, en relación a esta primera entrega del legado:

“Merced a las gestiones de la familia del finado, la policía turca secundada por aquel Gobierno, logró recuperar la mayoría de los objetos, y la autoridades turcas, rindiendo homenaje al Señor Manrique de Lara, han accedido a entregar muchas de las obras de arte que comprendía el legado, que por las leyes del país habría sido difícil autorizar su salida”⁹².

⁸⁹ ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO: *La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*..., pp. 66-67. La autora se refiere al año 1932 como fecha de la primera entrada del legado de Lara, que nosotros fechamos, sin embargo, en 1930, según las noticias de prensa. No tenemos la certeza de que en 1932 entrara nuevo material del legado, sino al menos hasta el año 1949.

⁹⁰ Hay así evidencias de que no logró reunirse todo el material del legado. Por ejemplo, Subirá ya se mostraba interesado en los apuntes perdidos de Lara sobre sus estudios de los romances sefardíes, como María Cáceres señaló durante el VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Universidad de La Rioja, 6-8 de septiembre, 2012), en su comunicación “La correspondencia entre Higinio Anglés y José Subirá: una herramienta para la reconstrucción de la historia de la musicología en España”. Por otro lado, hallamos en la Casa-Museo Pérez Galdós un manuscrito autógrafo de la novela *Halma* (1895) que Galdós regaló a su amigo Lara, y que Jorge Spottorno donó al museo canario.

⁹¹ GIL MIQUEL, Ramón: *Adquisiciones en 1930: colección de antigüedades griegas y romanas que perteneció a los señores Manrique de Lara*. Madrid: Blass, 1931. La parte más importante de la colección se refiere a objetos de arte griego y romano que incluyen ejemplares de cerámica y escultura. Gil destaca en esta colección un ánfora griega de barro del siglo VIII a. C. y una estela sepulcral de mármol del siglo II, además de un conjunto notable, por número y variedad, de figurillas femeninas coroplásticas.

⁹² “El legado de Manrique de Lara”, *El Sol*. Madrid, 29-VI-1930. La prensa recoge la convocatoria con el Ministro de Instrucción Pública en el acto de entrega del legado de Lara en la Biblioteca Nacional de España y en el Museo Arqueológico Nacional.

INTRODUCCIÓN

Los hermanos Rafael y Jorge Spottorno y Manrique de Lara, sobrinos del autor, realizaron las otras dos donaciones del legado a la Biblioteca Nacional. De este modo, observamos que la mayor parte de los fondos de Lara de música autógrafa, se incorporan al legado del autor en 1949, junto con otras publicaciones de Rogelio Villar, Moreira de Sá y Guillermo de Morphy, que añadimos a la relación de la colección de fondos, para completar el inventario⁹³. Según la información contenida en el catálogo de la Biblioteca Nacional, la última parte del legado de Lara se recibe en el año 1958.

En cuanto al catálogo compositivo de Lara, lo inaugura la *Sinfonía en Mi menor*. La partitura manuscrita de la sinfonía que se custodia en la Biblioteca Nacional de España está fechada en 1892⁹⁴, si bien existen materiales relacionados con la composición de la obra desde 1890. En este sentido, localizamos una primera versión de la sinfonía⁹⁵, que analizaremos en el capítulo correspondiente de este trabajo. Así, como veremos más adelante, la Sociedad de Conciertos de Madrid interpreta el tercer movimiento de la sinfonía en el Teatro Jofre de El Ferrol, en septiembre de 1893, dirigida por Tomás Bretón. El estreno de la obra íntegra se celebra tres meses después, en un concierto organizado por la Sociedad Nacional de Música, en el Hotel Ritz de Madrid, a cargo de un conjunto de instrumentistas de la Orquesta Sinfónica de Madrid, bajo dirección de Arturo Saco del Valle⁹⁶.

No obstante, la composición sinfónica más estimada del catálogo es *La Orestiada*, obra de influencia wagneriana que incluye tres movimientos: *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*. La obra está dedicada a Chapí y, como era costumbre del compositor, aparece fechada en la última página de la partitura manuscrita, el 25 de febrero de 1893⁹⁷. Como en el caso de la sinfonía de Lara, localizamos versiones más antiguas de los dos primeros movimientos de la obra, que Lara modifica en 1892. Así, en la Biblioteca Nacional se halla una primera versión de *Las Coéforas*⁹⁸, y en el Archivo de la Sociedad de Conciertos –que custodia la Biblioteca del Real

⁹³ Véase en los anexos el inventario del legado de Lara en la Biblioteca Nacional.

⁹⁴ BNE (Archivo de Manuel Manrique de Lara / Sala Barbieri), M.MANRIQUELARA/40. Este fondo es el correspondiente a la edición publicada de la sinfonía, en LAURET: *Manuel Manrique de Lara: La Orestiada, Sinfonía n.º 1 en mi menor...*

⁹⁵ BNE (Archivo de Manuel Manrique de Lara / Sala Barbieri), M.MANRIQUELARA/35.

⁹⁶ SOBRINO, Ramón: “Introducción”, en LAURET: *Manuel Manrique de Lara: La Orestiada, Sinfonía n.º 1 en mi menor...*, pp. XVII-XVIII.

⁹⁷ BNE, Sala Barbieri, M/4433. Este fondo se identifica con la edición de la partitura publicada por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

⁹⁸ BNE, (Archivo de Manuel Manrique de Lara / Sala Barbieri), M.MANRIQUELARA/27, 31.

INTRODUCCIÓN

Conservatorio Superior de Música de Madrid—, se encuentra completa la primera versión de *Agamenón*, titulada *Orestes* en su estreno, el 13 de abril de 1890, a cargo de la orquesta de la Sociedad dirigida por Bretón, en el Teatro Príncipe Alfonso. El estreno de la trilogía sinfónica completa se celebra en marzo de 1894, en el último concierto de la temporada de la Sociedad de Conciertos, también con Bretón a la batuta⁹⁹.

El *Cuarteto en Mi bemol para dos violines, viola y violonchelo, en estilo antiguo* es la única obra de cámara del catálogo de Lara. El cuarteto es coetáneo a *La Orestíada*, de modo que al final del manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional aparece indicado, bajo la firma del compositor, “Madrid, 23 Febrero 1893”¹⁰⁰. La obra es premiada en 1903 en un concurso en Madrid para obras de este formato¹⁰¹ y, según veremos más adelante, se estrena dos años más tarde, el día 3 de febrero, en uno de los conciertos del Cuarteto Francés en el Teatro de La Princesa.

En lo que se refiere a la parte del catálogo dedicada al teatro musical, descubrimos el juguete cómico en un acto y tres cuadros titulado *Las Gallinas*¹⁰², con música de Lara y letra de Emilio Mario, el hijo del popular actor. *Las Gallinas* pasa sin embargo desapercibida tanto en las semblanzas del compositor murciano, como en los textos conservados del propio autor. Para Lara, “su” zarzuela es *El Ciudadano Simón*, al igual que “su” sinfonía es la *Sinfonía en mi menor*¹⁰³. No podemos asegurar la fecha de su composición, si bien en los borradores manuscritos aparece indicado —aunque no al final de la partitura— el año 1900. En todo caso, hallamos información acerca de una interpretación de esta zarzuela en enero de 1905 en la prensa¹⁰⁴.

Lara compone la música del melodrama lírico en tres actos *El ciudadano Simón*, con libreto de Eduardo Lustonó y Antonio Palomero¹⁰⁵. La partitura manuscrita aparece fechada en 1900. Sabemos, además, que Lara compuso parte de la zarzuela a bordo del

⁹⁹ SOBRINO: “Introducción”, en LAURET: *Manuel Manrique de Lara. La Orestíada, Sinfonía nº 1 en mi menor...*, pp. XIV-XVII.

¹⁰⁰ BNE, (Archivo de Manuel Manrique de Lara / Sala Barbieri), M.MANRIQUELARA/42.

¹⁰¹ No hallamos, hoy por hoy, más información específica acerca de los organizadores o la convocatoria de dicho concurso. En todo caso, sabemos que el concurso organizado por la Sociedad Filarmónica de Madrid para este género de obras tuvo otros ganadores en ese año.

¹⁰² BNE, (Archivo de Manuel Manrique de Lara / Sala Barbieri), M.MANRIQUELARA/43.

¹⁰³ En el legado de Lara, en la Biblioteca Nacional, hallamos otra partitura manuscrita de una *Sinfonía en Si bemol Mayor* (BNE, M. MANRIQUELARA/41) que consideramos mal atribuida. Se trata de una obra de concurso, con el lema “Trompas y violoncillos”, dedicada “a mi queridísima hermana María Luisa”. Según sabemos, la única hermana que tuvo Lara se llamó Carmen. Véase el apartado de obras y fragmentos musicales de autoría dudosa, en la clasificación que proponemos de la colección del legado de Lara, en el anexo I.

¹⁰⁴ A. G.: “Los teatros. Eslava”, *El Globo*, Madrid, 7-I-1905.

¹⁰⁵ BNE (Sala Barbieri), M/4441.

INTRODUCCIÓN

*Pelayo*¹⁰⁶, de manera que es probable que prolongara la composición de la obra durante tres años. Así, *El ciudadano Simón* se estrena en la campaña del Circo de Parish en apoyo de la zarzuela grande, el día 7 de diciembre de 1900, permaneciendo en cartel durante dieciséis noches¹⁰⁷. Por otro lado, nos sorprendió en la prensa la noticia de otra zarzuela, titulada *Sobre vino una pendencia*, con letra de Llern y música “del joven y distinguido compositor Manrique de Lara”, que se estrenó en el Teatro Eslava en 1896¹⁰⁸, y de la que no existe rastro en el legado de Lara de la Biblioteca Nacional.

El gran proyecto dramático de Lara, que con toda seguridad quedó inconcluso, fue el drama lírico en cuatro actos *Rodrigo Vivar* –o bien, *El Cid*, según algunas fuentes–, de influencia wagneriana. Los materiales del legado son fragmentarios en lo que tiene que ver con la ópera, predominando sobre todo los materiales relacionados con el segundo acto, además de fragmentos del tercer y cuarto acto, fechados al menos hasta 1906. En este sentido, como veremos de nuevo más adelante, de *Rodrigo de Vivar* se estrenaron a partir de 1905, en la temporada de la Orquesta Sinfónica, dos fragmentos líricos y uno instrumental, pertenecientes al acto segundo. La última obra de Lara que se da a conocer en Madrid es el poema *Leyenda* que, como veremos, fue premiado en el Concurso de Bellas Artes de 1910. El estreno de *Leyenda* se efectúa el 30 de marzo de 1911, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por el propio Lara. Según analizaremos, la obra comprende el preludio y el final del acto segundo de *Rodrigo de Vivar*. En nuestra investigación recuperamos esta obra, que localizamos en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares¹⁰⁹. Hasta ahora, el poema *Leyenda* se consideraba desaparecido, y completa el catálogo sinfónico de Manrique de Lara.

3.3 El legado de Lara en el Real Conservatorio de Música de Madrid

La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM) custodia un legado, en su fondo histórico, cuya procedencia se relaciona con Lara. Es necesario señalar, en primer lugar, que este legado plantea numerosos problemas, ya que carecemos de información acerca de la procedencia de la totalidad de materiales.

¹⁰⁶ VILLAR: “Nuestras charlas musicales: Hablando con Manrique de Lara”... Hay que tener en cuenta no obstante que el autor da datos erróneos del estreno de la zarzuela de Lara.

¹⁰⁷ La prensa de la época indica que el estreno de la zarzuela se efectuó el día 7, aunque los materiales localizados en la Fundación Juan March y en la SGAE señalan que fue el día anterior.

¹⁰⁸ “Entre bastidores”, *El Liberal*, Madrid, 25-II-1896, se anuncia la obra entre los estrenos, pero sin fecha precisa de representación. *El País*, Madrid, 4-II-1896, informa de la representación de la obra en el Teatro Eslava, pero tampoco aporta fecha exacta.

¹⁰⁹ AGA, (05) 1.4 31/6863.

INTRODUCCIÓN

Teniendo en cuenta en todo momento esta cuestión realizamos un inventario general de los fondos, que incluyen diversas partituras y documentación históricas, con el objetivo de poder así valorar, por un lado, los intereses de Lara a través de su afición coleccionista y, por otro lado, el valor histórico de dicho fondo (véase anexo 2). Nuestra investigación tuvo su punto de partida en los libros de inventario del RCSMM¹¹⁰. Los fondos que, con toda seguridad, se corresponden con el legado de Lara, corresponden a los documentos históricos revisados en fecha de 1 de marzo de 1968, según el inventario del mismo año¹¹¹. Sin embargo, en la misma ubicación donde se conservan dichos documentos¹¹², se guardan otros materiales que, o bien no se indica en el inventario su pertenencia a este legado de forma explícita, o bien permanecen aún sin inventariar, por lo que no podemos afirmar con total certeza que todo el fondo reunido perteneciera a la misma colección de Manrique de Lara¹¹³.

Sin embargo, consideramos la posibilidad de que los documentos revisados en fecha de 25 de marzo de 1963, según los libros de inventario del centro, pudieran pertenecer a un mismo fondo, relacionado así también con el legado de Lara. Destaca una copia de una carta manuscrita de Hortensia Lo Castio, antigua Directora de la Biblioteca del centro, en la que se refiere a “un legajo de cartas manuscritas autógrafas de personajes célebres de la historia, como Mateo Vázquez, Luis XIV, el Vizconde de Chateaubriand, Emilio Castelar, etc”¹¹⁴. De este modo, tal y como ha señalado la siguiente Directora de la Biblioteca del conservatorio, Margarita Navarro¹¹⁵,

¹¹⁰ Los libros de inventario consultados corresponden a los años 1918 al 1969, observándose una interrupción entre los años 1930 y 1932, por causas internas del centro derivadas de sus repetidos traslados, coincidiendo así con los años inmediatamente posteriores a la muerte de Manrique de Lara (1863-1929), y por tanto periodo significativo para investigar la posible entrada del legado en el conservatorio.

¹¹¹ Es decir, los fondos que se corresponden con los números de registro 34375 a 34394, 35103 a 35105 y 35292 a 35296, tal y como señalamos en nuestro inventario general.

¹¹² Nos referimos a la caja nº 3 del archivo. Signatura: Doc. Bca. Caja 3º.

¹¹³ Para intentar aclarar esta cuestión de la procedencia de los fondos, consultamos además los Anuarios del RCSMM, desde el curso 1929-1930 al 1968-69, y también el registro de correspondencia del centro, entre los años 1922 y 1973 (rollo microfilm nº 77), aunque sin éxito. También hay que tener en cuenta que en los libros de registro de entrada de documentos en el Conservatorio se da un parón entre junio de 1926 y abril de 1932, “a causa del abandono oficial de la biblioteca durante el tiempo en que permaneció en el Teatro a la intemperie y por otras circunstancias personales que no deben consignarse”, según anota en el libro de registro el bibliotecario, Julio Gómez.

¹¹⁴ Borrador de carta manuscrita de Hortensia Lo Castio, dirigida a la Srta. María Elena Santiago (Sección de Mapas de la Biblioteca Nacional de España). Sign.: Doc. Bca. Caja 8 1b Correspondencia. En la Memoria del conservatorio correspondiente a 1963, Lo Castio afirma además haber realizado “un verdadero trabajo de investigación”, teniendo en cuenta las mudanzas del centro, pero la archivera no aporta más información.

¹¹⁵ NAVARRO, Margarita: “La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid”, *Revista de Musicología*, Vol. XI, nº 1, 1988, pp. 1-11. Navarro lamenta precisamente la falta de un

INTRODUCCIÓN

encontramos que los fondos del legado de Lara parecen estar diseminados en el archivo, y mezclados con otros materiales¹¹⁶.

Por un lado, destaca en los fondos una *Colección de documentos sobre la Guerra de la Independencia y caída del Conde Godoy*¹¹⁷. Se trata de una colección de 125 bandos, proclamas y manifiestos, publicados en su mayor parte en Madrid, pero también del resto de España. La mayor parte corresponde al año 1808, aunque abarca documentos hasta 1814, incluyendo impresos entre los que destacamos el bando publicado el 18 de marzo de 1808, a raíz de los disturbios ocasionados por el rumor del alejamiento de la familia real de Madrid; la Real provisión publicada el 20 de agosto de 1808 con ocasión de la abdicación de Carlos IV en favor de su hijo Fernando VII; el bando que anunció el encuentro de Fernando VII con Napoleón el 9 de abril de 1808; la convocatoria de Cortes en Bayona en mayo de 1808; la proclama dirigida a los habitantes de Madrid contra los invasores franceses (sin fecha); la proclama de Murat del 2 de mayo de 1808, tras los sucesos de Madrid; los bandos que proclaman la abdicación de Fernando VII en Carlos IV, y de éste a su vez en Napoleón; además de la anulación de dichos Decretos de Abdicación y Cesión de la Corona de España.

Encontramos estos documentos entre diferentes órdenes de la Junta Suprema de Gobierno, actas de la Junta Central Suprema y Gubernativa del Reino, manifiestos de las Juntas Provinciales, documentos emitidos por el consejo de Regencia, etc., hasta el manifiesto del rey Fernando VII a la nación en Valencia el 4 de mayo de 1814. No obstante, se echa en falta documentación relativa a las Cortes de Cádiz¹¹⁸. En relación a este fondo de la Guerra de Independencia, también se conserva una carpeta con documentación relativa a la Constitución de Bayona, que incluye dos ejemplares de la misma y documentos acerca del rey José I¹¹⁹. Existe otra carpeta de documentos relacionados con Manuel Godoy¹²⁰ (bandos relativos a su detención y proceso en 1808);

catálogo o listado de fondos específico, relacionado con el legado de Manrique de Lara en la Biblioteca del RCSMM.

¹¹⁶ Por ejemplo, entre los documentos sin inventariar que se conservan junto a los fondos del legado de Lara, aparecen cartas y discursos posteriores a los años en que vivió el autor, como puede observarse en el inventario que ofrecemos del material que alberga la Caja nº 3, junto a la correspondencia relacionada con el legado de Lara.

¹¹⁷ Madrid, Biblioteca del RCSMM, legado de Manuel Manrique de Lara, signatura 3/1832.

¹¹⁸ Desconocemos cómo Lara reunió esta colección, aunque en el reverso de algunos papeles aparecen pegadas hojitas manuscritas, que indican brevemente el contenido del documento y el precio (una peseta, tres pesetas...). De este modo, tal vez fueran adquiridos en anticuarios, rastros o almonedas.

¹¹⁹ Madrid, Biblioteca del RCSMM, legado de Manuel Manrique de Lara, signatura 3/1833.

¹²⁰ Madrid, Biblioteca del RCSMM, legado de Manuel Manrique de Lara, signatura 3/1830.

INTRODUCCIÓN

más una carpeta¹²¹ que contiene una publicación conmemorativa del centenario de la batalla de Talavera de la Reina (1809-1909)¹²².

Tras analizar este material, consideramos que se trata de una colección histórica de documentos de la Guerra de la Independencia bastante extensa, aunque localizamos fondos similares en otras instituciones. En la Biblioteca Nacional de España se conserva la Colección Gómez Imaz (1844 y 1922), estudioso interesado en el mismo capítulo de la historia de España¹²³. Asimismo, se conservan colecciones similares, aunque no tan completas y más dispersas, en diversas colecciones y archivos públicos, que cuentan con un importante número de fondos digitalizados, entre los que rastreamos el acceso, a través de la web, de los documentos más significativos de la colección de Lara. A través del Portal de Archivos Españoles (PARES), encontramos un espacio dedicado a la Guerra de la Independencia, donde se encuentra digitalizada parte de esta documentación (procedente de diferentes colecciones)¹²⁴. La Biblioteca Histórica de Madrid también posee documentación similar de este periodo, digitalizada parcialmente y disponible en la web¹²⁵, así como la Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico¹²⁶, o la Biblioteca Digital de la comunidad de Madrid¹²⁷.

En el campo musicológico, es interesante el paralelismo de este material con una colección de canciones patrióticas, marchas, himnos y poesías de la Guerra de la Independencia¹²⁸. El fondo musical se completa con una colección de canciones patrióticas e himnos de los años del Trienio Liberal, entre 1820-1823¹²⁹, y una selección de himnos de la Guerra de África y de la Restauración de Alfonso XII¹³⁰. Así, observamos el interés de Lara hacia la producción musical y poética de tiempos de la Guerra de la Independencia, incluyendo un trabajo significativo de documentación y recopilación de materiales, junto a la elaboración de una suerte de inventarios con referencias manuscritas sobre los autores y momento de composición, o interpretación

¹²¹ Madrid, Biblioteca del RCSMM, legado de Manuel Manrique de Lara, signatura 3/1831.

¹²² VVAA. Centenario de la batalla de Talavera de la Reina: 1809-1909. Talavera: L. Rubalcaba, 1909.

¹²³ http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Guerra_independencia/recursos_informacion/gomez_imaz/ (consultado por última vez, 13-02-2014)

¹²⁴ <http://pares.mcu.es/GuerraIndependencia/portal/> (consultado por última vez, 13-02-2014).

¹²⁵ <http://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Ayuntamiento/Cultura-y-Ocio/Biblioteca-Historica> (consultado por última vez, 13-02-2014).

¹²⁶ <http://bvpb.mcu.es/independencia/es/micrositios/inicio.cmd> (consultado por última vez, 13-02-2014)

¹²⁷ http://www.bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion (consultado por última vez, 13-02-2014).

¹²⁸ Madrid, Biblioteca del RCSMM, legado de Manuel Manrique de Lara, signatura 3/1951 y 3/1953.

¹²⁹ Madrid, Biblioteca del RCSMM, legado Manuel Manrique de Lara, signatura 3/1950 y 3/1932.

¹³⁰ Madrid, Biblioteca del RCSMM, legado Manuel Manrique de Lara, signatura 3/1951.

INTRODUCCIÓN

de las piezas¹³¹. Entre los fondos llama la atención una partitura manuscrita de la canción *Las ruinas de Zaragoza*, que no hemos localizado en la Biblioteca Nacional, si bien existe una edición de 1809 donde aparecen referencias acerca de la publicación con música de esta canción¹³². Al igual que en el resto del legado musical, observamos que predominan copias manuscritas de la colección de Gómez Imaz, según comprobamos a partir del catálogo de piezas patrióticas españolas, desde tiempos de Carlos IV hasta 1830, que prepara la Biblioteca Nacional para su publicación¹³³. Inclusive, podría tratarse de copias realizadas por el propio Gómez Imaz, según valoramos junto a los bibliotecarios de la Nacional, aunque es difícil de confirmar.

En cuanto a la colección de canciones patrióticas e himnos de los años del Trienio Liberal, destacamos la partitura de la canción americana *El He?*, de la que no localizamos apenas información. Además, se incluye una versión de la *Canción patriótica barcelonesa* recogida por José Melchor Gomis¹³⁴, con un acompañamiento sencillo para guitarra de A. Carrasco, que no encontramos publicado ni entre los manuscritos de la Biblioteca Nacional. Por último, cabría destacar la partitura de una *Canción patriótica* de 1823, cuyo final de estribillo coincide con el del *Himno de la libertad*, que tampoco hallamos manuscrita o editada en los fondos de la Nacional¹³⁵. Respecto a la selección de himnos de la Guerra de África y de la Restauración de Alfonso XII¹³⁶, se incluyen copias manuscritas de piezas de Rafael Hernando, Juan de Castro, José Gabaldá y Clemente Santamarina, inspiradas en la Guerra hispano marroquí.

Otra parte del legado lo conforma una colección de cartas antiguas autógrafas. Se trata de un fondo más heterogéneo, que incluye cartas fechadas en su mayoría en el siglo XIX, aunque también de los siglos XVI al XVIII, como puede observarse en nuestro inventario. Este fondo carece de una homogeneidad temática, tratándose la correspondencia de asuntos y personajes varios, si bien parece que, por encima del contenido de los documentos, existe una tendencia a reunir documentos autógrafos de personajes célebres –históricos o contemporáneos–, sin un determinado sesgo

¹³¹ Madrid, Biblioteca del RCSMM, legado Manuel Manrique de Lara, signatura 3/1953 y 3/1953(5).

¹³² Nos referimos a la edición de la Imp. Casa de Misericordia de Cádiz, 1809, donde aparece la información siguiente: “se hallará en la librería de Cerezo frente a la tienda de la Verónica inmediata al café del Correo, sola y con la música”. (Madrid, BNE, R/62030).

¹³³ Agradecemos la ayuda de José María Soto de Lanuza, de la Biblioteca Nacional de España.

¹³⁴ MELCHOR GOMIS, José: *Colección de canciones patrióticas*. Madrid: Mariano Cabrerizo, 1828.

¹³⁵ Madrid, Biblioteca del RCSMM, legado Manuel Manrique de Lara, signatura 3/1950.

¹³⁶ Madrid, Biblioteca del RCSMM, legado Manuel Manrique de Lara, signatura 3/1951.

INTRODUCCIÓN

ideológico o político. Encontramos cartas de Luis XIV, Juan Prim, el Duque de Berry, François-René, Vizconde de Chateaubriand, Antonio Machado, Emilio Castelar, el Conde de Toreno o Carlos de Borja, entre otros. Por el contenido de los documentos, podemos destacar rarezas como el discurso manuscrito de Prim en Benavente de 1870¹³⁷, o una disertación de José Amador de los Ríos acerca de los colores nacionales –rojo y gualda–, y su origen¹³⁸. Destacan las cartas del Vizconde de Chateaubriand dirigidas al duque de San Carlos, garantizando que Francia no proporcionaría asilo político en París al conde de Toreno¹³⁹. Y también las del conde de Toreno a Juan Álvarez Guerrero, sobre la amenaza carlista (1835-1840)¹⁴⁰; así como la arenga militar del General Juan Contreras (ministro de Guerra y Marina durante el Gobierno Provisional de la I República) –posiblemente del año 1873–, a los soldados a favor de la República, y en contra de Amadeo de Saboya y el gobierno de los italianos¹⁴¹.

¹³⁷ Madrid, Biblioteca del RCSMM, legado Manuel Manrique de Lara, signatura Doc. Bca. Caja 3 (25, 1).

¹³⁸ Madrid, Biblioteca del RCSMM, legado Manuel Manrique de Lara, signatura Doc. Bca. caja 3, (33).

¹³⁹ Madrid, Biblioteca del RCSMM, signatura Doc. Bca. Caja 3 (10,1).

¹⁴⁰ Madrid, Biblioteca del RCSMM, signatura Doc. Bca. Caja 3 (1-a, b).

¹⁴¹ Madrid, Biblioteca del RCSMM, signatura Doc. Bca. Caja 3 (12).

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

**UN MILITAR ILUSTRADO EN EL
MADRID DE LA RESTAURACIÓN**

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

Manuel Manrique de Lara y Berry (Cartagena, Murcia, 1863 – Saint Blasien, Alemania, 1929) es una figura atípica en la historia de la música española: un militar ilustrado que compaginó la espada y la pluma, con una pasión definida por la música en diferentes vertientes. Como veremos a continuación, Lara es un autor de mente cultivada y talento artístico versátil, fruto de una vida dedicada a la erudición, y que es necesario estudiar en su conjunto, en relación al contexto de su época, para así valorar al artista y entender al hombre y al personaje. En este sentido, consideramos que en el estudio de la vida y obra de Lara es imprescindible seguir el desarrollo de su vida profesional vinculada a la Infantería de Marina, pues sus compromisos y preocupaciones militares influyeron en su actividad intelectual y artística. Para ello, destacamos la importancia de la documentación del Archivo General de la Marina Álvaro de Bazán, que consiste en la Hoja de Servicios y el Historial Militar de Lara¹.

I. 1 Primeros años en Cartagena

Lara perteneció a una familia de raigambre militar, asentada en Cartagena en la segunda mitad del siglo XIX². Fue el primogénito de los cinco hijos de Francisca Berry y Bregante, y Manuel Manrique de Lara y Pazos³, General de Brigada de Infantería de Marina, nieto del Capitán de fragata Diego de Pazos, muerto en la voladura del navío San Hermenegildo en el Estrecho de Gibraltar en 1801, tras la Batalla de Algeciras contra los ingleses. Así, Manrique de Lara y Pazos fue guía y ejemplo para su hijo en su carrera en la Infantería de Marina. Oficial primero del Ministerio de Marina y Ayudante de órdenes de Alfonso XII, fue un militar muy respetado y querido en su tiempo, conocido por su heroico comportamiento, luchando en el bando de los liberales, durante la acción de Las Muñecas del 28 abril de 1874, en la Segunda Guerra Carlista.

¹ Véase la referida documentación en anexos.

² El linaje de militares y diplomáticos de la familia de Lara tiene actualmente destacados representantes, como Rafael Spottorno (Jefe de la Casa de Su Majestad el Rey de España) y su hermano Miguel Spottorno (director del Instituto Cervantes en la Embajada de España en El Cairo) –descendientes de Carmen Manrique de Lara (hermana de nuestro protagonista) y su marido Bartolomé Spottorno y Bienert (hijo del cónsul honorario de Rusia, Alemania y Grecia)–. Los mencionados sobrinos-nietos de Manuel Manrique de Lara, que murió sin descendencia, son los últimos valedores de la memoria del autor.

³ Rafael Manrique de Lara, el menor de los hijos del matrimonio, fue militar de Caballería. Trabajó como Ayudante de Campo del Comandante General de Alabarderos hasta fines de 1917, año en que según su Hoja de Servicios ya es Capitán de Caballería, mientras ejerce como Secretario de la Casa Militar del Rey. En 1918, fue Ayudante de Campo del Presidente del Consejo Supremo de Guerra y Marina. (Archivo General de la Administración. Fondos del Consejo Supremo de Justicia Militar. Sala de Justicia. Sala de Gobierno. Inventario de expedientes de causas, cruces, retiros y casamientos (1597-1997). Caja 61/19878, expediente: 75/15, signatura: 0511/2407).

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

“En la derecha carlista, que atacaba Martínez Campos y que defendía Andéchaga, se encontraba la formidable trinchera llamada de la Cierva; cántabros y navarros la defienden, haciendo fracasar con su resistencia cuantos ataques a ella se dirigen. (...) D. Manuel Manrique de Lara, teniente coronel del primer batallón del tercer regimiento de Infantería de Marina, se ofreció para el asalto con las fuerzas de su mando. Elegidos entre ellos los cien voluntarios, hacia la inexpugnable trinchera se dirigieron aquellos soldados, marchando al frente el valiente Lara, comandante Campruví, capitán Castillo y alférez Buitrago.

Era el peligro inmenso. Había que bajar a un barranco por vertical y escabrosa pendiente y trepar después a la trinchera, siempre bajo el fuego del enemigo, de frente primero y perpendicular después. Fueron en la bajada tan terribles los efectos de los disparos, tan certeros y nutridos, que los cien bravos quedaron reducidos instantáneamente a doce. (...) “¡Adelante!” grita Manrique, y seguido de sus héroes, con el fusil colgado a la espalda o entre los dientes, agarrándose a las piedras o a la maleza, a las raíces y a los troncos de los árboles, trepan todos a la trinchera. La sorpresa y el asombro del enemigo ante tanta audacia y valor legendario, hace momentáneamente vacilar a los carlistas y la trinchera queda en poder de Lara y de sus gallardos héroes”⁴.



Manuel Manrique de Lara y Pazos (1832-1895).
(Grabado, *Ilustración Española y Americana*, 1895).

Manuel Manrique de Lara y Berry nace en 1863 en Cartagena, ciudad pujante en lo social y económico, llegada la segunda mitad del siglo XIX, periodo por otro lado muy inestable y convulso, que coincide con el Sexenio Revolucionario (1868-1876), y a lo que hay que sumar las oleadas epidémicas que invadieron Cartagena hasta la década

⁴ RODRÍGUEZ DE CODES, Lorenzo: “Raza de héroes. Don Manuel Manrique de Lara”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 21-V-1919. Entre las distinciones que recibió Manrique de Lara y Pazos destaca la de Benemérito de la Patria, además de la Gran Cruz de San Hermenegildo, las medallas de Alfonso XII y de Cuba, la encomienda de número de Carlos III, y otras condecoraciones navales.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

de 1880⁵. La etapa de niñez de Lara coincide así con la sublevación cantonal de Cartagena –ciudad partidaria de una República Federal, tras la salida de España de Isabel II en 1868–, que termina a comienzos de 1874 con la ciudad destruida⁶. Como es sabido, el alzamiento del General Martínez-Campos en ese mismo año precipita los acontecimientos hacia la Restauración borbónica de Alfonso XII, que cristaliza en la Constitución de 1876, con Antonio Cánovas del Castillo como artífice de un nuevo sistema de oligarquías políticas. No existen apenas testimonios del propio Lara sobre su primera etapa en Cartagena⁷, aunque sí sabemos que asistía habitualmente a los conciertos que se ofrecían en el Teatro Principal de Cartagena –antigua Casa de Comedias del siglo XVII–, donde Lara descubre de forma temprana el arte de Pablo Sarasate, que supone para él una auténtica “revolución”. Como expresa Lara, Sarasate “estimuló intensamente mi entusiasmo musical y fue cómo la aurora artística de mi imaginación de niño”⁸. Entonces, Lara no podía imaginar que, años más tarde, entablaría amistad con el violinista, quien le obsequiaría en una ocasión con un recital privado de varias horas en su residencia de la Place Malesherbes de la ciudad de París, a la que Lara viajó, al parecer, con cierta asiduidad⁹.

Como señala Alfredo García Segura¹⁰, Lara comenzó su formación musical de forma temprana en Cartagena, donde su madre organizaba veladas musicales en el domicilio familiar, en las que Lara debía ya mostrar su predisposición hacia la música. De este modo, Lara empezó a estudiar, a la vez que su hermana, piano y solfeo con Rita San Martín Irazza, maestra de otras personalidades relacionadas con el ámbito musical cartagenero, como Estanislá Martínez (1893-1981), que fue profesora de piano en el Conservatorio de la ciudad. En 1879, cuando Lara cumplió los dieciséis años –la edad

⁵ SOLER CANTÓ, Juan: *Historia de Cartagena. Desde antes de su fundación hasta finales del siglo XX*. Cartagena: J. Soler, 1991. A mediados del siglo XIX, destaca en Cartagena un Puerto Marítimo con una posición privilegiada en el Mediterráneo, unido a una importante industria basada en la cerámica, el vidrio y el cristal, además de la minería, que forma la base de una floreciente burguesía, que apoya la fundación de instituciones como el Casino y el Círculo del Ateneo en esta época.

⁶ Para profundizar en el contexto de Murcia durante la Primera República véase el libro de NAVARRO MELENCHÓN, Julián: *Organización social y sistemas políticos en Murcia durante la I República*. Murcia: Universidad de Murcia, 2004.

⁷ Véase CLARES, María Esperanza: *La vida musical en Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral dirigida por María Gembero, 2 Vols. Universitat de Barcelona. Departamento d'Història de l'Art, 2012. Disponible online, en <http://www.tdx.cat/handle/10803/95847>.

⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Un gran artista español. Sarasate. Por Manuel Manrique de Lara. Recuerdos de su vida y de su arte, a propósito de su muerte”, *El Mundo*, Madrid, 22-IX-1908.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ GARCÍA SEGURA, Alfredo: *Músicos en Cartagena*. Cartagena, 1995, pp. 288-293. Este texto de García Segura continúa siendo fundamental en torno a los primeros años de Lara en Cartagena.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

mínima reglamentaria para acceder a la carrera militar—, ingresa como cadete del Cuerpo de Infantería de Marina, en la Academia del Tercer Regimiento en Cartagena¹¹. Al año siguiente, Lara se trasladó a la Academia General Central de Cádiz para continuar sus estudios, ya que se convirtió en el centro único de formación de los infantes de Marina, siguiendo la iniciativa del Mariscal de Campo Montero y Subiesa. Debido a su ingreso en la carrera militar, Lara tuvo que dejar inconcluso el bachiller en su último año. Más tarde, intentó completar estos estudios en Madrid, en el Instituto Cardenal Cisneros, para lo que solicitó a Menéndez Pelayo una recomendación en 1897. Sin embargo, no hallamos documentación que confirmase tal cuestión¹².

Lara regresa al Regimiento de Cartagena como Alférez (supernumerario), y es nombrado Ayudante personal del Capitán General de Cartagena¹³, cargo que ocupa durante dos años, hasta 1882. Pasa enseguida a trabajar junto a los oficiales superiores y, como veremos a continuación, se orienta pronto hacia la Corte, demostrando capacidad para las tareas administrativas, logísticas y de asesoramiento, según los cargos que se le adjudican. No en vano, Rogelio Villar informa de que Lara había realizado estudios de Matemáticas, por haberse preparado para la carrera del Estado Mayor, además de dominar varios idiomas¹⁴. Lara amplía a partir de 1880 sus nociones de solfeo con Tomás Albagés, Músico Mayor de la Banda de Infantería de Marina. Entonces Lara compone sus primeras piezas: melodías armonizadas para una voz¹⁵.

I. 2 Llegada a Madrid (1882): la huella de Chapí y Menéndez Pelayo

El año 1882 supone el inicio del primer periodo de Lara en Madrid, cuando es nombrado a las órdenes del Ministro de Marina¹⁶, cargo que se prolonga hasta 1884, cuando se le destina —aunque sin plaza efectiva—, al destacamento de Ordenanzas del

¹¹ Su nombramiento como cadete del Cuerpo de Infantería de Marina se hizo oficial en Real Orden de 3 de marzo de 1879, si bien Lara se gradúa en el mes de enero, en la 56ª Promoción de Oficiales del Cuerpo de Infantería de Marina, según SÁNCHEZ, Antonio: *Crónica de las promociones de oficiales del Cuerpo de Infantería de Marina, 1537-1990*. Madrid: Editorial Naval, 1991, p. 136.

¹² Consultamos fondos de la Dirección General de Enseñanza Secundaria del Ministerio de Educación, Asuntos Generales de Institutos, en el Archivo General de la Administración (AGA, (05)16).

¹³ Real Orden de 7-XII-1880.

¹⁴ VILLAR, Rogelio: *Músicos españoles: (compositores y directores de orquesta)*. Madrid: Mateu, [1930], pp. 173-189. El texto apareció previamente publicado en “Del mundo del arte. Músicos españoles. Manuel Manrique de Lara”, *La Ilustración española y americana*, nº 5. Madrid, 8-II-1917.

¹⁵ En el legado de Lara de la Biblioteca Nacional hallamos un pliego fechado en 1879-1880 que, con el título de “Benjaminadas”, incluye melodías a una voz, además de una reducción del dúo “Quis est homo”, del *Stabat Mater* de Rossini (M. MANRIQUELARA/66).

¹⁶ Real Orden de 11-I-1882.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

Ministerio de Marina¹⁷. A partir de septiembre de 1885, observamos que Lara forma parte del Segundo Regimiento ubicado en Ferrol, donde el Coronel le requiere como Secretario. No obstante, en el mes de diciembre encontramos a Lara de nuevo en Madrid, haciendo uso de una licencia de Pascuas, hasta marzo del año siguiente.

En 1886, Lara es dado de alta en la Compañía de Guardias de Arsenales, siendo ya Alférez de número¹⁸. Sin embargo, Lara mantuvo este destino durante muy poco tiempo, ya que al mes se le envió de vuelta al Regimiento de Cartagena. Estos cambios responden a la reorganización del Cuerpo de Infantería de Marina de ese mismo año, a través de la que, entre otras cuestiones, se pretendía dar estabilidad al destacamento en Madrid, la Brigada de Infantería en la Corte. Lara es agregado a dicha brigada en enero de 1887, si bien mantiene su plaza en Cartagena. A partir del mes de julio, Lara aparece además como auxiliar a las órdenes del Jefe encargado de escribir la historia del Cuerpo de Infantería de Marina¹⁹.

Durante estos años, Lara continuaba su formación musical en Madrid, primero en el Instituto Filarmónico que presidía el Conde Morphy, que entre 1884 y 1889 permitió una enseñanza musical alternativa a la línea estética homogénea e italianizante de la Escuela Nacional de Música²⁰. Así, comprobamos cómo Lara no realizó estudios en el conservatorio madrileño, según los libros de matrícula y anuarios del centro. En todo caso, Lara aparece de forma puntual alrededor de la actividad del conservatorio en la primera década del siglo XX, como parte del tribunal para la oposición a una cátedra de Armonía, vacante en 1917, y también del Premio Ortiz y Cussó de piano de 1910, otorgado a Carmen Pérez. Llama la atención cómo Lara apoya a esta pianista y compositora gaditana una década más tarde, para obtener una pensión que permitiera a la pianista viajar a los Estados Unidos, Inglaterra y Alemania. Como Lara explica en una de sus cartas a Menéndez Pidal, “la envidia española, esgrimida contra esa pobre

¹⁷ Real Orden de 11-II-1884.

¹⁸ Real Orden de 28-IV-1886.

¹⁹ Estos trabajos pueden relacionarse con los artículos que Lara publica, una década más tarde, en *El Mundo Naval Ilustrado*, en los que ensalza la *Crónica de Don Pero Niño* de Gutierre Díez de Games, como fuente histórica para el estudio de la historia de la navegación y las guerras marítimas en las postrimerías de la Edad Media (*El Mundo Naval Ilustrado*, 1-IX-1897, 1-XI-1897 y 1-IV-1898).

²⁰ Véase el trabajo de ALONSO PÉREZ-ÁVILA, Beatriz: *Emilio Serrano y Ruiz (1850-1939) en el contexto de su época*. Trabajo inédito de Investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, dirigido por María Encina Cortizo, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, [2010], pp. 70-82.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

criatura, está aniquilándola”²¹. Curiosamente, Pérez –Primer Premio de París–, había vuelto ya en 1914 del extranjero con importantes reconocimientos.

Así, en el Instituto Filarmónico Lara recibe lecciones de armonía, acompañamiento y transporte a cargo de Ruperto Cancio, ya en 1884 y 1885. En el legado de Lara que custodia la Biblioteca Nacional existe un cuaderno con “Ejercicios de armonía del profesor Ruperto Cancio de 1º y 2º de armonía”, que finaliza en 29-VI-1884. Lara se examinó en junio de 1885, suponemos que del curso siguiente, ya que aparecen otros ejercicios de tercer curso fechados en marzo²². De este modo, probablemente Lara realizara dos cursos en uno. Además, existen otras carpetas con ejercicios de armonía y contrapunto de los tratados de Savard, Bazin y Durand, que Lara practicó hasta 1888, y que debían incluirse en las programaciones pedagógicas del Instituto Filarmónico.

Durante estos años, Lara alternaba los estudios de música también con los de pintura en el estudio de Luis Sainz, protegido del pintor andaluz José de Cala y Moya (1850-1891). Allí Lara conoció al pintor sueco Andrés Zorn, que fue quien le presentó a Chapí, durante una de las visitas del compositor al estudio junto a José Estremera en 1884, fecha que ha concretado recientemente Israel J. Katz²³.

A diferencia de otros jóvenes compositores, Chapí impartió a Lara lecciones musicales de forma sistemática, según averiguamos durante los años 1886 a 1893. Son los años de obras imprescindibles como *La Tempestad* y *La Bruja* de Chapí, que ya reconocido en el ámbito de la zarzuela grande, defiende sus propuestas para la creación de la tan debatida ópera cómica española, antes de centrar su actividad en el género chico, en la década de 1890²⁴. Así, las clases que Chapí brindó a Lara se prolongaron durante seis años, seguramente debido a los compromisos de Lara en la Infantería de Marina. No en vano, entre 1889 y 1893 –ya con el grado de Teniente²⁵–, Lara trabaja como Ayudante del Gobernador Militar de la Plaza de Ferrol, cargo que ostentaba por entonces su padre. Es más, observamos que Lara vivió entre Madrid y Ferrol desde abril

²¹ Carta de Lara a Menéndez Pidal (Larache, 22-V-1920). Archivo Fundación Menéndez Pidal.

²² BNE, M. MANRIQUELARA/66.

²³ KATZ, Israel J.: “Manuel Manrique de Lara, The Privileged and Sole Student of Ruperto Chapí”, en *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*. Víctor Sánchez, Javier Suárez-Pajares, Vicente Galbis (eds.). Valencia: Institut Valencià de la Música, 2012, Vol. 2, pp. 99-118.

²⁴ IBERNI, Luis G.: *Ruperto Chapí*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009 (2ª ed.).

²⁵ A Lara se le promueve a Teniente por antigüedad, según la Real Orden de 6-II-1889.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

de 1889 hasta octubre de 1895²⁶, cuando tras ser ascendido a Capitán en el mes de julio, es nombrado auxiliar de la Jefatura del Estado Mayor General en Madrid²⁷. En esta situación, suponemos que influyó la delicada salud de su padre, fallecido en Ferrol en septiembre de 1895. Acto seguido, Lara es nombrado Ayudante personal del Capitán de Navío de Primera Clase, Antonio Terry²⁸.

Así, la trilogía sinfónica *La Orestíada* (1893) y la *Sinfonía en Mi menor* (1892) de Lara suponen la culminación del magisterio de Chapí, seguidas del *Cuarteto en Mi bemol para dos violines, viola y violoncello*, que Lara escribe en 1893 tras la *Orestíada*, si bien este cuarteto –su única obra de cámara– no se estrenó hasta 1905. Así, Lara se ejercitó en armonía, contrapunto, formas musicales e instrumentación bajo las directrices de Chapí, a través de un método que nos detalla Rogelio Villar, íntimo amigo de Lara:

“[Lara] armonizó todas las Cantatas de iglesia de Bach, que pasan de 360 corales; escribió fugas a ocho voces reales, a dos coros; analizó las nueve sinfonías de Haydn, tres de Mozart y las nueve de Beethoven, estudiando por tiempo las particularidades de planteamiento 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. De este modo (como no se acostumbra a hacer aquí), hizo sus estudios técnicos el único discípulo del inmortal Chapí”²⁹.

Como opinaba Subirá, el magisterio de Chapí había sido determinante para lograr, por parte de Lara, “un dominio de la técnica que no han poseído ni poseerán muchos *maestros* a quienes la suerte sonrío, el público aplaude y las Empresas

²⁶ Agradecemos la colaboración de José Rodríguez-Villasante, Ayudante de Archivo del Ayuntamiento de Ferrol, para la consulta de los Padrones de habitantes de Ferrol en los años en los que la familia Manrique de Lara y Berry se estableció en dicha ciudad.

²⁷ Real Orden de 11-X-1895.

²⁸ Real Orden de 18-X-1895.

²⁹ VILLAR: *Músicos españoles...*, p. 174-175. En el legado de Lara en la Biblioteca Nacional se hallan dos carpetas con ejercicios de armonía y contrapunto de la época de formación con Chapí, que incluyen además armonizaciones de corales de Praetorius (probablemente incluidos en *Musae Sioniae* (1605-1610)), *Variaciones serias Op. 54* de Mendelssohn y referencias a las obras de Liszt (*Gesammelte Schriften*, 1883). (BNE, M. MANRIQUELARA/66). Además, localizamos un apunte del análisis de Lara del movimiento *Allegro molto* de la *Tercera Sinfonía* de Beethoven, donde Lara atiende sobre todo a las transformaciones temáticas y la instrumentación (incluido en carpeta de borradores sin catalogar en el legado de Lara en la BNE).

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

miman”³⁰. No en vano, encontramos a Lara como maestro de armonía y contrapunto de Benito Pérez Galdós en 1897³¹. Además, como reflexiona Subirá, tengamos en cuenta que Lara, a diferencia de otros compositores de su época, podía escribir “sin los apremios que convierten prematuramente en profesionales a muchos menesterosos, y lo hace después de haber puesto una devoción respetuosa en su aprendizaje artístico”³².

Lara es comparado repetidamente por sus contemporáneos con figuras como Rimski-Kórsakov o Pierre Loti, debido a su doble condición de marino y artista. En el caso de Lara, como ya hemos dicho, la música fue su mayor pasión. Entre todas las formas en que Lara cultivó este arte –y que iremos desgranando a lo largo de este trabajo–, la que le dio mayor fama en su época fue sin embargo la crítica musical, que también inició durante los años del magisterio de Chapí. Como afirmaba Subirá, “Manrique de Lara el crítico ha llegado al público. Pero no cabe decir otro tanto de Manrique de Lara el compositor”³³.

En este sentido, y a pesar del calado de nombres como Rimski-Kórsakov, nuestro oficial de Marina tuvo que esforzarse para ser considerado por el público algo más que un compositor aficionado. Quizás no ayudaba el uniforme que solía vestir en los estrenos, si tenemos en cuenta el antimilitarismo que se extiende en España tras el desastre del 98. A esto hay que añadir el efecto que había de producir una parte contraria de la crítica, que denunciaba constantemente la imitación de los modelos wagnerianos por parte de Lara, desmereciendo así la originalidad de sus obras. En contrapartida, es evidente que el estatus social de un personaje como Lara, que trataba con altos cargos políticos y miembros de la élite aristocrática e intelectual, podría favorecer su acceso a determinados círculos e instituciones.

De este modo, Lara firma con sólo veinticuatro años en *El Imparcial*, diario que encabezaba la prensa madrileña a fines del XIX. Como veremos en el capítulo

³⁰ SUBIRÁ, José: “Nuestra charlas musicales. Hablando con Manrique de Lara”, *Arte musical. Revista Iberoamericana*, año III, nº 64, Madrid, 31-VIII-1917.

³¹ Lara, gran amigo y admirador de Galdós, le anuncia por carta sus visitas, para “juzgar de las progresiones que haga V. en el estudio de la armonía” (Madrid, [s. f.], EPG 2538). En otra ocasión, le avisa de que van “no sólo concertar el andante de Beethoven, sino hacer un detenidísimo estudio de la armonía” (Madrid, 18-I-1897, EPG 2535). Agradecemos la colaboración de Ana Isabel Mendoza de Benito, de la Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, para la revisión del epistolario del escritor. Recordemos que Galdós había empezado a escribir crítica musical ya en la década de 1860 en el diario *La Nación* donde, con una actitud aperturista hacia las novedades, se mostraba admirador de Meyerbeer, Verdi y Gounod. (Véase PÉREZ VIDAL, José: *Galdós, crítico musical*. Madrid: Biblioteca Atlántica, [1956]).

³² SUBIRÁ: “Nuestra charlas musicales. Hablando con Manrique de Lara”....

³³ *Ibidem*.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

correspondiente, Lara fue testigo del despegue que la prensa española comenzó a experimentar en 1880. Con el paso al siglo XX, Lara se consolida en la prensa madrileña, como crítico musical y de pintura, y también como escritor de textos literarios. A este último respecto, Lara escribió una narración titulada *Ginés y Fuensanta*, que probablemente se corresponda con los textos que publica en *El Imparcial* en 1889.

Más allá de la crítica musical, la relación de Lara con Chapí fue especialmente intensa en la década de 1890, de forma que Lara se vincula a diferentes proyectos asociacionistas que, impulsados por Chapí, pretendían proteger, impulsar y difundir el trabajo de los compositores españoles. Así, Lara apoya la creación de la Sociedad de Autores Españoles (1896), y participa en la programación del Teatro Circo de Parish para la revitalización de la zarzuela grande, donde Lara estrena su zarzuela *El Ciudadano Simón* en 1900, que fue su obra lírica de mayor éxito.

Por último, vemos a Lara implicado en las tentativas del nuevo Teatro Lírico de 1902, para el estreno de óperas españolas, donde preveía presentar su drama lírico *Rodrigo de Vivar*, obra que centró después su atención como compositor, si bien con toda probabilidad quedó inconclusa. En este sentido, el drama sobre el Cid de Lara hubiera representado, en el plano compositivo, una síntesis de su programa artístico de inspiración nacionalista y germana, dentro de los continuos debates por la creación de una ópera española, que finalmente carecieron de consenso.

En este sentido, la actividad artística de Lara se enmarca, de forma activa, dentro del movimiento intelectual de inspiración nacionalista propio de su época, que reflexiona sobre la identidad y la significación histórica de España, con un propósito regeneracionista. Como veremos más adelante, Lara participó además en la guerra de 1898 que condujo, tras la pérdida de las colonias de ultramar, a la llamada “crisis moral de fin de siglo”, que impactó sobre los diferentes ámbitos de la vida española, como acicate para la modernización del país con la vista vuelta hacia Europa. Así, destacan los avances en la industria y la economía que, sobre todo a partir de 1900, chocaron con el sistema, de carácter estático –y con ello también estable, como coinciden actualmente los historiadores–, de la Restauración.

En la última década del siglo XIX, Lara acude también a las clases que Marcelino Menéndez Pelayo impartía en la Universidad –como alumno libre, pues no

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

aparece en los Registros de Matrícula de la antigua Facultad de Filosofía y Letras³⁴—, así como en el Ateneo Científico y Literario de Madrid. En los antiguos listados de socios del Ateneo encontramos inscrito a Lara como tal en 1909. Sin embargo, sabemos por el epistolario de Menéndez Pelayo que, ya en 1897, Lara asistía a las clases de la Escuela de Estudios Superiores del centro de tendencia democrático-liberal³⁵. La relación de Menéndez Pelayo y Lara se remonta al menos hasta 1897, cuando Lara asiste a las clases del erudito santanderino³⁶. En la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo — dentro de su Sección de Historia y Geografía—, Pelayo disertaba sobre “Los Grandes polígrafos españoles”. Estas lecciones versaban sobre la historia y las fuentes para el estudio de la cultura española e hispano-arábiga, y en ellas Menéndez Pelayo analizaba las grandes personalidades científicas de diferentes épocas. Al mismo tiempo, Pedrell, Presidente de la Sección de Música, transmitía sus teorías —algunas de las cuales Lara rebatirá más tarde—, sobre “La influencia del canto popular en la formación de nacionalidades musicales y en la evolución del drama lírico moderno”, así como “El drama lírico y Wagner”, tras ver la luz su manifiesto *Por nuestra música* (1891)³⁷.

La amistad entre Lara y Menéndez Pelayo se estrecha en 1904, lo que se refleja en cartas a propósito de los estudios del *Quijote* de Menéndez Pelayo, por los que Lara manifiesta su admiración, al relacionar la obra con “la literatura épica que fecundó el pensamiento de Cervantes”³⁸. A partir de este momento, su relación se establece abiertamente como de discípulo a maestro. Así, al mismo tiempo que Lara colabora con Pidal, su relación con Menéndez Pelayo progresa, mientras le apoya en investigaciones y le mantiene informado de sus últimos avances en el Romancero. Pelayo fue, junto con Chapí, la otra figura de la cultura española que más influyó en Lara, pensamos que principalmente por su relevancia en el impulso de la ciencia histórica y la crítica en la investigación en España. Para Lara, Pelayo fue “aquel hombre sabio entre los sabios, bueno entre los buenos, que ennobleció la crítica elevándola a las cimas del arte literario

³⁴ Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid, SG 1680.

³⁵ Véase MORET, Segismundo: *Discurso leído por el Exmo. Sr. Segismundo Moret, el día 17 de noviembre de 1894 en el Ateneo Científico y Literario de Madrid con motivo de la apertura de sus cátedras*. Madrid: Impresores de la Real Casa, “Sucesores de Rivadenayra”, 1894.

³⁶ Manuel Revuelta Sañudo (ed.): *Marcelino Menéndez Pelayo. Epistolario*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1984, vol. XIV, carta nº 161.

³⁷ *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Escuela de Estudios Superiores. Curso de 1899 a 1900. Lista de profesores y asignaturas. Programas. Memoria de Secretaría referente al curso de 1898-1899*. Madrid: Impresores de la Real Casa, “Sucesores de Rivadeneyra”, 1899.

³⁸ *Ibidem*, vol. XVII, carta nº 475.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

y embelleció la erudición, infundiendo en ella el hálito de la más excelsa poesía”³⁹. Cuando Lara escribía estas líneas debía pensar en la *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días* (1890), que probablemente orientó sus trabajos hacia la poesía épica castellana, previamente a su encuentro con Pidal en 1904. Lara se consideraba “deudor de la altísima emoción estética” de Pelayo, teniendo en cuenta la influencia que supuso su *Historia de las ideas estéticas* (reeditada en 1889). Entonces, Pelayo había publicado también su *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882), que parece inspirar uno de los fragmentos de Lara de 1889. Observamos, por otro lado, cierto interés hacia un krausopositivismo influido por el cientifismo y el naturalismo de la década, que se separa del grupo tradicionalista en las polémicas de la ciencia española de la Restauración. Lara se identificaba entonces con el pensamiento liberal de un Pérez Galdós –y de un Chapí–, “tanto en la política como en el arte”, según expresaba a Galdós⁴⁰, afiliado al Partido Progresista de Sagasta, antes de orientarse hacia un republicanismo socialista.

“Tenía sed de ciencia (...). Un inextinguible deseo de saberlo todo me consumía (...). La duda eterna de la filosofía india; la negación de sí misma en la cristiana; la fe llena de misteriosa poesía y de fanatismo terrible en los siglos medios; el libre examen y la crítica en el siglo XVIII, y la moderna lucha de la filosofía especulativa y metafísica con el positivismo contemporáneo, constituían la digna ocupación de mi pensamiento. (...) Con los ojos abiertos en la oscuridad veía los principios, sus lógicas deducciones, los nombres más ilustres que siempre pronuncié con respeto, formando el inmenso código que encierra entre sus contradictorias leyes las que presiden, rigen y gobiernan la existencia”⁴¹.

I. 3 Del 98 a la Primera Guerra Mundial: destinos militares y viajes extraoficiales

Lara participó en la guerra hispano-estadounidense, entre abril y octubre de 1898, destinado a bordo del acorazado *Pelayo*, donde escribió parte de *El ciudadano Simón*⁴². Probablemente, Lara dispondría de tiempo para ello durante la retención del buque en el canal de Suez, camino a Filipinas, adonde había sido enviado tras el

³⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Manuel Manrique de Lara y Berry, el 27 de mayo de 1917*. Madrid: Imprenta del Ministerio de Marina, 1917, p. 8.

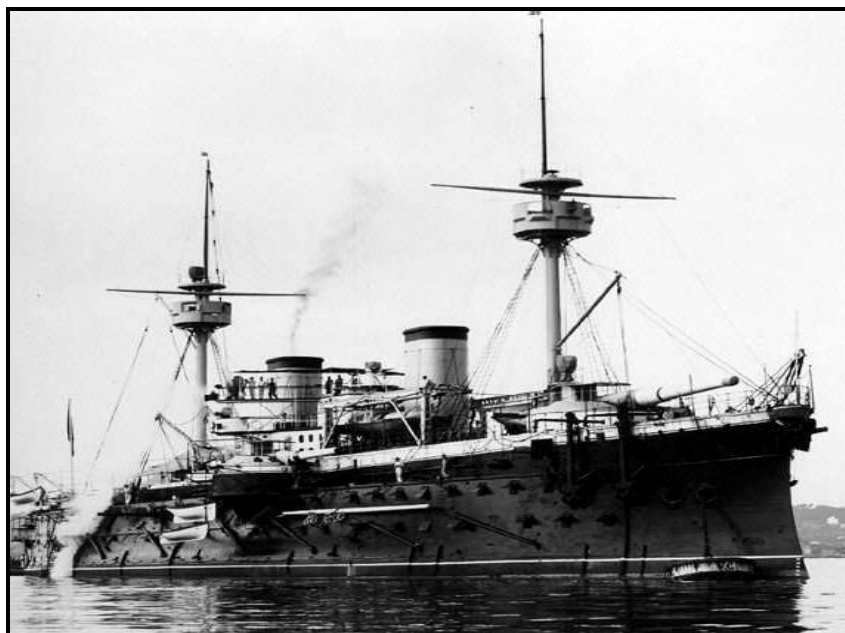
⁴⁰ Carta de Lara a Galdós (Madrid, 18-I-1897). (Casa-Museo Galdós de Gran Canaria, EPG 2535).

⁴¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Mi deber”, *El Imparcial*. Madrid, 4-II-1889.

⁴² Puede verse una fotografía del camarote de Lara en el *Pelayo*, donde se observa la partitura de los *Maestros cantores de Nuremberg*, en CODINA, Ramón: “Manuel Manrique de Lara y Berry”, *Revista de historia naval*, Instituto de Historia y Cultura Naval de Armada Española, año nº 16, 62, 1998, pp. 47-62.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

desastre de Cavite. Como consta en su historial⁴³, solicitó el mando de la guarnición de Infantería de Marina del *Pelayo*, mereciendo de su Comandante el mando de la batería de tiro rápido, aunque sabemos que el *Pelayo* no llegó a usar su artillería⁴⁴. El acorazado formaba parte de la Segunda División que capitaneaba José Ferrándiz, en la escuadra del almirante Manuel de la Cámara, que planificaba un contraataque que, si bien resultó frustrado, había de presionar a los norteamericanos para desperdigar sus buques. Se ha considerado que el *Pelayo*, aunque fue el único acorazado de sus características durante décadas en la Marina⁴⁵, careció de autonomía adecuada –por ejemplo, para su abastecimiento de carbón–, para las necesidades de 1898.



El buque acorazado *Pelayo*

⁴³ Según una Real Orden posterior, de 26 de mayo de 1904, lo que puede tener que ver con nuevos reglamentos que relacionaban las promociones de rango con los méritos de guerra.

⁴⁴ Una de las novedades que incluía el buque era una batería de cañones de 120 milímetros, colocada en el centro del buque, más el cañón de proa de 160 milímetros.

⁴⁵ La construcción del *Pelayo* se basaba en modelos franceses de clase *Marceau* muy valorados, como muestra, atendiendo a sus peculiaridades técnicas, COELLO LILLO, Juan; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Agustín R.: *Buques de la Armada Española a través de la fotografía (1.849-1.900)*. Madrid: Agualarga, 2001. Si bien a partir de Sagasta se empieza a pensar en reforzar el poder naval, el Gobierno de la Restauración concedió más importancia a la creación de un potente Ejército –institución de peso en la España tradicionalista contemporánea–, lo que influyó en la menor presencia de la Marina en la política. Asimismo, la falta de estrategia militar durante el desarrollo del conflicto se ha considerado determinante en el desastre del 98. Véase CÓZAR NAVARRO, María del Carmen: *La Infantería de Marina durante la Restauración, 1875-1893*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993, pp. 69-87.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

A su regreso del *Pelayo*, Lara trabaja durante un año como Ayudante del General José Martínez Illescas, mientras éste forma 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. Después, Lara permanece en situación de excedencia entre 1900 y 1902, autorizado para viajar por la Península y el extranjero. Según Katz, es entonces cuando Lara viaja a Alemania, aceptando la propuesta de Richard Strauss, a quien Lara había conocido en Madrid en 1898, y de Hermann Levi, que invita a Lara al Festival de Bayreuth en 1901, mientras el director atendía los ensayos de las óperas wagnerianas⁴⁶. Desconocemos la fuente de esta información, que contrasta con los datos que amablemente nos ha proporcionado el profesor José Ignacio Suárez, que sitúa a Lara por primera vez en Bayreuth en 1909, según los listados de españoles asistentes al festival⁴⁷. A partir de entonces, creemos que Lara debió de acudir a Bayreuth en varias ocasiones, sobre todo a raíz de sus viajes mientras trabaja para la Sociedad de Naciones.

En 1903, con Alfonso XIII ya en el trono, Lara es nombrado Ayudante de órdenes del General Jefe del Estado Mayor Central, Pascual Cervera⁴⁸, cargo que desempeña durante seis meses, quedando después de nuevo como excedente, pese al anterior cese temporal. Según los informes oficiales, su nueva situación de excedencia se prolonga durante cinco años. En este tiempo, llama la atención cómo el Emperador de Rusia otorga a Lara la Cruz de Tercera clase de Santa Ana de Rusia, en diciembre de 1904, por tanto en plena guerra ruso japonesa. A este respecto, sabemos que en este momento España era partidaria de Rusia, por el peligro que consideraba que podía suponer Japón para Europa, y por la desconfianza ante la neutralidad de China⁴⁹. No obstante, no hallamos más documentación acerca de los posibles cometidos o desplazamientos de Lara en este tiempo –salvo una estancia en Granada en 1904 y otra noticia que anuncia su llegada a Madrid desde Cartagena, en febrero de 1907–, que por otro lado coincide con las nuevas políticas de austeridad en la administración del

⁴⁶ KATZ: “Manuel Manrique de Lara, The Privileged and Sole Student of Ruperto Chapí”, en *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas...*, p. 106.

⁴⁷ *Fremdenlisten*, nº 43, 16-VIII-1909, p. 12, cit. en SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio: “España en Bayreuth: relación de asistentes a los festivales wagneriano a través de las *Fremdenlisten* (1876-1914)”, *Recerca Musicològica*, 21, 2012 (en prensa). La publicación alemana recoge cómo Lara había viajado desde Londres, instalándose en la Casa Klein en Bayreuth.

⁴⁸ Real Orden de 28-II-1903.

⁴⁹ Así aparece reflejado en la documentación que custodia el Archivo General de la Administración del Ministerio de Asuntos Exteriores, Sección política, Oficina de Relaciones Culturales (1881-1931): AGA, (10) 3.04, signatura: 54/5249.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

Gobierno de Silvela. Este tiempo corresponde, por otro lado, con el periodo de composición de la ópera *Rodrigo de Vivar* de Lara.

A partir de 1908, encontramos a Lara como Ayudante personal del Ministro de Marina, hasta 1913⁵⁰, tiempo durante el que vuelve a autorizarse a Lara para viajes en el extranjero⁵¹. La atención de la política internacional, en la primera década del siglo XX, se centraba en las relaciones franco-alemanas, tras la política de Bismarck, y los acontecimientos en los Balcanes⁵². Recordemos que en septiembre de 1911 se declara la guerra ítalo-turca, tras el movimiento de los Jóvenes Turcos que acelera la desintegración del Imperio Otomano⁵³. Este momento coincide con las campañas de Lara en el Mediterráneo Oriental, para la recolección de textos y melodías del romancero sefardí, que le lleva hasta Bosnia, Grecia, Bulgaria, Turquía, Asia Menor y Egipto⁵⁴. Lara tuvo que interrumpir su periplo, debido a los estragos de la guerra y el cólera, en julio de 1912, según consta en la documentación de la Junta para la Ampliación de Estudios, responsable de la financiación de los trabajos de Lara como folklorista⁵⁵. Diego Catalán ha sugerido la posibilidad de que Lara estuviera implicado en actividades diplomáticas secretas –aparte de su misión romancística–⁵⁶, teniendo en cuenta la implicación de las principales potencias en el desmantelamiento del Imperio Otomano, en torno a la formación de la Liga Balcánica de 1912, aunque es un tema que no hemos podido comprobar⁵⁷.

⁵⁰ Real Orden de 31-VIII-1908.

⁵¹ Real Orden de 9-VIII-1912.

⁵² ALARCÓN, José María de: “Crónica del extranjero. Política internacional. El conflicto franco-alemán”, *Faro*, Madrid, 15-XI-1908.

⁵³ Para profundizar en el proceso de crisis, liquidación y desmembramiento del Imperio Otomano, hasta 1924, recomendamos el manual de PEREIRA, Juan Carlos (coord.): *Historia de las relaciones internacionales contemporáneas*. Barcelona: Ariel, 2009; y de ZORGBIBE, Charles: *Historia de las Relaciones Internacionales. I. De la Europa de Bismarck hasta el final de la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Alianza Universidad, 1997 (trad., Hachette Livre, 1994).

⁵⁴ Lara publica más tarde algunas impresiones del viaje, como la llegada a Salónica desde Constantinopla (“Una ciudad castellana en Oriente”, *Blanco y Negro*, 28-V-1916); el recorrido en ferrocarril por el Líbano (“Viaje a Syria, la ruta de Ba'albek”, *Blanco y Negro*, 20-VIII-1916); además de reflexiones sobre la tolerancia de la población de Sarajevo, ante la diversidad de razas, idiomas y religiones, a propósito del atentado de Sarajevo de 1914, que causó la muerte del heredero de la corona del Imperio austrohúngaro (“Sarajevo. Recuerdos de un viaje”, *ABC*, 29-VI-1914).

⁵⁵ *Memoria de la Junta para la Ampliación de Estudios*, 1912-13, p. 102-103 (Residencia de Estudiantes, CSIC). Lara renuncia al final de su pensión, dándose por caducada en Real Orden de 20-VII-1912.

⁵⁶ CATALÁN, Diego: *El Archivo del Romancero. Patrimonio de la Humanidad. Historia documentada de un siglo de Historia*. Tomo I. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, Seminario Menéndez Pidal Universidad Complutense de Madrid, 2001 p. 67

⁵⁷ Tengamos en cuenta la pérdida de peso de España en el escenario internacional de la época, si bien es cierto que participa en la escuadra internacional que, en noviembre de 1912 –poco después del regreso de Lara–, intenta bloquear el Mar Negro ante una temida revolución, debido a la guerra del Imperio

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

La recolocación posterior de Lara en el Cuerpo, que coincide con la etapa de Augusto Miranda y Godoy al frente del Ministerio de Marina, parece un tanto problemática. Así, en octubre de 1913 Lara es nombrado Gobernador Civil de la provincia de Pontevedra⁵⁸, pero queda en situación de supernumerario, primero sin sueldo y a partir de noviembre con el sueldo de excedente forzoso, situación que se prolonga los dos años siguientes, tras cesar en el cargo. Según el expediente que localizamos en el Archivo general de la Administración⁵⁹, Lara dimitió inmediatamente del cargo de Gobernador Civil de Pontevedra, lo que se acepta sin mayor problema⁶⁰. Sin embargo, su cargo aparece efectivo hasta el día 1 de noviembre, de modo que Lara reclama los pagos correspondientes al Ministerio de la Gobernación, que le habían sido denegados por “entender que carece de condiciones para el desempeño del cargo, contra cuyo acuerdo (...) recurre”⁶¹. Con toda probabilidad, esto tendría que ver con incompatibilidades respecto a su trabajo como Ayudante del Ministro de Marina⁶², a pesar de que el subsecretario de la Presidencia del Consejo de Ministros, el marqués de Santa Cruz, explicaba que “para el nombramiento se tuvieron en cuenta las condiciones legales del interesado y las disposiciones que rigen en la materia”⁶³.

La cuestión es que la situación de Lara como supernumerario –o excedente forzoso–, implicaba una rebaja de sueldo, de modo que no es extraño que Lara reclamase a la Ordenación de pagos del Ministerio. Y más si tenemos en cuenta que es el tiempo del primer viaje de Lara al norte de África, para continuar con su recolecta de romances. Desde 1912, con el establecimiento del Protectorado, España había iniciado su presencia oficial y acción directa sobre Marruecos, de forma que en el plano militar se intensificaba la acción orientada a la ocupación del territorio y el sometimiento del levantamiento de Abd-el Krim y del Riff, en operaciones en las que Lara va a participar activamente unos años más tarde. De este modo, Lara se desplaza por primera vez a Tánger y a Tetuán en 1915, en plenas negociaciones del Tratado hispano-francés de Marruecos. Precisamente, Tánger era en ese momento el punto inicial de la acción

Otomano contra Grecia, Bulgaria, Serbia y Montenegro (reinos independientes de la Liga Balcánica que pretendían disolver definitivamente el Imperio).

⁵⁸ Real Decreto de 18-X-1913.

⁵⁹ Archivo General de la Administración. Ministerio de la Gobernación. Ministerio del Interior. Expedientes. Manuel Manrique de Lara, 1913 (AGA, (08) 18.01, 44/19008).

⁶⁰ Carta del Consejo de Ministros, del 21 de octubre de 1913. A la carta acompaña una minuta real admitiendo la dimisión de Lara como Gobernador Civil de Pontevedra (con fecha de 31 de octubre).

⁶¹ Carta del Subsecretario del Ministerio de la Gobernación, José del Prado y Palacio, de 8-I-1914.

⁶² Lara es nombrado Ayudante del Ministro de Marina por Real Decreto de 22-II-1913, hasta 10-XI-1913.

⁶³ Carta del marqués de San Cruz, Subsecretario de la Presidencia del Consejo de Ministros, 25-III-1914.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

francesa contra la zona española. Estas tensiones se palpan todavía en 1919, cuando Lara regresa al norte de África, de modo que en el mes de julio encontramos protestas por parte de la Liga Africanista sobre la insistencia con que la prensa francesa reclamaba la ocupación de Tánger⁶⁴.

Durante los años de la Primera Guerra Mundial, en los que España mantiene una postura neutral en el conflicto, la carrera de Lara en la Marina continúa sin inflexiones importantes. Así, vemos a Lara en 1917 como Secretario del General Jefe de la Brigada, y después como Ayudante del Ministro de Marina, Manuel de Flórez Carrió⁶⁵. Al año siguiente, Lara es ascendido a Teniente Coronel⁶⁶, con destino en Madrid como Jefe de la Comisión Liquidadora de Infantería de Marina⁶⁷. Ya en 1919, Lara también forma parte de la Junta encargada de reformar los estatutos de la Real y Militar Orden de San Fernando⁶⁸.

I. 4 Lara en el ambiente madrileño: el director de conciertos

A su llegada a Madrid, Lara se integra en los círculos intelectuales y aristocráticos de la ciudad. Recordemos, en cuanto al ámbito social de la época, cómo en el siglo XX, con el impulso de la modernización en España, se produce un crecimiento y reestructuración de la población urbana, con el auge de la clase media. Observamos así una burguesía en desarrollo que fue absorbiendo a la vieja aristocracia –que pierde su presencia formal, sobre todo desde los años de la Primera Guerra Mundial–, dentro de una sociedad por otro lado desigual en su conjunto. De este modo, la aristocracia y la alta burguesía –donde Lara se integra a través de sus relaciones sociales–, fueron las clases que disfrutaron de una vida tranquila, determinada por la paz interna del país, la escasez de conflictos políticos y una relativa prosperidad económica. Así, podía verse a Lara por ejemplo en los Jardines del Buen Retiro madrileño, donde el público burgués se mezclaba con el aristócrata en las veladas nocturnas estivales⁶⁹.

⁶⁴ En el Archivo General de la Administración puede consultarse interesante documentación acerca de la firma del Tratado hispano-francés de Marruecos, durante el periodo 1912-1932. (AGA: (9) 2.8-51/9).

⁶⁵ Reales Órdenes de 3-IX-1917 y de 5-XI-1917.

⁶⁶ Real Orden de 21-III-1918.

⁶⁷ Real Orden de 26-X-1918.

⁶⁸ Real Orden de 16-I-1919.

⁶⁹ Lara vivió en el número 22 de la madrileña calle de Lista y luego se trasladó al número 3 de Príncipe de Vergara. A la vuelta de sus viajes en el extranjero, Lara pasó también temporadas en La Gran Peña, círculo social privado fundado en 1869 por militares españoles, que en época de Lara funcionaba también como residencia de algunos militares. Véase, *Pequeña historia de la Gran Peña*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1972.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

Según las crónicas, Lara se distinguía además en los salones aristocráticos con su perfil galante y erudito, como recuerda el literato y político Cristóbal de Castro (1874-1953), que describe a Lara como un personaje de especial elegancia y refinamiento en la sociedad madrileña: “un hombre mundano, afable y culto”⁷⁰. En este sentido, la tendencia hacia la nobleza y la aristocracia por parte de Lara era bien conocida por sus contemporáneos, e incluso valorada con exageración, como en el caso del escritor Carlos Bosch⁷¹. Sabemos que el padre de Lara había modificado el apellido familiar a mediados de la década de 1860, añadiendo *Manrique* al primer apellido – siendo todavía *Lara*, en el momento del nacimiento de nuestro protagonista–; cambio que no se haría oficial hasta la Real Orden de 14 de marzo de 1875⁷². Alfredo García Segura ha considerado que esta modificación del apellido podría atribuirse a antecedentes familiares relacionados con Jorge Manrique, corregidor de Cartagena en el siglo XVI.

Si bien no podemos asegurar la procedencia del apellido familiar de nuestro protagonista –a pesar de que para ello consultamos a su familia–, observamos que en época del autor se relacionaba el origen de la Casa de Lara con los condes de Castilla, partiendo de don Pedro Fernán González, señor de Lara y de Medina. Su hijo, don Manrique de Lara, fue alférez mayor del rey Alfonso VIII, y se considera que, debido a su celebridad, quedó asociado desde entonces el Manrique al apellido. A esta casa perteneció también Pedro Manrique de Lara y Sandoval, “el Fuerte”, que acompañó a los Reyes Católicos en la conquista de Granada, contrayendo matrimonio con una biznieta del rey Pedro I de Portugal, Guiomar de Castro⁷³. Precisamente, a este mismo linaje se refería el pianista José Tragó y Arana, en su contestación al discurso de recepción de Lara en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Como decíamos más arriba, Lara fue un hombre de mundo, con un espíritu aventurero propio del expedicionario, que conectaba con su vida militar⁷⁴, mientras se

⁷⁰ CASTRO, Cristóbal de: “Los Cruzados del idioma. Jornadas del Romancero”, *El Heraldo*, Madrid, 10-VIII-1912.

⁷¹ BOSCH, Carlos: *Mnéme: anales de música y de sensibilidad*. Madrid: Espasa-Calpe, 1942.

⁷² GARCÍA SEGURA: *Músicos de Cartagena...*, p. 288.

⁷³ “En Palacio. Cobertura de Grandes”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 5-IV-1914. Se trata de la Rama Octava del linaje de Lara que recoge también GARCÍA CARRAFFA, Alberto: *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*. Madrid: Imprenta Antonio Marzo, 1920-1963. Este autor nos remite, a su vez, a la magna obra del genealogista Luis de Salazar y Castro (*Historia genealógica de la Casa de Lara*, 1694-1697).

⁷⁴ A este respecto, son muy curiosos sendos artículos que Lara publica en *El Mundo*, donde relata su viaje hasta París, junto a César Pérez de Guzmán –hijo de los marqueses de Bolaños– y el Conde de Asmir, en

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

quejaba del trabajo diario de “este maldito ministerio, donde los quehaceres oficiales me atormentan”⁷⁵, como le confesaba Lara a Galdós. Los que trataron a Lara, destacan además su humildad, no reñida con un temperamento apasionado y algo impulsivo, que ha quedado reflejado sobretodo en sus críticas, donde Lara defendió su pensamiento artístico, influido por Wagner, de forma muy vehemente. Como decía su gran amigo Rogelio Villar, “para Manrique de Lara no hay término medio: se admiran las cosas con locura o se es frío hasta la indiferencia”⁷⁶.

En este sentido, hay que destacar también la presencia de Lara en las reuniones wagnerianas del Café Español o en la trastienda de la botica de Félix Borrell y, sobre todo, las celebraciones en el restaurante de Agustín Lhardy⁷⁷, conocido como “el Bayreuth español” de la época, y cuya influencia en la actividad musical madrileña quizás no haya sido todavía lo suficientemente valorada. Tengamos en cuenta, por ejemplo, el encuentro que se celebra en marzo de 1911 alrededor del famoso tenor Giuseppe Anselmi, con Lara entre los asistentes, entre los que se realiza una votación para escoger dos o tres óperas del repertorio del cantante, para interpretarse en la siguiente temporada del Teatro Real. El resultado fue encabezado por las óperas *Werther*, *Don Juan*, *Fedora* y *Manon*⁷⁸.

Del mismo modo, la prensa recoge la presencia de Lara en diferentes reuniones y fiestas aristocráticas, donde se le destaca además como pianista, por ejemplo en el palacio de la Duquesa de Medinaceli, donde podía escucharse a Lara al piano, con obras de Mendelssohn y Beethoven. También en el Palacio de Alcalá Galiano, del Conde de Casa Valencia (actual Ministerio del Interior), donde Lara acompañaba al piano a María Teresa Osma –hija de los condes de Vistaflorida–, en obras de Carl Bohm y Francesco Paolo Tosti⁷⁹. Lara aparece también entre los invitados de las concurridas fiestas que organizaba, a comienzos del siglo XX, la Marquesa de Squilache en el palacio de la

un automóvil Bayard-Clément. Lara cuenta los inconvenientes en el viaje de regreso, acompañados también por el conde de Palma del Río, debidos al reventón de los neumáticos y las inclemencias del tiempo. (*El Mundo*, 17-XI-1907 y 24-XI-1907).

⁷⁵ Carta de Manrique de Lara a Benito Pérez Galdós (Casa Museo Pérez Galdós, EPG 2535).

⁷⁶ VILLAR: *Músicos españoles...*, p. 173.

⁷⁷ Véase el recorrido que lleva a cabo Patricia Cármena por los principales centros de reuniones wagnerianas, donde sitúa a Manrique de Lara, en CÁRMENA DE LA CRUZ, Patricia: *Música y pintura. La estética wagneriana en España. Madrid, 1890-1915*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Carlos Reyero. Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Historia y Teoría del Arte, 1997-1998.

⁷⁸ “Una fiesta íntima: el tenor Anselmi”, *ABC*, Madrid, 2-III-1911. Entre los asistentes a la velada, encontramos también a los empresarios del Real, Calleja y Boceta, a los hermanos Benlliure, a los críticos Fesser, Saint-Aubin, Muñoz y Arimón, y el duque de Tovar, entre otros.

⁷⁹ “La Vida madrileña”, *La Época*, Madrid, 12-III-1908.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

plaza de las Cortes, donde se citaba lo más desgranado del mundo diplomático, de la nobleza, la política, el arte y cuantos sobresalían en el mundo social. Estas fiestas, que se prolongaban desde las diez de la noche, hasta las cuatro o cinco de la madrugada, incluían tertulias políticas, partidas al tresillo y *buffet*⁸⁰. Entre otros eventos de este tipo, vemos también a Lara en las fiestas de la marquesa de Vinent, viuda de Hoyos. Por ejemplo, en la reunión y posterior recital que se organiza en febrero de 1914, a cargo de las sopranos Cecilia Gagliardi y Amelita Galli Curci⁸¹.

No obstante, hay que destacar sobre todo la actividad de Lara al frente de diversos conciertos benéficos, en los que afianza su fama como director a comienzos del siglo XX. Así, lo situamos por primera vez ante la Sociedad de Conciertos en 1896, en un concierto en el que comparte podio con Bretón y Giménez. Lara dirigió la primera parte del programa, que incluía las oberturas de *Tannhäuser* y de *Freischütz*, y el preludio de *Parsifal*⁸². Al año siguiente, Lara completa este programa en un concierto a beneficio de los pobres de la parroquia de San Lorenzo, que supone el estreno en Madrid del *Triple concierto para violín, violoncello y piano en Do mayor, Op.56* de Beethoven, en la parte intermedia del programa. Además, el concierto incluyó “La marcha fúnebre” de *El Ocaso de los dioses*, “La muerte de Iseo” de *Tristán e Iseo* – ambas se repitieron a instancias del público⁸³–, y la *Fantasia húngara* de Liszt⁸⁴.

En cuanto al *Triple concierto* de Beethoven, señala *La Correspondencia de España* respecto a los solistas que, “a pesar de las dificultades que encierra siempre el reunir varios solistas verdaderamente notables, dicho número lo ejecutarán tres aficionados que son consumados maestros: los Sres. D. José Rodas, ingeniero de caminos; D. Antonio Bordas, abogado; y D. Alejandro Rodríguez de Tejada, también abogado”⁸⁵. Sin embargo, la prensa no publicó críticas posteriores de este concierto, debido a su carácter benéfico, y quizás también al resultado de la interpretación, a cargo de aficionados conocidos en la sociedad madrileña. Ello pudo animar a Lara a programar de nuevo la obra al año siguiente, con otros instrumentistas profesionales. De este modo, el *Triple concierto* de Beethoven vuelve a escucharse en otro concierto benéfico dirigido por Lara en 1903, ahora con la colaboración de Antonio Fernández

⁸⁰ “La fiesta de la Marquesa de Squilache”, *ABC*, Madrid, 12-II-1907.

⁸¹ “Ecos varios. De Sociedad. Un concierto”, *ABC*, Madrid, 22-II-1914.

⁸² “Un concierto”, *La Época*, Madrid, 24-X-1896.

⁸³ SUBIRÁ: “Nuestras charlas musicales. Hablando con Manrique de Lara”....

⁸⁴ “Entre bastidores. Teatro Lara”, *El Liberal*, Madrid, 17-V-1897.

⁸⁵ “Para los pobres”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 20-IV-1897.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

Bordás y Alejandro Ruiz de Tejada, en las partes del violín y violonchelo solistas, más el crítico Cecilio de Roda al piano, teniendo en cuenta que la parte del piano es inferior en dificultad y brillantez respecto a los otros dos instrumentos⁸⁶.

Por otro lado, Lara —entre otros músicos como Fernández Arbós y José María Guervós—, colaboraba en la organización y dirección de los conciertos de la Sociedad Coral de Santa Cecilia. Los Coros de Santa Cecilia —como era conocida esta Sociedad en la época—, estaban integrados por señoras y señoritas de alta alcurnia, y sus concurridos conciertos fueron muy celebrados por la alta sociedad del momento. En ello influyó sin duda la destacada personalidad en el ambiente aristocrático de su fundadora, la marquesa de Bolaños. De origen italiano, Paulina Spreca y Piccolomini della Triana era la esposa del diplomático español Luis Pérez de Guzmán y Nienlant. La marquesa de Bolaños, con cuya familia Lara mantuvo gran amistad, era amante del Arte y de las Letras. La llamaban la “dama-artista”, la “marquesa-cantante” o la “marquesa-poeta”⁸⁷. Reunió en sendos libros sus poemas⁸⁸, de los que Isaac Albéniz seleccionó algunos versos para las *Seis Baladas sobre poemas de Bolaños*, que se estrenaron en el hotel de Villanueva. Otros compositores le dedicaron también obras, como Arbós (*Cuatro canciones para la marquesa de Bolaños, Op. 4*, para voz y piano) y Chapí (*Lamento*, también para voz y piano).

Las concurridas fiestas de la Marquesa de Bolaños, en el palacete del hotel de Villanueva rezumaban música, como cuenta Arbós, que sitúa a Lara entre los invitados habituales⁸⁹. También destacaban las veladas de la Villa Bolaños en Biarritz, donde asimismo Sarasate tenía su villa particular. Según los ecos de sociedad de la prensa, Biarritz y también San Sebastián fueron dos de los destinos preferidos de Lara en época estival⁹⁰, como invitado también de la “Villa Argentina” de María Luisa Guerra, donde la pianista, admirada por Lara con especial entusiasmo, “dedicaba tardes enteras a

⁸⁶ “El concierto de ayer”, *El Imparcial*, Madrid, 11-III-1903.

⁸⁷ Cuentan que, cuando a la marquesa de Bolaños le presentaban a alguien, acostumbraba a preguntar: “¿Le gusta a usted la música? ¿La poesía?”, y si la respuesta era afirmativa, la marquesa decía: “Pues entonces seremos buenos amigos” (León-Boyd: “Aristocracia. La Marquesa de Bolaños. (Notas de la Quincena)”, *Summa*, Madrid, 1-IV-1916).

⁸⁸ BOLAÑOS, Marquesa de: *Rimas italianas y castellanas*. Madrid: Fortanet, 1903; y *Rimas*. Madrid: [José Blass y Cía], 1908.

⁸⁹ FERNÁNDEZ ARBÓS, Enrique: *Treinta años como violinista (Memorias de Arbós, 1863-1904)*. José Luis Temes (ed.). Madrid: Alpuerto, Orquesta Sinfónica de Madrid, 2005, p. 261.

⁹⁰ “Noticias de sociedad”, *La Época*, Madrid, 4-VIII-1908.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

ejecutar ante mí, que escuchaba como en éxtasis religioso, sonatas de Beethoven. Tales impresiones nunca podrán borrarse de mi alma”⁹¹.

Así, la Sociedad Coral de señoras Santa Cecilia se presentó el 18 de marzo de 1900 en un concierto a cargo de Fernández Bordas, con un programa que incluyó el vals *El Danubio azul* de Strauss, el coro y dúo del segundo acto de *Aida* de Verdi, el coro *La Caritá* de Rossini y un zortzico de Uzandúrraga⁹². En el concierto que ofrece la Sociedad en marzo de 1902, en el hotel de los marqueses de Bolaños, Lara aparece ya como director de la orquesta, en un programa de música sacra que abría el *Largo* de Haendel, pieza instrumental que dio paso al coro de Haydn *O Fons Pietatis*, *Extase de la Sancte Vierge* de Massenet y el *Stabat Matter* de Rossini, que fue una de las obras favoritas en los programas de la Sociedad coral⁹³.

En el séptimo concierto de la entidad, en mayo de 1903, vuelve a destacarse la colaboración de Lara, esta vez al frente del coro, con un programa similar al anterior, y que incluyó una reducción de una selección de números del *Stabat Mater* de Rossini, propuesta por Lara, para interpretarse al piano por Guervós, con Eugenio Urandúrraga y Garamendi al órgano, Fernández Bordás al violín, y el primer violonchelo de la Sociedad de Conciertos, junto a su mujer, la señora Tornos de Calvo, que tocó el arpa. La prensa –en especial el diario conservador *La Época*–, no escatima en elogios al referirse a la actuación del coro femenino, en cuanto a la calidad musical del conjunto:

“Difícilmente podrá imaginarse conjunto más perfecto que el que constituye la Sociedad coral Santa Cecilia. Todas las condiciones de fusión y empaste de timbre, de precisión en los ataques y en los finales de las frases, de igualdad absoluta, aun en las figuraciones rítmicas más complicadas y en las entonaciones más dificultosas de seguridad en la emisión y en la cantidad de sonido, todo, en fin, lo que constituye la técnica coral, lo posee el coro de la señora marquesa de Bolaños”⁹⁴.

Otra cita destacada tuvo lugar en junio de 1907. El programa incluyó un arreglo de Lara del final del primer acto de *Parsifal*, para un número reducido de voces e instrumentos, de forma que “donde la reducida orquesta no podía darle sino una

⁹¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Concierto en el Ateneo. María Luisa Guerra”, *El Mundo*, Madrid, 21-IV-1908. Al parecer, la pianista María Luisa Guerra contó con los favores del Rey Alfonso XIII, que se quedó prendado de la pianista argentina probablemente en uno de sus famosos recitales privados, en los que la intérprete, de apasionado carácter, tocaba con su melena suelta, algo provocativo para la época.

⁹² MONTE-AMOR: “Crónicas madrileñas. Santa Cecilia. Sociedad Coral de señoras”, *La Época*, Madrid, 19-IV-1900.

⁹³ MONTE-AMOR: “Los Coros de Santa Cecilia”, *La Época*, Madrid, 24-III-1902.

⁹⁴ MONTE-AMOR: “Crónicas madrileñas. Los coros de Santa Cecilia”, *La Época*, Madrid, 13-V-1903.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

impresión fría y deficiente, ha agregado las voces para buscar el efecto sonoro, intensificando así el sentimiento, y llevando al arreglo el alma del original”⁹⁵. Además, el programa incluyó un aria de Bach para violín (que contó con Fernández Bordás como intérprete), un coro de Guervós titulado *El arte*, y la obra *Gallia* de Gounod, con solos de la marquesa de Bolaños. Como era habitual, las crónicas del espectáculo en la prensa destacaban también la apariencia física de las cantantes:

“Las coristas estaban sobre un pequeño tablado, el grupo que formaban con sus caras encantadoras, con sus figuras esbeltas, con sus trajes blancos, era tan ideal y tan atractivo, que monopolizaba la atención y hacía imposible dedicarla a otra cosa. Para oír había que cerrar los ojos o no mirar al tablado”⁹⁶.

Por último, hay que destacar el brillante concierto que, a favor de la Escuela Católica de Nuestra Señora del Pilar, organiza la Sociedad en Teatro de La Princesa en 1914, donde acude la familia Real junto a toda la alta sociedad⁹⁷. En esta ocasión, al coro femenino de cincuenta voces se incorpora un conjunto de veinticinco voces graves, y Lara es ayudado por Guervós en la dirección de los coros. El concierto contó con la Orquesta Sinfónica, en un programa que inauguró la obertura del *Der Freischütz* y, con el coro y las solistas femeninas, también se interpretó el oratorio *Los Ángeles* de Chapí.

I. 5 La confirmación artística e intelectual (1910-1920)

En 1910 se inicia una década que podemos definir como de consagración artística e intelectual por parte de Lara. En primer lugar, ese mismo año se aprueba su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, una vez que Lara es ascendido a Comandante⁹⁸. De este modo, Lara es elegido académico de número, aunque no toma posesión de su asiento –el número 19–, hasta el 27 de mayo de 1917. El encargado de contestar su discurso, titulado *Orígenes literarios de la trilogía wagneriana*, fue finalmente Tragó, en lugar de Menéndez Pelayo, a causa de la muerte del erudito santanderino. Como explicaba el propio Lara –cuyo ingreso en la Academia

⁹⁵ RODA, Cecilio de: “Crónica musical. La Sociedad Santa Cecilia”, *La Época*, Madrid, 11-VI-1907.

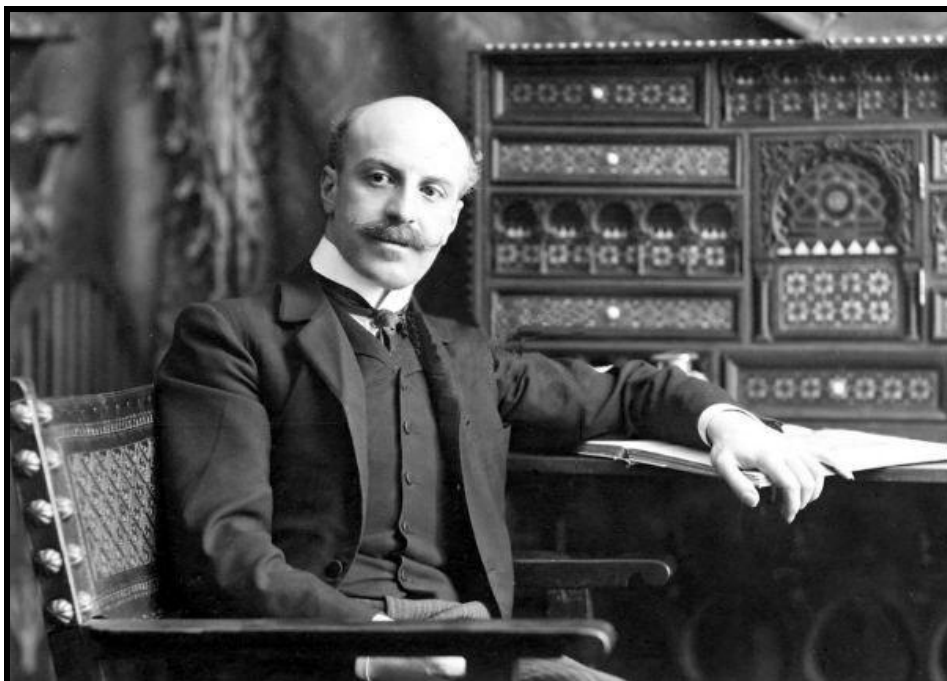
⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ “Concierto aristocrático. Los Coros de Santa Cecilia. El arte y la solidaridad”, *La Época*, Madrid, 3-V-1914. La Junta de la Sociedad coral de Santa Cecilia estaba compuesta por la condesa de Torrejón como Presidenta, la marquesa de Casa Pavón como vicepresidenta, la marquesa de Bolaños era su secretaria, la condesa de Xiquena y de Seláfani eran las vicesecretaria y, entre las vocales, encontramos a las duquesas de Montellano y Sotomayor, entre otras personalidades.

⁹⁸ Real Orden de 1-IV-1910.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

fue apoyado por Tomás Bretón y el pintor José Moreno Carbonero, entre otros–, “el que los otros candidatos sean ajenos al arte y a la crítica me decide a presentarme”⁹⁹.



Manuel Manrique de Lara en su despacho.
(ABC, 1-V-1917).

También en 1910, Lara dio a conocer su última obra compositiva, el poema sinfónico *Leyenda*, que fue premiado en el Concurso de Bellas Artes de ese año. En este sentido, como parte del colectivo de compositores españoles, “que luchaban en España por el enaltecimiento del arte musical”¹⁰⁰, Lara seguía además de cerca los pasos previos a la constitución de la Sociedad Nacional de Música, para la difusión de la producción musical sinfónica y de cámara española. De este modo, la prensa recogía la asistencia de Lara a las reuniones que precedieron a la formación de la Sociedad, en cuyo marco se interpretó, años más tarde, su *Sinfonía en Mi menor*.

No obstante, Lara se centraba entonces sobre todo en sus trabajos como crítico y como folclorista. Recordemos que en este momento, Lara alcanza su mayor fama como crítico musical, desde sus columnas habituales en *El Mundo*, diario de perfil liberal aunque bastante ecléctico en sus posiciones ideológicas, entre 1907 y 1914. Al mismo tiempo, sus campañas a favor de la música wagneriana en la prensa coinciden con su

⁹⁹ MENÉNDEZ PELAYO: *Epistolario...*, vol. 21, carta de Lara a Menéndez Pelayo, nº 353, [1910].

¹⁰⁰ VILLAR, Rogelio: “Tribuna libre. Sociedad Nacional de Música”, *ABC*, Madrid, 4-X-1911.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

vinculación con la Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915), en la que, como hemos visto, se encargó de su biblioteca.

Por otro lado, los trabajos de Lara en el romancero ya se enmarcan en el Centro de Estudios Históricos desde 1907, tras el contacto con su director, Ramón Menéndez Pidal, que fue determinante para orientar definitivamente el interés de Lara hacia los estudios del romancero, especialmente el sefardí, como veremos más adelante con mayor profundidad. De este modo, la Junta para la Ampliación de Estudios –de la que dependía el Centro de Estudios Históricos–, va a subvencionar los trabajos en torno al romancero de Lara, que recibe así la influencia del institucionismo para la recuperación del patrimonio nacional desde un punto de vista interdisciplinar.

Del mismo modo, destaca igualmente la presencia de Lara como conferenciante en el mencionado Ateneo madrileño. Lara ofrece diferentes disquisiciones de temática wagneriana –que lamentablemente no se conservan–, en torno a “Supuestos predecesores en España del wagnerismo”¹⁰¹ y a propósito del estreno de *Parsifal* en Madrid en 1914, acontecimiento que motiva su conferencia titulada “Concepción y desenvolvimiento del “Parsifal” wagneriano”, además de otra charla sobre los antecedentes de la leyenda y los documentos relativos a la vida de Wagner, sobre la gestación de la ópera¹⁰². Lara traslada también al Ateneo sus averiguaciones en torno al romancero, como observamos con su conferencia en 1912 sobre los “Romances españoles en Oriente”¹⁰³, cuando el Ateneo ya sustituye sus cursos completos por los cursillos y conferencias organizados por el Ministerio de Instrucción Pública.

Además, recordemos que el Ateneo madrileño acogió el 2 de abril de 1909 un homenaje póstumo a Chapí en el que participaron, además de Lara, Valentín de Arín, Bretón, Sinesio Delgado, José Serrano y Cecilio de Roda, los cuales presentaron “en breves monografías los rasgos más salientes de la obra de Chapí”¹⁰⁴. A este respecto, el artículo que Lara publicó en la revista del Ateneo del mismo año recoge parte del texto que el autor presentó en dicho acto¹⁰⁵, siendo por tanto –junto a las críticas de Lara en la

¹⁰¹ SALVADOR, Miguel: “De música. Conferencia de Manrique de Lara”, *El Día*, Madrid, 18-XII-1912.

¹⁰² SALVADOR, Miguel: “Madrid musical”, *Revista musical hispano-americana*, Madrid, 1-1914.

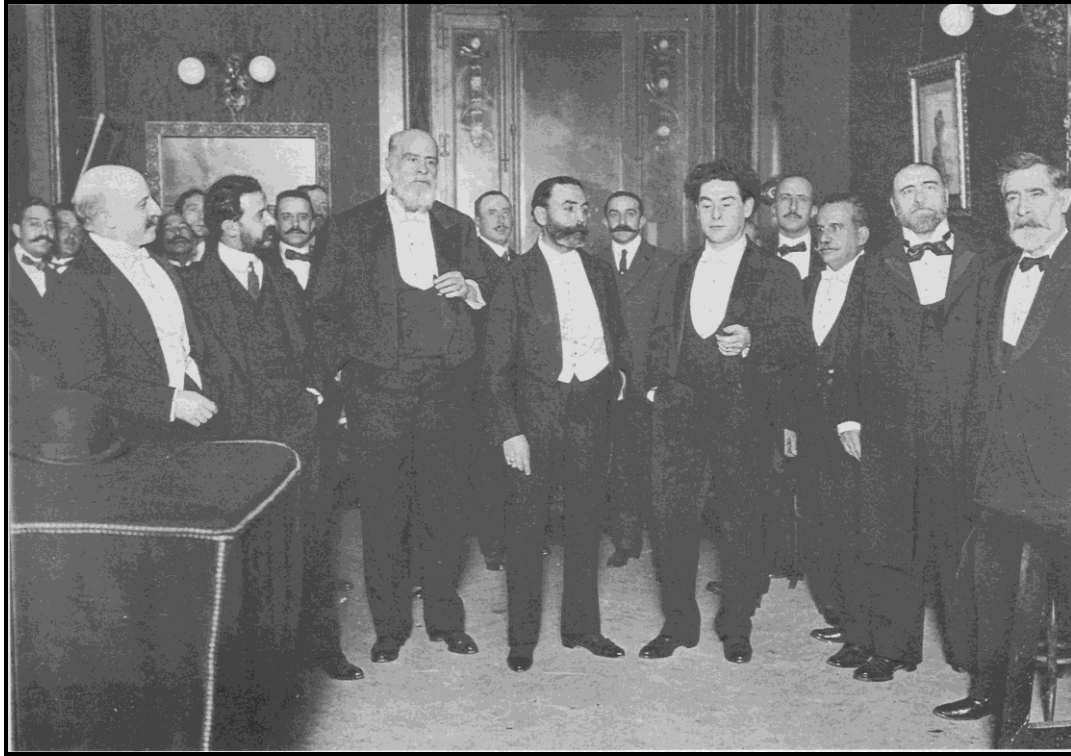
¹⁰³ “Noticias generales”, *La Época*, Madrid, 31-XII-1912.

¹⁰⁴ “Centros y sociedades”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 2-IV-1909.

¹⁰⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Chapí”, *Ateneo: Revista mensual ilustrada*, tomo VII, enero-junio, 1909, pp. 178-179.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

prensa—, un artículo de especial valor en el cuerpo literario de Lara¹⁰⁶. Entre estas conferencias impartidas por Lara, hay que sumar la dedicada a “La estatuaria griega” a fines de 1913, que se relaciona con sus intereses artísticos y como coleccionista¹⁰⁷.



Fotografía: Lara, primero por la izquierda, en el Círculo de Bellas Artes en 1912. (TEMES, José L.: *El Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1880-1936*, I, Madrid: Alianza, 1999, p. 181).

Cabe añadir que en 1918, cuando Lara parece inclinarse hacia posturas ideológicas más conservadoras, se inscribe al Centro de Acción Nobiliaria¹⁰⁸, un club de élite creado en 1909 para “enaltecer la nobleza, tratando de rehabilitar sus prerrogativas y derechos”, y que en 1918 presidía el duque de Bailén¹⁰⁹. La fecha es significativa, ya que sigue a la huelga general que en agosto de 1917 supuso un punto de inflexión

¹⁰⁶ Sabemos que Lara dedicó otra disquisición a Chapí dos años más tarde, en la inauguración de la sede de la Asociación de Profesores de Orquesta, en el Casino de la madrileña calle de San Bernardo, al que siguió la interpretación del tercer cuarteto de Chapí por el Cuarteto Francés. Como recoge la prensa, Lara “profesaba a Chapí una admiración sin límites y un cariño fraternal”. (“El Círculo de los músicos. Conferencia de Manrique de Lara”, *El Mundo*, Madrid, 19-I-1911).

¹⁰⁷ H. DEL VILLAR, Emilio: “Del mundo y del hombre. La labor intelectual en el Ateneo de Madrid. Apertura de curso. Anatomía del Ateneo. Para noviembre y diciembre”, *La Época*, Madrid, 25-XI-1913.

¹⁰⁸ “Convocatorias y reuniones. Centro de Acción Nobiliaria”, *ABC*, Madrid, 16-IV-1918.

¹⁰⁹ Véase GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos: “Nobleza y contrarrevolución: el Centro de Acción Nobiliaria”, en TUSELL, Javier; GIL PECHARROMÁN, Julio; MONTERO, Feliciano (eds.): *Estudios sobre la derecha española contemporánea*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1993, pp. 225-267.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

importante en un sistema político en crisis. El miedo a una revolución socialista se dejó notar entonces en los círculos burgueses y las clases altas madrileñas, mientras se ponía en tela de juicio la capacidad preventiva de las clases políticas, lo que entre otras cuestiones llevó a que desde el maurismo se proclamara la necesidad de construir un solo gobierno homogéneo conservador.

En este contexto, el Centro de Acción Nobiliaria publicaba, tras la Revolución de noviembre de 1918 en Alemania, un manifiesto titulado “A la Nobleza Española”, que se refería a una unificación social desde ideales religiosos y patrióticos, para que España formara “sus cuadros en línea de batalla”¹¹⁰. El sistema de la Restauración se encaminaba entonces hacia la crisis definitiva, con la escasa estabilidad de los gobiernos, pareja al incremento de las tensiones sociales y la acción de Marruecos. La Corona, antes considerada como elemento unificador, era entonces señalada por muchos como responsable de la inestabilidad ministerial, viendo mermada así su autoridad y prestigio.

I. 6 Episodios militares: Lara en las campañas de Yebala (1919-1922)

Lara regresa al norte de África en 1919, esta vez para participar en las operaciones militares de la zona occidental de Marruecos. Entre 1918 y 1922, la atención se centraba en la región de Yebala, para la anulación del jerife Raisuni, muy importante en los planes político-militares para la ocupación de la zona del Protectorado español. El objetivo era penetrar, utilizando tácticas militares y propagandísticas, hasta los últimos reductos montañosos de Yebala, coincidentes con el territorio de las cabilas de Beni Gorfet, Ajmás, sur de Gomara, Sumata y Beni-Arós, donde se situaba Tazarut, refugio del Raisuni, y hasta donde llegaron las fuerzas en las que combatió Lara¹¹¹.

La actividad de Lara en las campañas desde Larache, como Jefe del Segundo Batallón del Regimiento Expedicionario, sobresale en su historial militar. Tengamos en cuenta que, al tratarse de una guerra fusilera en terreno montañoso, la Infantería de Marina fue un Cuerpo dominante en el norte de Marruecos. Así, Lara participó activamente, desde abril de 1919, en reconocimientos, combates y ocupaciones del

¹¹⁰ Véase el estudio sobre la sociedad conservadora española y europea, y los movimientos revolucionarios o subversivos de GONZÁLEZ, Eduardo; REY, Fernando del: *La defensa armada contra la revolución. Una historia de las guardias cívicas en la España del siglo XX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1995, pp. 108-109.

¹¹¹ *Historia de las Campañas de Marruecos*, 3 Vols. [Madrid]: Estado Mayor del Ejército, Servicio Histórico Militar, 1982.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

terreno, establecimiento de blocaos (pequeña fortificación en línea defensiva), y también al cargo del despacho de la Comandancia. En la medida que le permitieron estos compromisos, Lara continuó además sus tareas en torno a la música antigua de los romances, de modo que retomó su colección de Tánger y Tetuán de 1915.

A diferencia de otros episodios de la vida militar de Lara, su actividad en Marruecos puede seguirse con bastante detalle en su historial militar. Ello se complementa con las crónicas de guerra que Lara publicó en el diario *ABC* –bajo el pseudónimo del caballero medieval Tristán de Leonis–, y que luego amplió en un libro, que se acerca más bien a la literatura épica, titulado *Una campaña en Yebala (1919-1922)* (Madrid: Talleres del depósito de la guerra, 1927).

De este modo, Lara desembarcó en Larache el 23 de abril, incorporándose al mando del Segundo Batallón del Regimiento Expedicionario. Tres meses después, tras visitar las posiciones guarnecidas por las fuerzas de su Batallón, Lara se internó en territorio enemigo de la cabila de Beni Gorfet, en un terreno de 8 kilómetros hasta entonces inexplorado por las tropas españolas. Ya a comienzos de 1920, Lara rechaza el permiso que se le concede para volver a Madrid, y pide voluntariamente unirse a la operación de la segunda Compañía del Segundo Batallón, para proteger y establecer un blocao entre dos posiciones, que fue hostilizado por el enemigo, sin bajas que lamentar.

En septiembre de 1920, Lara es ascendido a Coronel¹¹², y destinado para eventualidades en Madrid. Sin embargo, Lara opta de nuevo por trasladarse desde Alcázar a Teffer y, a petición propia, queda agregado a la columna de operaciones. Hasta el mes de noviembre, se destacan una serie de operaciones para ocupar diferentes territorios y llevar a cabo columnas y blocaos. Su Comandante añade en los informes: “Del valor, celo y brillante actuación demostrado por este Jefe durante el curso de las operaciones, ha quedado altamente satisfecho el General Jefe de la columna”¹¹³.

Sobre este episodio en Teffer, Lara escribe sobre los emplazamientos y alrededores del campamento militar, entre Alcazarquivir y Larache, donde se concentraban las fuerzas españolas de combate, mientras relata operaciones lideradas por el General Barrera:

“Espesas nubes de polvo señalan el paso de las 1.600 caballerías que bajan a la aguada del río Azla. Fuerzas enemigas, ocultas entre los árboles y en

¹¹² Real Orden de 10-IX-1920.

¹¹³ Archivo General de la Marina Álvaro de Bazán, Historial Militar de Manuel Manrique de Lara.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

abrigos artificiales de la orilla opuesta, disparan periódicamente sus fusiles, en tanto que los soldados de nuestra protección, cuando consiguen divisarles en sus guaridas les contestan con rabia. En ocasiones, las baterías emplazadas dispersan numerosos grupos enemigos, que rápidamente se desfilan de nuestros proyectiles en las vertientes opuestas de los collados, donde, a veces, les persiguen todavía las bombas arrojadas por nuestros aeroplanos”¹¹⁴.

Como recompensa a estas actuaciones militares, Lara fue condecorado con la Medalla Militar de Marruecos y recibió también la Cruz de Tercera Clase del Mérito Militar, con Distintivo Rojo, y la Cruz de Tercera Clase del Mérito Naval, con el mismo Distintivo, por los servicios prestados en Teffer.

Tras un breve periodo en la Jurisdicción de Marina en Madrid, donde se destina a Lara en diciembre de 1920, el propio marino solicita de forma voluntaria regresar de nuevo al norte de África. De este modo, en 1921 Lara es nombrado al mando del Regimiento Expedicionario, desembarcando de vuelta en Larache el día 7 de febrero. Lara escribe desde el campamento de Sidi-Otrman, informando sobre la marcha de la columna de fuerzas españolas hasta las posiciones de Gailán, en el trayecto a la cabila de Beni Gorfet, donde se centraron las operaciones de ese año. Así, Lara destaca por ejemplo el tiroteo al paso de la columna por el poblado de Láhara, antes de llegar a una posición que debían fortificar, dominando la meseta de Addama¹¹⁵. Las tropas se encaminaban hacia las montañas de Beni Gorfet, donde realizaron importantes operaciones, anulando a la guerrilla enemiga, por la ruta de Beni-Aros. Este era el primer objetivo de la columna militar de Larache, cuando reanuda en 1920 su avance, con el general Barrera al frente. De este modo, se sometieron poblados rebeldes como el mencionado Láhara o Bu-Yebel, estableciendo diferentes fortificaciones a lo largo de la sierra de Beni Gorfet, del modo en que nos explica el propio Lara:

“El personal encargado del material de fortificación, que había avanzado siempre en la columna, y dejado tras sí en la lejana y retrasada Harcha cuanto había de ser necesario a su defensa, trepó hasta la cresta de Gailán, y acumuló el material en sus extremos, asomados a ambas vertientes. Con diligentes apresuramientos comenzó la descarga de los mulos, sudorosos y cubiertos de espuma, tras la fatigosa ascensión, y fueron repartidos numerosos rollos de alambre espinoso, cientos de fortísimos estacones y miles de sacos terreros. Escogido el emplazamiento de las posiciones y trazada su planta, los ingenieros van alzando apresuradamente sus muros con las piedras que se acarrear a brazo desde las proximidades o con los sacos que van llenando de tierra los soldados

¹¹⁴ LEONIS, Tristán de: “ABC en Marruecos. El campamento de Teffer”, *ABC*, Madrid, 3-X-1920.

¹¹⁵ LEONIS, Tristán de: “De Larache a Beni-Gorfet”, *ABC*, Madrid, 7-VI-1921.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

que les prestan ayuda, portando en interminable cordón los materiales o cavando sin descanso en el suelo.

Los moros, ocultos a nuestra vista, en los crestones de piedra y en las barrancadas de las laderas, disparan sin tregua para dificultar aquella ruda labor, que ha de durar algunas horas y ofrece, por tanto, en casi obligada quietud, fáciles blancos a su acometividad¹¹⁶.

Este periodo es especialmente duro en la vida militar de Lara, lo que se advierte también en su correspondencia con Ramón Menéndez Pidal, donde explica un fuerte ataque de paludismo, debido al agua pútrida de las charcas que bebía la tropa, atrapada en las montañas, mientras los accesos alcanzaban temperaturas de cuarenta grados ya en el mes de junio. Lara explica cómo entonces “los moros (...) están en un periodo de grave efervescencia. Se hace precisa una dura campaña de castigo y de destrucción. De otro modo, con las contemplaciones y blanduras tradicionales, sólo damos pruebas de vergonzosa y lamentable debilidad¹¹⁷. No olvidemos que, como explica Joseph Pérez, la ambición de compensar el desastre del 98 fue uno de los elementos para mantener la política activa en Marruecos, junto con una defensa de la tradición histórica de España, lo que también pudo influir en esa inquina al *moro* que se desprende de las palabras de Lara¹¹⁸.

Al final de esta etapa, el General de Brigada y Comandante General de Larache, Emilio Barrera, notifica que Lara, “en cuantas operaciones se realizaron en este territorio durante los años de 1920, 1921 y enero último [de 1922], a las que asistió voluntariamente, dio reiteradas pruebas de valor sereno y de un excelente espíritu militar, realizando con evidente acierto, cuantas misiones le encomendé y demostrando en todos sus actos relevantes actitudes de Jefe¹¹⁹. Lara recibe la Cruz de Tercera Clase Roja del Mérito Militar por las operaciones en la zona del Protectorado español entre noviembre y julio de 1921. Así, Lara es relevado en Larache por haber cumplido el tiempo de mando, y regresa a Madrid en el mes de febrero de 1922¹²⁰.

¹¹⁶ LEONIS, Tristán de: “De Larache a Beni-Gorfet. Cudia Rudia”, *ABC*, Madrid, 28-V-1921.

¹¹⁷ Fundación Ramón Menéndez Pidal. Carta de Lara a Pidal (Larache, 2-IX-1921).

¹¹⁸ PÉREZ, Joseph: *Historia de España*. Barcelona: Crítica, 1999, p. 494. Refiriéndose al Ejército, Pérez habla de un poder en la España tradicionalista, que tendió a replegarse sobre sí mismo tras el desastre de Cuba. El Ejército se consideraba el depositario del patriotismo y del honor nacional, y también el garante del orden social, de modo que en esta época de crisis se apartó del pueblo y la nación, rompiendo una tradición que se remontaba a la guerra de la independencia. Según Pérez, la guerra de África todavía ahondó más en esta brecha, debido a la política llevada a cabo por el gobierno español en Marruecos.

¹¹⁹ Archivo General de la Marina Álvaro de Bazán, Historial Militar de Manuel Manrique de Lara.

¹²⁰ Real Orden de 3-II-1922.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

I. 7 Lara en la Sociedad de Naciones (1923-1929)

De vuelta a Madrid, Lara es nombrado Juez de la Jurisdicción de Marina en la Corte y Vocal de la Junta del Censo¹²¹. En 1923, se le promueve al empleo de General de Brigada y es nombrado Presidente de la Junta Superior de la Armada, ya en época del Directorio Militar de Primo de Rivera. En esta época, Lara alcanza el cenit de su carrera militar, como representa la Gran Cruz de San Hermenegildo, el distintivo más alto de la Orden, que se le concede en 1923¹²². Dos años más tarde, siendo ya General de División, destaca su nombramiento como Inspector General del Cuerpo de Infantería de Marina¹²³, cargo que había desempeñado antes su padre.

Según su historial militar, Manrique de Lara trabajaba ya para la Sociedad de Naciones, antecesora de la Organización de las Naciones Unidas, en ese año de 1925. Debido a su implicación en la Sociedad de Naciones, Lara pronto establece su residencia fuera de España, en Constantinopla (actual Estambul), donde continúa interesado en el romancero, en la medida que le permiten sus compromisos oficiales. De este modo, el Consejo de la entidad había elegido a Lara, en septiembre de 1924, miembro de la Comisión Misela, para el canje de poblaciones griegas y turcas¹²⁴, Comisión que Lara luego preside, tras el Consejo de la Sociedad de Roma del mismo año. Además, se nombra a Lara mandatario para la protección de la minoría albanesa en Grecia.

A partir de 1924, la Sociedad de Naciones, conformada tras las Primera Guerra Mundial, se afianza en las relaciones políticas internacionales. La Sociedad se consolida así como una realidad política, a través del Protocolo de Benès para el arreglo pacífico de los desacuerdos internacionales. De este modo, se produce un giro en las relaciones entre las principales potencias europeas, dentro del optimismo aparente de los “Felices años veinte”, con sus mejoras en la economía mundial. La tarea de la Sociedad, como explica Juan Carlos Pereira, complementaba dos direcciones: la garantía de la paz mediante la seguridad colectiva, y la construcción de la paz a través de la cooperación.

¹²¹ Real Orden de 20-X-1922.

¹²² Real Decreto de 7-XII-1923.

¹²³ Real Orden de 23-X-1925.

¹²⁴ Tras la Primera Guerra Mundial, en la documentación relativa a la Sociedad de Naciones se registran Convenios como el firmado entre Grecia y Bulgaria, referente a la emigración recíproca y voluntaria de minorías étnicas de religión o de lengua entre ambas naciones, que se cerró en Neuilly-sur-Seine el 27 de noviembre de 1919. (Puede consultarse una copia en el Archivo General de la Administración: AGA, (10) 3.04, 54/1894). En ese año de 1919, España entra en la Sociedad de Naciones.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

Este sistema de seguridad colectiva se fundamentaba en el arbitraje, el desarme y la seguridad entre las potencias¹²⁵.

Desde su campaña romancística por el Mediterráneo Oriental de 1911, Lara mantenía su interés alrededor de los acontecimientos que rodeaban a los Balcanes y la “Cuestión de Oriente”. Así, en uno de los famosos almuerzos de los lunes en el Hotel Ritz¹²⁶, a los que asiste Lara habitualmente, le vemos compartiendo mesa en 1917 con el diplomático Lotfallah Bey¹²⁷, presidente del Comité de la Unión Siria –para la independencia de Palestina, Siria y Mesopotamia–, anterior a la Conferencia de San Remo en 1920, para la administración de las antiguas tierras del Imperio Otomano. Como es sabido, estas cuestiones se prolongaron hasta el Tratado de Lausana que aceptó Turquía en 1923, en acuerdo con el gobierno de Grecia y las naciones aliadas de la Primera Guerra Mundial. De este acuerdo –por el que Turquía quedaba básicamente reducida a Asia Menor–, se derivaron los intercambios de población griega de Turquía a Grecia, y de población turca de Tracia occidental a Turquía, que supervisó la Sociedad de Naciones¹²⁸.

De este modo, los libros de registro del Ministerio de Asuntos Exteriores que pudimos consultar reflejan un intenso tráfico de documentos y telegramas sobre cuestiones como la situación sanitaria de las poblaciones turcas y griegas canjeadas que, desde Constantinopla, son remitidos por Manrique de Lara y por el Ministro español en la antigua capital del Imperio Otomano¹²⁹.

El 25 de octubre de 1924 Manrique de Lara anuncia su llegada a Bruselas, donde se reúne el Consejo de la Sociedad de Naciones el día 27, que debate acerca de temas como las fronteras de Irak, la frontera entre Turquía e Irak, y la Organización del derecho de Investigación. Acto seguido, Lara vuelve a Constantinopla y continúa

¹²⁵ PEREIRA, Juan Carlos (coord.): *Diccionario de Relaciones Internacionales y Política Exterior*. Madrid: Ariel, 2008, pp. 915-918.

¹²⁶ SERRANO, Felipe: *Hotel Ritz. Un siglo en la historia de Madrid*. Madrid: La Librería, 2010.

¹²⁷ “Noticias de sociedad”, *La Época*, Madrid, 13-XI-1917.

¹²⁸ Recomendamos, entre las publicaciones sobre la Sociedad de Naciones de época de Lara, los trabajos de YANGUAS MESSIA, José María: *España y la Sociedad de Naciones*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1919; RIVERO, Carlos: *La Sociedad de Naciones. Su valor jurídico y positivo. El problema de la paz*. Madrid: Vda. e hijos de Jaime Ratés, 1927; PALACIOS, Leopoldo: *Los mandatos internacionales de la Sociedad de Naciones*. Madrid: Librería General de Victoriano Suarez, 1928.

¹²⁹ Archivo General de la Administración. Ministerio de Asuntos Exteriores. Inventario de los libros del Servicio Exterior (1784-1971): AGA, Libro AE1386–1388, 54/27101–27506. Se trata de libros de registros de entrada que hacen referencia a telegramas, comunicados e informes del Consejo de la Sociedad de Naciones, que no se hallan físicamente en el AGA. Esperamos, en investigaciones futuras, acceder a esta documentación, que con toda seguridad custodia el Ministerio de Asuntos Exteriores de España, actualmente cerrado a investigadores por traspaso de fondos.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

trabajando en sus informes, de forma que en los meses de noviembre y diciembre de 1924 se observa un intenso tráfico de documentación con el Ministerio de Asuntos Exteriores, en torno al canje de poblaciones griegas y turcas, la situación de los musulmanes de origen albanés en Grecia, la situación de la población griega en Constantinopla y también las minorías turcas en la Tracia Occidental, cuestiones que según observamos serán de interés para la institución hasta 1929, año en que fallece Lara. De este modo, el Consejo de la Sociedad de Naciones, después de su sesión de Ginebra –celebrada en mayo de 1925–, había encomendado a Lara realizar un último informe sobre la situación de la minoría griega en Constantinopla y de la minoría turca en Tracia occidental¹³⁰.

Por otro lado, consideramos la posibilidad de que Lara, a raíz de sus viajes para la Sociedad de Naciones, se convirtiera en público habitual del Festival de Bayreuth, desde mediados de la década de 1920. Así, el propio Lara escribía a su amigo Rogelio Villar desde Bayreuth, ya en 1927:

“Las representaciones –Tristán, Parsifal, El Rhin– son este año magníficas y en ellas toman parte los mejores artistas de Alemania, Austria y los países escandinavos. El total de representaciones son cinco Tristanes, seis Parsifales, y tres series de Nibelungos, de las cuales yo asisto a catorce. El teatro está archirrepleto y en el público se ven mezclados los aficionados de Europa y América con Reyes y Príncipes. En la butaca delante de la mía veo cada día a un hijo del Kromprinz, a su lado, el Rey Fernando de Bulgaria, y dos puestos a la izquierda, el Príncipe August Wilhelm, hijo del Káiser. A mi lado se sienta la Duquesa de Waden con su hija, que es, como ella, guapísima, y por todas partes se ven eminencias sociales y artísticas del mundo internacional. He conocido a toda la familia Wagner, y cada noche, al terminar la representación, como con ellos y con los artistas y amigos íntimos, comentando la representación”¹³¹.

De hecho, Manrique de Lara falleció el 27 de febrero de 1929, en el Sanatorio de la ciudad de Sankt Blasien de la Selva Negra Meridional, localizada en el distrito de Waldshut al sur del ducado de Baden-Wurtemberg, en el suroeste de Alemania. Allí le habían llevado sus últimas tareas para la Sociedad de Naciones. Según Codina Bonet, a

¹³⁰ Lara se encontraba en Atenas cuando se produce la expulsión del patriarca Constantino VI de Grecia. El desarrollo de los acontecimientos se sigue con gran interés durante los meses de febrero y marzo, a juzgar por el intercambio de la correspondencia que se recoge en los inventarios del Ministerio. La expulsión del patriarca fue considerada un quebrantamiento de los acuerdos establecido con Turquía y, en medio de una gran tensión –debido a cuestiones de índole religiosa y ante la expulsión de otros griegos de Constantinopla–, se apelaba a la Sociedad de Naciones.

¹³¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Carta póstuma de Manrique de Lara”, *Ritmo, Revista musical ilustrada*, Vol. II, Nº 5, Madrid, 1930.

I. MANRIQUE DE LARA Y SU ÉPOCA

la muerte de Lara, debida a una enfermedad respiratoria contraída en los Balcanes¹³², se celebraron funerales en la Catedral de Constantinopla y en varias iglesias madrileñas, entre ellas la iglesia del Beato Orozco (en la calle General Porlier) y en los Padres Franciscanos en Duque de Sexto¹³³.

¹³² *El Eco de Cartagena*, Murcia, 2-III-1929. Dos meses antes, *El Porvenir* de Cartagena, en su edición de 9-I-1929, ya informa de que el marino se recupera de “la larga y grave dolencia que padece”.

¹³³ CODINA BONET, Ramón: “Manuel Manrique de Lara y Berry”, *Revista de Historia naval*, Instituto de Historia y Cultura Naval de Armada Española, Año nº 16, Nº 62, 1998, p. 59.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

Rogelio Villar ya lamentaba en 1917 que los escritos de Manrique de Lara, diseminados en diferentes periódicos y revistas, no fueran reunidos en una obra completa¹. Esta tarea fue el punto de partida de nuestra investigación. De este modo, reunimos el compendio de artículos que Lara –firmando con su nombre real, o bajo el seudónimo de Tristán de Leonis– publicó entre los años 1887 y 1921. Tras analizar el recorrido de Lara por la prensa², hemos de destacar varias cuestiones, que relacionamos además con el perfil ideológico del autor.

La presentación de Lara en la prensa fue temprana, con sólo 24 años, en el prestigioso diario *El Imparcial* (1867-1939), que a fines del siglo XIX era el máximo aspirante al moderno periódico de empresa. Lara fue así testigo activo del despegue que la prensa en España experimentó en la década de 1880, cuando empieza a esbozarse una sociedad de masas, que preocupaba tanto a políticos, cuya intervención en la prensa parecía legítima para lograr el orden social y la preservación de la nación y del Estado; como a empresarios, que atendían a los intereses del mercado. La prensa española atraviesa así una serie de transformaciones, que desembocan en su *Edad de oro* con el cambio de siglo. Este desarrollo estuvo determinado por los cambios sociales y económicos, debido a los avances en la industrialización, las mutaciones en los modos de vida, una creciente conflictividad social, el desconcierto en el área de las creencias, y la presencia progresiva de las masas en la esfera política³.

Lara se dio a conocer, ya desde sus primeros artículos en *El Imparcial*, como crítico de arte y como literato, en las páginas de *Los Lunes de El Imparcial*. Hay que decir que las colaboraciones de Lara para este diario se rastrean hasta 1915, cuando publica, aunque de forma aislada, un texto sobre la danza popular, que considera –equiparándola con la canción popular–, como una expresión de la tradición española que había de preservarse⁴. Por otro lado, observamos cómo en la década de 1890, en pleno periodo de crecimiento, diversificación y especialización de la prensa, Lara se consolida en los medios, publicando en cabeceras de referencia y de diferente signo ideológico. En este momento, las líneas de Lara en la crítica aparecen ya perfectamente

¹ VILLAR, Rogelio: “Del Mundo del Arte. Músicos españoles. Manuel Manrique de Lara”, *La Ilustración española y americana*, Madrid, 8-II-1917.

² Véase en anexos el listado de los artículos de Lara publicados en la prensa.

³ FUENTES, Juan Francisco; FERNÁNDEZ, Javier: *Historia del Periodismo español: Prensa, política y opinión pública en la España contemporánea*. Madrid: Editorial Síntesis, 1998.

⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Apología de la danza”, *El Imparcial*, Madrid, 28-VI-1915.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

definidas, en torno a los compositores españoles y la música alemana, a través de dos modelos: Chapí y Wagner.

Lara escribe para los principales diarios que se integran en el sistema político de la Restauración, de manera que localizamos, aunque de forma puntual, artículos suyos en *La Época* (1849-1936), el diario conservador representativo de la oligarquía madrileña y, con una presencia mayor, en *El Heraldo* (1890-1939), otro diario que tendía al periodismo de empresa, de tendencia demócrata y liberal. Asimismo, en la última década del siglo XIX Lara firma en algunas de las revistas especializadas más prestigiosas, tales como *El Mundo Naval Ilustrado* (1897-1901) y *La Ilustración Artística. Periódico semanal de Literatura, artes y ciencias* (1882-1916).

Con el paso al siglo XX, Lara se orienta hacia un tipo de prensa progresista y comprometida con el *problema de España*, como parte de una élite intelectual que actúa desde la prensa, donde se autodefine y autojustifica, mientras formula sus respectivos programas. Cabe destacar las colaboraciones de Lara para la revista *Alma española* (1903-1904) –donde recordemos, también publicaron Chapí y Bretón–, y cuya idea era entablar con Lara una colaboración periódica, que finalmente no cuajó; y para la revista *Faro* (1908-1909) que, como *Alma española*, reunía firmas de la Generación del 14 y coetáneos al 98, si bien actuó sobre todo como transmisora de las ideas de José Ortega y Gasset, proponiendo un nuevo liberalismo y una reforma constitucional, con el fin de que España alcanzara el nivel de Europa.

No obstante, donde Lara publicó de forma más regular, entre 1907 y 1914, fue en *El Mundo*, afín a los periódicos liberales según Jean Michel Desvois, que lo sitúa con las medianas y pequeñas empresas periodísticas y la prensa de partido⁵. *El Mundo* no formaba parte de las grandes cabeceras que se autodefinían como independientes –aunque en la práctica no lograban del todo esa imparcialidad que, por otro lado, ayudaba en las ventas–, y que se integraban en una prensa empresarial que, a través de la constitución de sociedades, optaba por la concentración de recursos y capitales, y la racionalización del mercado. Sin embargo, es difícil catalogar a *El Mundo* en una tendencia determinada, debido a los constantes cambios de ideología política que experimenta al tratar diferentes temas de actualidad y la línea de sus editoriales, mientras se escuda en una “independencia” declarada desde su primer número.

⁵ DESVOIS, Jean Michael: *La Prensa en España (1900-1931)*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1977, p. 31.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

Tras una mirada global, observamos un periódico muy polémico en relación al grupo político gobernante en cada momento. De este modo, estamos de acuerdo con María Cruz Seoane y María Dolores Sáiz, al mostrar reservas en la clasificación política o ideológica del periódico, mientras hablan incluso de cierta “incongruencia” y observan una actitud que en muchos casos parece responder a la “venalidad”⁶. Quizás los intereses políticos y económicos de su fundador y director, el diputado Santiago Mataix⁷, perfecto conocedor del mundo de la prensa –trabajaba en los medios desde el comienzo de su carrera–, podrían ayudar a explicar estos vaivenes del diario. No obstante, hay que tener en cuenta que estos movimientos no eran extraños en el funcionamiento de los pequeños periódicos de la época, que solían obedecer a los objetivos personales de determinados políticos o incluso periodistas.

El Mundo, afín inicialmente al Partido Liberal, era considerado en su primera época un periódico progresista, pero en 1909 dio un giro hacia la derecha pasando a apoyar la política de Maura, lo que provocó la retirada de varios colaboradores. Durante el gobierno de Canalejas, sin embargo, apoyó al nuevo partido en el poder, pero pronto, en 1911, ataca al presidente, por lo que sufre varias suspensiones que logra burlar adoptando los títulos de *La Tierra* (6-X-1911) y *El Orbe* (15-X-1911), aunque pronto recupera su cabecera original (22-X-1911). Estas cuestiones no implican que *El Mundo* no tuviera su prestigio, determinado sobre todo por su plantilla de redactores –Manuel Bueno, Julio Camba o Luis Araquistáin– y de colaboradores, entre ellos Lara –y destacando otros nombres como Rubén Darío, Valle Inclán, Ricardo Baroja o Unamuno–. Con Lara, al menos en lo que se refería a la crítica musical, el diario mantuvo una estabilidad de opinión, de la que pudo carecer en otros aspectos.

Lara desarrolla en *El Mundo* una intensa labor como musicógrafo –utilizando el término que empleaba Subirá–, determinada por el cartel del Teatro Real –junto a otros

⁶ SEOANE, María Cruz; SÁIZ, María Dolores: *Historia del periodismo en España, III. El Siglo XX: 1898-1936*. Madrid: Alianza, 1996, pp. 96-98.

⁷ Santiago Mataix (Alcoi, 1871 – Valencia 1918). Abogado, periodista y político, trabajó en el bufete de José Canalejas, quien le introdujo en *El Heraldo de Madrid*. Durante su corresponsalía en Filipinas durante la guerra hispano-estadounidense conoció al general Polavieja, del que fue secretario particular y hombre de confianza. Tras enemistarse con Canalejas, dio un giro político y salió elegido, en las elecciones de 1899 y 1901, Diputado de los conservadores por Alicante. Al año siguiente, Silvela le encargó reorganizar el partido en Alicante, por problemas internos, pero en 1903 se mostraba partidario de Moret. En 1905 fue elegido Diputado a Cortes por Tremp (Lleida) y luego fue Senador por Ávila en 1910 y 1916. En el ámbito periodístico, Mataix también escribió para *El Diario Universal* de Romanones, que también dirigió, y fue propietario de *El Debate* (periódico en sus inicios católico y antiliberal), en 1911, hasta que vendió la cabecera, dirigida luego por Ángel Herrera, con quien *El Debate* se alzó en cabeza de la prensa católica, desde una nueva óptica modernizadora.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

como el Parish de forma puntual, dependiendo de la programación—, las temporadas de la Orquesta Sinfónica, y los conciertos de cámara, especialmente si eran protagonizados por intérpretes españoles, apoyando de forma especial a las nuevas formaciones cuartetísticas nacionales. Lara apoya también la fundación, en 1909, de la Sociedad de Instrumentos de Viento de Madrid, dirigida por Bartolomé Pérez Casas⁸.

Luis Iberní sentó las bases para el estudio del aparato crítico de Lara —situándolo en el segundo grupo de críticos de la Restauración⁹—, tras los primeros estudios sobre crítica musical de Emilio Casares, quien ya incluye a Lara en el grupo de críticos coetáneo a la Generación del 98. Así, Casares considera este grupo de críticos más amplio, formado y agresivo, como testigo de los cambios en la vida cultural española. Observa además unos temas comunes, que se identifican plenamente con la actividad crítica de Lara, salvo en el último punto: Wagner como referencia, sensibilidad ante Strauss, recepción crítica de Puccini y el verismo italiano, consideración de Chapí como cabeza de la música española, conocedores de Debussy, siendo receptivos con el impresionismo¹⁰. Este grupo continúa determinados temas heredados de la crítica del siglo XIX, como el wagnerismo, el interés por la música instrumental y la ópera española, junto al peso que toma ahora Chapí, siguiendo la línea abierta en la crítica por Antonio Peña y Goñi, cuya influencia, en el caso de Lara, se hace si cabe especialmente patente.

Lara era considerado, aun por sus contemporáneos, heredero directo de la crítica de Peña y Goñi, en relación sobre todo a la defensa y popularización de Wagner, paralelamente a la labor realizada por Luis Paris en el Teatro Real¹¹. El mismo Lara consideraba, todavía en 1917, que en España, “excepto Peña y Goñi, dotado de un temperamento finísimo, la crítica sólo es un eco de los peores críticos y de los peores libros franceses”¹². No obstante, cuando años antes Lara se refería a Peña y Goñi en relación a Wagner, también consideraba que “aunque lo defendía, con gran entusiasmo en ocasiones, propendía a ciertas tibiezas que lo aproximaban al arte francés, y le

⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “La Walkyria”, *El Mundo*, Madrid, 14-II-1909.

⁹ IBERNÍ, Luis G.: “Introducción. Los críticos”, en *Ruperto Chapí. Memorias y escritos*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1995, pp. 26-29.

¹⁰ CASARES, Emilio: “La crítica musical en el XIX español. panorama general”, en CASARES, Emilio; ALONSO, Celsa (eds.): *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995, p. 485.

¹¹ A.: “Una traducción del Tristán”, *El Mundo*, Madrid, 28-I-1911.

¹² Citado en VILLAR: “Del Mundo del Arte. Músicos españoles...”.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

dictaban artículos como el que dedicó a contradecir, sin comprenderlo, lo que Wagner, con frase puramente literaria y metafórica, denominaba melodía infinita”¹³.

A través de una selección de artículos de Lara publicados en *El Mundo*, Iberní sintetiza las ideas generales del pensamiento del autor. Iberní hilvanó los criterios de Lara respecto a la música española, alemana, italiana y francesa, que nos hemos propuesto completar en esta investigación, desde una perspectiva crítica y cultural más amplia. Estamos de acuerdo con Iberní cuando señala 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 ajustado”¹⁴.

Respecto a la actividad de Lara en *El Mundo*, observamos dos interrupciones significativas en cuanto al seguimiento del acontecer musical madrileño desde el diario. La primera coincide con una serie de conciertos en los que se celebra la vuelta a Madrid, en abril de 1910, del director José Lasalle con la Tonkünstler-Orchesters, como sucesor así de Weingartner, Loewe, y Hermann Zumpe, al frente de la prestigiosa orquesta de Munich¹⁵. De este modo, A. de T. firma sobre las veladas sinfónicas, en artículos en los que prima el tono descriptivo y laudatorio, con poca profundidad crítica. Lara vuelve a ausentarse de las páginas de *El Mundo* en marzo de 1911, reapareciendo el día 31 del mismo mes, con un artículo sobre el compositor Vicente Zurrón, si bien sus colaboraciones posteriores en el diario son ya más aisladas, de forma que Lara también se ausenta entre abril y junio de 1912. Este periodo se corresponde con los viajes de Lara por Oriente Medio.

¹³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. *Lohengrin*, ópera romántica de Ricardo Wagner”, *El Mundo*, Madrid, 9-I-1908.

¹⁴ IBERNÍ, Luis G.: “Un acercamiento a Manuel Manrique de Lara”, *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, Nº 52, 1997, p. 160.

¹⁵ Lara no asiste a los conciertos de la orquesta alemana, pero dedicó en *El Mundo* un artículo previo a Lasalle, que había conocido por mediación de Arbós en las tertulias del Casino de San Sebastián, en torno a 1908. Lara seguía de cerca los progresos artísticos de Lasalle, sobre todo a través de las noticias de prensa, de modo que “unas veces era teatro de ellos la propia Alemania, donde él cultivó y formó su personalidad, otras, las referencias eran de más lejanos países, Rusia, Austria, Rumanía. Más tarde fue Barcelona misma la que sancionó su mérito”. Lara celebraba así la vuelta de Lasalle, al frente de “una de las orquestas más prestigiosas y de más brillante historia en la Alemania moderna. Sólo el hecho de que la que fue Kaim-Orchester y hoy se denomina Tonkünstler-Orchester de Munich, le haya elegido como director, es para él un título para la gloria”, en MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Un músico español. La Tonkünstler-Orchester. Sobre José Lasalle”, *El Mundo*, Madrid, 5-IV-1910.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

España está entonces inmersa en el conflicto colonial con Marruecos, en un proceso que se sigue desde la prensa, de forma que el despliegue informativo viene determinado por la actualidad. *El Mundo* no es una excepción y prácticamente desaparecen las informaciones musicales y teatrales, excepto las carteleras madrileñas y, en ocasiones, de provincias. Asimismo, Bernardo G. de Candamo, crítico teatral del diario, empieza a escribir críticas de óperas del Teatro Real, en la temporada que comienza en 1912, manteniendo una línea estética cercana a Lara, contrario así al Verdi de *Don Carlo* y partidario de Wagner. Para la música instrumental, y algunas reseñas de lírica, encontramos también la firma F. M., que podría tratarse de F. Martínez Yagües, que empieza a encargarse también de informaciones teatrales. Observamos que *El Mundo* procura no descuidar las citas líricas e instrumentales más importantes, pero la realidad es que la actividad musical en el periódico, sin Lara –al que, por otro lado, se le reserva su puesto–, no se sostiene. Aunque la presencia de Lara en el diario es más estable en 1913, se echan en falta críticas de algunas óperas de la temporada del Real. El día 5 de marzo de 1914 Lara firma su última crítica en *El Mundo*, cuando ya se deja sentir el gran conflicto europeo.

A partir de entonces, el periódico sustituye a Lara en la crítica musical, que queda al cargo de F. Martínez Yagües¹⁶, que escribe ya sobre la temporada de 1914-1915 del Teatro Real, y también sobre música sinfónica, aunque en este caso sus críticas son más superficiales. En lo que respecta a la temporada lírica, Martínez Yagües continúa la tendencia estética abierta por Lara en el periódico. De este modo, se muestra cauteloso con el “mérito” de Puccini en *La Bohème*, mientras ataca su *Tosca*¹⁷; defiende la belleza de la melodía de *Norma*; *Caballería rusticana* es para él una “obra desigual”, aunque fuera “donde mejor dio de sí el talento del compositor”¹⁸; y se muestra partidario del arte de Wagner, por ejemplo al escribir sobre el *Tristán e Iseo* de 1914 en el Real¹⁹, así como del Chapí de *Margarita la Tornera*²⁰ y también de Strauss, al que considera en el “camino nuevo”²¹. Hay que decir, no obstante, que Martínez Yagües

¹⁶ Juan Van-Halen se refiere a Fernando Martínez Yagües como jefe redactor de *El Mundo*, en “Fondo de reptiles”, en GONZÁLEZ, Juan Manuel (comp.): *Muelles de Madrid: Cuaderno de relatos madrileños*. Madrid: Sílex, 2003, p. 100. Asimismo, es posible que este F. Martínez Yagües fuera el coautor de la letra del himno de Alicante, con música de Juan Latorre, compuesto en 1902.

¹⁷ *El Mundo*, Madrid, 18-I-1914.

¹⁸ *El Mundo*, Madrid, 18-II-1915.

¹⁹ *El Mundo*, Madrid, 8-I-1914.

²⁰ *El Mundo*, Madrid, 3-V-1915.

²¹ *El Mundo*, Madrid, 6-V-1915.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

firma al mismo tiempo asuntos sobre la red ferroviaria, o sobre comedias dramáticas en El Español, y escribe habitualmente en la sección “Palabras de un mundano”, prueba de que pertenecía a la plantilla del periódico.

La salida de Lara de *El Mundo* coincide con sus colaboraciones para el diario *ABC*, uno de los líderes de la prensa de comienzos del siglo XX, y con otras revistas que se incluyen –junto con el *ABC*–, dentro del grupo de Prensa Española S. A., liderado por el empresario Torcuato Luca de Tena. Nos referimos a *Actualidades* (1908-1910), *Blanco y Negro* (1891-2005) y *El Teatro* (1909-1910). Este bloque, en el lado conservador de la prensa empresarial, se oponía al bloque liberal de la Sociedad Editorial que, en los años de la Primera Guerra Mundial, va a representar a la causa aliada, frente a Prensa Española, que se identificaba con el bando germanófilo y que es, significativamente, donde Lara colabora. En cuanto a los artículos de Lara para *Blanco y Negro* –revista independiente del *ABC* hasta su tercera etapa, en 1957–, destaca la divulgación de su trabajo como folclorista y musicólogo, con la excepción de un artículo sobre Jerónimo Giménez²². Asimismo, en el diario *ABC* localizamos, entre 1919 y 1921, artículos de Lara sobre las campañas bélicas en Marruecos que, como hemos visto, después incluye en su libro, *Una campaña en Yebala*²³.

La prensa recibía las respectivas subvenciones de los países combatientes para influir sobre la opinión pública, al mismo tiempo que se beneficiaba de las mejoras económicas que trajo consigo la posición privilegiada de España en la guerra, al ser el altavoz del debate nacional. Aunque hay que decir que la prensa tuvo que enfrentarse a dos problemas importantes: la subida del precio del papel y la falta de ingresos publicitarios, que llevaron a los medios a tener que modernizarse, o bien a pedir préstamos al Estado, cuestiones que llevaron a que la pequeña y mediana prensa resultaran cada vez más insostenibles, y parte malvivía de fondos soterrados de los gobiernos, convirtiéndose en los llamados *sapos*, como le ocurrió a *El Mundo*²⁴.

Al tener en cuenta el entramado empresarial y humano de la prensa, observamos otras conexiones interesantes en este recorrido. Es curioso cómo Lara publica sus últimos artículos sobre Wagner –ya en 1916, en pleno viraje de la orientación estética en la música española– en *Summa, Revista selecta ilustrada* (1915-1916), que lideraban

²² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Jerónimo Jiménez”, *Blanco y Negro*, Madrid, 25-VII-1915.

²³ MANRIQUE DE LARA: *Una campaña en Yebala: crónicas de guerra*. Madrid: Talleres del Depósito de la Guerra, 1927.

²⁴ SEOANE; SÁIZ: *Historia del periodismo en España...*, p. 98.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

dos hombres de teatro: su director, Salvador Martínez Cuenca –creador de comedias y director de compañías cómico-dramáticas–, y Bernardo G. de Candamo, el jefe de redacción que, recordemos, había sido crítico teatral en *El Mundo*. La revista *Summa* trataba una pluralidad de temas sobre arte, literatura, sociedad, ciencia, moda, deportes, etc., a cargo de importantes firmas, mientras presentaba, en materia política, diferentes líneas ideológicas. En lo que respecta a las colaboraciones musicales, encontramos también artículos de Pedrell, Enrique Gomá, Turina o Ricardo Villa, además de Lara.

Por último, hay que señalar el caso de la *Revista Musical Hispanoamericana* (1914-1918), que supuso el traslado estratégico a Madrid de su antecesora, la *Revista Musical de Bilbao* (1909-1913), de forma que los profesionales de la música tuvieran un lugar central en la prensa española, como “defensor de sus intereses morales y materiales”, en el que pudieran “hallar eco las campañas en pro del arte musical”²⁵. La *Revista Musical Hispanoamericana* no seguía una línea estética concreta, de manera que diferentes visiones y generaciones de músicos estaban destinadas a encontrarse en sus páginas. En este sentido, es representativo cómo, en los dos últimos años de la publicación, la dirección recayó en dos figuras antagónicas, estéticamente hablando, de la música española: Rogelio Villar y Adolfo Salazar.

Así, el primer número de la *Revista Musical Hispanoamericana* recogía la relación de sus colaboradores principales, entre los que se incorpora Manrique de Lara, ya que éste no estaba entre los antiguos colaboradores de la *Revista Musical de Bilbao*. Sin embargo, tras este primer reconocimiento, que suponía formar parte de un conjunto de nombres de referencia de la música del siglo XX, Lara no escribió nuevos artículos destinados a una revista que, como afirma Consuelo Carredano, es la publicación que “mejor refleja el primer rostro de la modernidad musical española del siglo XX”²⁶. Tan sólo con la entrada de Lara en la Real Academia de Bellas de San Fernando en 1917, la revista recuperó en sus páginas los dos primeros artículos que Lara había publicado en 1907 en *El Mundo*. Probablemente, la explicación la da Carredano cuando demuestra cómo la *Revista Musical Hispanoamericana* va a tender hacia una realidad musical

²⁵ “Nuestro saludo”, *Revista Musical Hispanoamericana*, Madrid, I-1914, p. 4.

²⁶ CARREDANO, Consuelo: “Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la *Revista Musical Hispanoamericana* (1914-1918)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, primavera, año/vol. XXVI, n° 84, México: Universidad Autónoma de México, 2004, p. 119.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

européa diferente que se abría paso en España, con la influencia decisiva de Salazar, hacia el neoclasicismo, el impresionismo francés y el nacionalismo ruso²⁷.

¿Podemos hablar así de una *retirada a tiempo* de la prensa por parte de Lara, consciente de los nuevos caminos de la música en España? ¿O es que realmente ya no había espacio suficiente para todos en la prensa?²⁸ Sea como fuere, Lara dio por ganada su batalla en favor del arte alemán cumplida su labor crítica en *El Mundo*. A mediados de la década de 1910, se percibe en España una nueva estética musical, que impulsa la creación de la Sociedad Nacional de Música, y coincide con la llegada de Falla de París, paralelamente a los escritos de Salazar sobre la *música nueva*, primero en la *Revista Musical Hispanoamericana* y después en *El Sol*. Si tenemos en cuenta que, a partir de 1917, la presencia de Lara en la prensa va a centrarse en su labor militar y como folclorista, ¿es que Lara asumió –lo que no implica necesariamente una aprobación–, la superación del romanticismo en la música española? Nosotros pensamos que sí.

En este sentido, Carlos Bosch habla en sus memorias de un desencuentro entre Lara y Falla que, si bien no precisa fecha, con toda probabilidad se produjo entre 1915 y 1920, y que debió de ser decisivo en la actividad de Lara en la crítica madrileña. Hay que decir que, si bien no localizamos ningún testimonio de Lara sobre Falla en la prensa, se conservan dos tarjetas de visita en el Archivo Manuel de Falla de Granada, por las que deducimos –teniendo en cuenta las fechas– que Lara felicita a Falla por el estreno en 1914 de *La Vida Breve* en el Teatro de La Zarzuela. Lara escribe: “Ayer busqué a V. para felicitarlo por su magnífica obra: Hace mucho tiempo que ningún compositor dramático español me produce impresión tan intensa y profunda como la que ayer logré por su inspiración admirable. Reciba V. mi cordial enhorabuena y un fortísimo abrazo” (14-XI-1914). Hay que tener en cuenta la influencia de Wagner en *La Vida Breve*, que Iván Nommick ha definido como “un drama lírico en el que Falla busca un flujo musical continuo y en el que integra sonoridades tristanescas”²⁹. No obstante,

²⁷ *Ibidem*. Como señala la autora, la revista llevó a cabo un papel divulgador de la Sociedad Nacional de Música, con artículos sobre las obras programadas.

²⁸ Como señala Carredano, Villar reprocha a Salazar, aunque de una manera un tanto “injusta” según la autora, que este último acaparara los “mejores espacios editoriales de Madrid”; en palabras de Villar: “porque el inteligentísimo crítico Adolfo Salazar con su “parti pri” por un sector determinado de la música, su parcialidad, y evidente apasionamiento, contribuye a desorientar a sus lectores, haciendo una labor negativa”, recogido en VILLAR, Rogelio: “Adolfo Salazar”, en *Músicos Españoles: (compositores y directores de orquesta)*, Vol. II, Madrid: Mateu, [1930].

²⁹ NOMMICK, Iván: “Wagner en Falla. De “La Vida Breve” a “Atlántida””, *La Opinión de Granada*, 31-VII-2005, p. 30. Nommick señala la admiración de Falla por Wagner, atraído especialmente por *Tristán e*

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

como recuerda Bosch, las relaciones de Lara con el entorno de Falla después se deterioran:

“Uno de los críticos que en tiempos atrás, aún recientes, influyeron en la dirección musical por su autoridad y prestigio, fue Manuel Manrique de Lara, que se negaba a cuanto se deslizase hacia la modernidad (...). Hombre archifino, versallesco y dado a la aristocracia hasta un extremo algo excesivo, sentía una aversión personal contra Debussy y Ravel, contra todos los nuevos músicos franceses, puede decirse, y fobia de ataque contra Stravinsky y Albéniz, en quien, con muy poco fundamento crítico, por cierto, veía un posible rival de la gloria de Chapí, su ídolo reverenciado. También odiaba con violencia ultraestética al insigne musicógrafo Pedrell, y lo peor era que conseguía prosélitos y ejercía influencia importante en los medios musicales.

Después de una cuestión personal con Alfonso Albéniz, en la que medié yo como representante o padrino en duelo de éste por un agresivo artículo sobre su padre, el eximio compositor, fue decreciendo su influencia, algo quebrada por el influjo que alcanzó la “Nacional”. En uno de sus conciertos tuvo Manrique de Lara una discusión, degenerada en disputa, con el genial Manuel de Falla, a propósito de juicios y opiniones sobre Pedrell, ensalzado en magistral defensa por el ilustre compositor. Muchos fueron los que se apartaron de sus filas, y poco a poco las tendencias de novedad que siguieron las iniciaciones del grupo de Falla, ya afamado entre nosotros después de serlo en el extranjero

(...) Caballeroso y correcto, [Manrique de Lara] se desenfrenaba por temperamento impulsivo, que le ofuscaba. Cultísimo y maestro en la composición, carecía de dotes para la creación y de toda flexibilidad; era de clara visión, pero entubada; su misma cortesía era rígida, y su extrema amabilidad cortesana se encuadraba sin matices ni diferenciaciones³⁰.

Recuperamos el testimonio de Bosch, aunque con precauciones, pues Bosch, a pesar de encargar a Lara el prólogo de su libro *Del Idealismo en el arte* (1913)³¹, se muestra partidario de la otra *orilla estética* de la música española, afín a Pedrell, Falla y Albéniz. Asimismo, Henri Collet advierte cómo después de la Primera Guerra Mundial la actividad de Lara se ralentiza, de manera que se pregunta:

“¿Hay que atribuir este silencio a la reprobación del compositor por parte del movimiento nacionalista que podría triunfar e imponerse definitivamente tanto en España como en el extranjero? No hay duda de que la moda ya no es Wagner ni sus dramas, sobre los que un Stravinsky podría decir: “se pueden leer pero no interpretarse”. El irreductible Lara debió de sufrir al ver implantarse en Madrid la religión del bárbaro iconoclasta ruso”³².

Isolda y Parsifal. Por otro lado, también hay que tener en cuenta la buena relación de Lara con el autor del libreto de *La Vida Breve*, Carlos Fernández Shaw, a la que más adelante nos referiremos.

³⁰ BOSCH, Carlos: *Mnème. Anales de música y de sensibilidad*. Madrid: Espasa-Calpe, 1942, pp. 148-149.

³¹ BOSCH, Carlos: *Del Idealismo en Arte* (Manuel Manrique de Lara, prol.), Madrid: Blass y Cia., 1913.

³² COLLET, Henri: *L'Essor de la musique espagnole au XXème siècle*. Paris: Max Eschig, 1929, p. 132. “Depuis la guerre, cependant, il semble que l'activité de ce noble musicien se soit ralentie. Doit-on

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

II.1 Lara y la recepción de Wagner en Madrid

Para esclarecer las pautas que guiaron el discurso crítico de Lara en torno a Wagner es fundamental estudiar el desarrollo de sus colaboraciones para el diario *El Mundo* (1907-1914). Sin embargo, intercalaremos nuestro estudio con las aportaciones de Lara para otras publicaciones, pues localizamos otros artículos centrados en Wagner en *El Heraldo* (1891), *La Época* (1895), *Faro* (1908-1909), *ABC* (1914) y *Summa* (1916) (véase anexo 4). Hemos comprobado que aparecen referencias a Wagner –ya sea en artículos específicos o no–, en un tercio de las críticas de Lara. No en vano, Luis G. Iberní ya afirmaba sobre Lara cómo “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 correcta y convirtiéndose en un vehículo de difusión que favoreció el estreno de las obras de Wagner en Madrid”³³.

Las colaboraciones de Lara en la prensa responden a la actualidad del fenómeno wagneriano, y no sólo en lo que respecta a la escena teatral o de conciertos madrileña. El cartel lírico de Madrid, junto con sus obligaciones militares, determinan cuestiones como que no hallemos en sus artículos comentarios de peso en torno al *Rienzi*, *Der Fliegende Holländer* o *Die Meistersinger*, a pesar de que, por ejemplo, esta última ópera se repuso en marzo de 1912 en el Teatro Real, coincidiendo así con las campañas folclóricas de Lara en el Mediterráneo Oriental. Llama la atención que Lara prácticamente no se pronunciase en defensa de Wagner durante el periodo del empresario José Arana al frente del Teatro Real, de 1902 a 1907 –tiempo en el que Lara aparece en excedencia en su historial militar–. En esas fechas se restringen las interpretaciones y se paralizan los estrenos de las óperas wagnerianas –a pesar de la evolución sociopolítica que se da en España, con una apertura favorable hacia Alemania–, lo que se debió a criterios comerciales y bajo la influencia de Cármena y Millán³⁴. En un artículo de 1904 aislado en su obra, Lara lamentaba el planteamiento

attribuer ce silence à la réprobation du compositeur pour tout ce mouvement nationaliste auquel il ne voulut s'associer mais qu'il put voir définitivement s'imposer et triompher tant à l'étranger qu'en Espagne? Il est certain que la mode n'est plus à Wagner, et à ses drames don un Stravinsky a pu dire “qu'il pouvaient encore se lire mais non plus s'entendre”. L'irréductible Manrique de Lara dut souffrir de voir s'implanter à Madrid même la religion du barbare iconoclaste russe”.

³³ IBERNÍ.: “Un acercamiento a Manuel Manrique de Lara”..., p. 160.

³⁴ Véase ORTIZ, Paloma: *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*. Memoria de tesis doctoral, dirigida por Victoria Eli Rodríguez. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Arte

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

artístico de la empresa del Teatro Real, “vinculado a una empresa cuyos intereses [son] contrarios a los del público y a los del arte”. Lara demandaba una apertura de la programación del coliseo hacia el repertorio wagneriano que, como defendía Lara, “comprende no a un solo autor, sino a toda una escuela”³⁵.

De cualquier modo, hemos de tener en cuenta que la obra crítica de Lara fue publicada casi íntegramente en la prensa, al modo de un Peña y Goñi que, como hemos apuntado, fue una referencia fundamental para Lara. No en vano, Lara dedicó a Antonio Peña y Goñi su artículo “Un concierto wagneriano”, publicado en *La Época*³⁶, donde celebra como un triunfo del wagnerismo en Madrid, el primer concierto integrado exclusivamente por obras de Wagner, por iniciativa del director Cleofonte Campanini, que ha pasado casi inadvertido en los estudios sobre la recepción de Wagner en España. Así, dicho concierto incluyó fragmentos conocidos de *Parsifal –Preludio, El Jardín encantado de Klingsor y Encantamiento de Viernes Santo–*, de *Tristán e Iseo –dos números de la suite sobre la obra arreglada por Mancinelli, un Dúo de amor, final del primer acto y Preludio y Muerte de Iseo–*, y de *La Valquiria –el final de la ópera y La cabalgata de las valquirias–*, contando con la soprano Luisa Tetrazzini, Monotti y Leonardi en las partes vocales. Lara ofrece detalles valiosos acerca de la gestación de dicho concierto, de forma que apreciamos la implicación de los críticos en la programación musical, junto a la repercusión pública de sus escritos en la prensa.

“Hace pocas noches, a la salida del teatro, buscaba yo a mi buen amigo el notable crítico Sr. Borrell para que hablásemos de asuntos íntimamente relacionados con el arte. Hallélo con varios amigos alrededor de la mesa de un café, y ocupé un puesto en la agradable tertulia. De ella formaba parte el señor Campanini, a quien pocos días antes había yo conocido con motivo de su primer concierto. Hablamos del éxito obtenido y me comunicó sus planes, en proyecto, de dirigir un concierto de obras de Wagner (...). Cada uno de los concurrentes indicaba una obra, y entre el cúmulo de las nombradas había que escoger las que quedasen como definitivas. El maestro Campanini, con una amabilidad por mí muy agradecida, me rogó que redactase el programa, y sobre la mesa de mármol, menos duradero que los nombres que en él fueron escritos, quedó, después de algunas tentativas, constituido, de modo invariable, el programa que ayer fue tan calurosamente aplaudido por el público”³⁷.

III (Contemporáneo), *Historia y Ciencias de la Música*, 2003. Disponible online, en: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/ghi/ucm-t26883.pdf> (consultado por última vez, en 3 de diciembre de 2013).

³⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Notas musicales”, *Alma española*, Madrid, 20-III-1904.

³⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Un concierto wagneriano”, *La Época*, Madrid, 26-III-1895.

³⁷ *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

A partir de este artículo, Lara reivindicará desde la prensa la unificación de criterios estilísticos en la elaboración de los programas de conciertos –lo que se relaciona también con presupuestos estéticos wagnerianos–, mientras defiende, como responsabilidad del director, la hegemonía del “repertorio clásico” en los programas. Lara se refiere a unos modelos compositivos que, en la línea de la apertura del repertorio iniciada por Barbieri al frente de la Sociedad de Conciertos, identifica con la obra de determinados autores alemanes, que debían servir de orientación estética para elaborar sus juicios respecto al repertorio, con Wagner como primer foco estético-musical. En este sentido, Lara negaba que los directores se vieran “constreñidos por el mal gusto del público, [como para] abandonar el camino del verdadero arte”. Lara contestaba así a un artículo de Guillermo Morphy, en el que éste responsabilizaba al público del desarrollo de las programaciones³⁸.

Las colaboraciones de Lara para *Faro*, durante el año de vida de esta revista semanal, fueron simultáneas a su labor en *El Mundo*. En este sentido, pensamos que los escritos de Lara publicados en *Faro* sirvieron para reforzar el trabajo del director Walter Rabl al frente de las óperas de Wagner en el Teatro Real. Así, la actividad de Lara desde la prensa podría compararse con las campañas de Félix Borrell en apoyo de Mancinelli de la década anterior³⁹, en las que Lara, según comprobamos, participó asimismo desde *El Heraldo*. Es entonces cuando Lara conoció a Mancinelli, y su admiración por el director fue acrecentándose, “a través de las iniciativas con que [Mancinelli] ennobleció sus conciertos, y del interés que siempre despertaron en él las obras de Chapí, hacia las cuales nunca se recató en manifestar el mayor entusiasmo”⁴⁰. Tengamos en cuenta que, en opinión de Lara, a Mancinelli se le debía en Madrid “el comprender el verdadero sentido y ver la oculta belleza de los fragmentos wagnerianos del último estilo más célebres”, de modo que Mancinelli,

“Con un espíritu profundamente cultivado y amante de la buena tradición clásica, y con su temperamento admirable de director de orquesta, supo demostrar que el portentoso florecimiento de la música, alcanzado en Alemania con

³⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “El público y los conciertos”, *El Imparcial*, Madrid, 29-III-1897.

³⁹ SUÁREZ, José Ignacio: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Vol. I. Tesis doctoral dirigida por Ramón Sobrino. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2002, p. 44.
Disponibile online: http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/21776/Tesis_JISG_Vol.1.pdf?sequence=1 (consultado por última vez, en 3 de diciembre de 2013).

⁴⁰ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “La peregrinación del vivir. Marcha fúnebre. Recuerdos de arte”, *El Mundo*, Madrid, 28-XI-1912.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

Beethoven y Weber a principios de este siglo, tenía a su fin, como continuación legítima de su fecunda vena, el conjunto entero de obras que podemos abarcar en un solo hombre: Ricardo Wagner⁴¹.

De este modo, en el diario *El Heraldo* localizamos artículos de Lara sobre *Parsifal*, que suceden a los que escribe Borrell sobre la misma ópera, y que destacan en 1891 en la prensa madrileña, teniendo en cuenta su profundidad de análisis⁴². En estos artículos, Lara define ya las tendencias de sus trabajos en torno a Wagner en la prensa, de manera que se centra en la base literaria y poética de la ópera⁴³, mientras analiza los procedimientos musicales y dramáticos empleados por Wagner, a través de valiosas explicaciones técnicas y estéticas, en relación a la reforma wagneriana del drama musical⁴⁴. En este sentido, extraemos un párrafo muy significativo de Lara basado en una *idea del progreso* en la música de influencia krausopositivista que, como veremos, el crítico va a desarrollar más ampliamente en *El Mundo*, dirigiendo sus razonamientos de influencia wagneriana.

“La influencia de Wagner en el presente es tan cierta, como indudable la que habrá de ejercer en el arte venidero. Los compositores del porvenir se nutrirán en sus obras y aprenderán en ellas de igual manera que él se amamantó en las de ilustres antecesores; que ni el arte es discontinuo, ni la originalidad es ese fantasma sin progenitores creado por la irreflexión de cierta crítica. Sófocles empleó la forma dramática eschílea [sic]; Virgilio imitó a Homero; Rafael y Miguel Ángel, aunque opuestos, se influyeron mutuamente, reflejando ambos el esplendor de la civilización renaciente; Velázquez tiene gloriosa ascendencia en el Greco. Si la ciencia, si las artes no progresan, pues, sino fundándose en descubrimientos anteriores, el artista debe estudiar en los que le precedieron: que teniendo toda imaginación un determinado poder de creación, tan grande como se quiera, pero limitado, podrá emplear de un modo más eficaz su esfuerzo para remontarse a las alturas del arte bello, apoyándose y partiendo de la cima que ya alzó la inteligencia humana, que arrancando desde el ordinario nivel de la propia inteligencia en las regiones del pensamiento⁴⁵.”

Al revisar las páginas de *Faro*, hay que destacar sobre todo una serie de siete artículos que Lara publica entre mayo y noviembre de 1908, centrados en la obertura de *Tannhäuser* que, junto con la marcha de *Tannhäuser*, habían sido las primeras obras de

⁴¹ MANRIQUE DE LARA: “Un concierto wagneriano”....

⁴² Ya se había publicado la correspondencia de Marsillach durante el estreno de *Parsifal* en Bayreuth en 1882 (*Parsifal. Peregrinación a la Meca del porvenir*. Barcelona: Fidel Giró, 1882), entre otras publicaciones, y se contaba con traducciones de *Parsifal* desde 1885. Recordemos, no obstante, que el estreno de *Parsifal* no se efectúa en el Teatro Real hasta enero de 1914, debido a los derechos de representación de la ópera.

⁴³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Parsifal I”, *El Heraldo*, Madrid, 19-VIII-1891.

⁴⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Parsifal II”, *El Heraldo*, Madrid, 20-VIII-1891.

⁴⁵ *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

Wagner escuchadas en Madrid. Dichos artículos revelan la amplia dimensión de los estudios de Lara en torno a la obra de Wagner, de forma que el crítico aporta diferentes análisis de tipo histórico, técnico y estético musical, literario e incluso bibliográfico. En la primera entrega de esta serie, Lara ensalza la figura de Joaquín Gaztambide, frente a Francisco A. Barbieri, como introductor de la música de Wagner en Madrid. Incluso, Lara consideraba la influencia de Gaztambide en la programación de Barbieri al frente de la Sociedad de Conciertos, en función de “un género de música que [a Barbieri] le era repulsiva”, refiriéndose a Wagner. Al parecer, Lara y Barbieri mantenían habitualmente discusiones sobre el arte wagneriano, como cuando se encontraban en el Palacio de Medinaceli, pues ambos compartían amistad con la duquesa Ángela.

“Barbieri llegó muchas veces a asegurarme, con apasionada ceguedad, que la obertura de *Tannhäuser* era inejecutable para la cuerda, y eso lo afirmaba precisamente cuando las excelentes interpretaciones de Mancinelli habían hecho esa obra popularísima entre nosotros, y cuando antes los maestros Bretón, Vázquez, Monasterio y el mismo Barbieri, habían logrado con ella arrancar al público entusiastas aplausos.

Tal aversión hacia esa obertura, que Barbieri hacía extensiva a toda la música wagneriana, me lleva a recelar que el autor admirable de *Pan y Toros* [pudiera] ser (...) quien por su libre iniciativa la dio a conocer entre nosotros. Si por acaso puede caberle esa gloria, pienso, sin embargo, que la idea debió serle sugerida por el autor de *El Juramento*, cuyas tendencias artísticas y cuyo temperamento dramático le hicieron comprender, antes que nadie en España, la grandeza del ideal wagneriano”⁴⁶.

En estas declaraciones de Lara quizás influyeron las antiguas disputas entre Barbieri y Chapí, a raíz del estreno de *Roger de Flor* en 1878, si bien, como expone Emilio Casares, las relaciones entre ambos se restablecieron en 1887⁴⁷. En cualquier caso, Lara parece seguir también aquí la tendencia de un Peña y Goñi, si tenemos en cuenta las polémicas entre Barbieri y Peña en la prensa de 1874, al criticar Barbieri la falta de conexión entre los presupuestos teóricos y la realización musical en las obras de Wagner. Por otro lado, esto conectaría con un elemento que observamos se repite en una

⁴⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “La obertura de *Tannhäuser* I”, *Faro*, Madrid, 10-V-1908. Lara no iba desencaminado, en el sentido de que fue Gaztambide quien estrenó esta obertura, en los conciertos estivales del Jardín del Buen Retiro, el 11 de julio de 1868, como ha documentado SÚAREZ: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Vol. I..., pp. 33-34. Sin embargo, Lara pasa por alto cómo anteriormente Barbieri había estrenado la marcha del *Tannhäuser*, en las series de conciertos de marzo de 1862 y 1864, de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos.

⁴⁷ Casares señala que estas disputas reflejaban cómo “Barbieri intuía a través del lenguaje de Chapí la entrada de todo el modernismo europeo desde Meyerbeer hasta Wagner y por ello la integración en España de nuevas estéticas con las que no estaba de acuerdo”, en CASARES, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el creador*, Vol I. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1994, p. 362.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

parte de la crítica denominada antiwagnerista de las décadas de 1870 y 1880 –y aún de la siguiente, como en el caso de José María Esperanza y Sola–, que mostraba desconfianza hacia los escritos de Wagner, incluyendo sus autoproclamas como reformador del teatro musical⁴⁸. Por su parte, Barbieri señalaba en las óperas de Wagner contradicciones relacionadas con el ritmo, la melodía y la declamación, mientras consideraba –aunque de forma un tanto general– una falta de unidad de estilo en sus obras. Asimismo, Barbieri, con un interés reconocido en su obra por la transformación del canto popular en la música dramática⁴⁹, criticaba el alejamiento de Wagner de la música popular. Sin embargo, pese a estas cuestiones –que, como veremos, se alejaban del ideario de Lara–, Barbieri negaba la condición de “antiwagnerista” que Peña y Goñi le había adjudicado, defendiéndose así de los *ataques* del crítico:

“Ahora tú (...) me citas con grande aparato, y como si hubieras hecho el descubrimiento del siglo, el último párrafo de mi biografía de Eximeno, en el cual trato de los delirios de Wagner y su escuela ¡Pobre recurso! Porque, en primer lugar, te diré que condenar *los delirios* de un autor no es condenar *sus obras razonables*; y en segundo lugar, que habiéndome oído tú celebrar muchas veces algunas piezas de tal autor, y habiéndome visto dirigir y elogiar su marcha del *Tannhäuser*, debiste comprender que yo ni he condenado nunca ni condeno *en absoluto* las obras de Wagner, sino tan sólo sus aberraciones y extravagancias, que son las que realmente *tienden a pervertir* la música”⁵⁰.

La serie de artículos que Lara dedica en *Faro* a la obertura de *Tannhäuser* incluían además un estudio que vinculaba los orígenes de la obertura con el teatro clásico⁵¹, para analizar después su influencia italiana, antes de la llegada de Christoph Willibald Gluck y su significación en la reforma dramática de Wagner⁵². En otra entrega de sus artículos, Lara explica los principios estéticos implícitos en la

⁴⁸ Recordemos al respecto la crítica del *Rienzi* de Esperanza y Sola, en la que reconocía las cualidades de Wagner como compositor (aunque duda del efecto de algunos de los procedimientos musicales en la ópera), mientras cuestiona sobre todo la parte teórica de Wagner, en ESPERANZA Y SOLA, José María: “Rienzi”, *El Cronista*, Madrid, 10-II-1876, recogida en el compendio del autor, *Treinta años de crítica musical*, Vol. I. Madrid: Tipografía de la viuda é Hijos de Tello, 1906, pp. 148-156.

⁴⁹ Véase MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Contestación del Ilmo. Señor Marcelino Menéndez y Pelayo. Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri, el día 13 de marzo de 1892*. Madrid: Ducazcal, 1892, p. 41, citado en CASARES: *Francisco Asenjo Barbieri...* Vol. I., p. 396.

⁵⁰ BARBIERI, Francisco A.: “Cartas musicales. Segunda. A D. Antonio Peña y Goñi”, *Revista Europea*, Madrid, 23-VIII-1874, recogida en CASARES, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri. Escritos*. Vol II. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994, p. 347.

⁵¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “La obertura de *Tannhäuser* II”, *Faro*, Madrid, 17-V-1908.

⁵² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “La obertura de *Tannhäuser* III”, *Faro*, Madrid, 31-V-1908.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

composición de las oberturas wagnerianas⁵³, y un estudio de tipo histórico, literario y musical en el que Lara examina las fuentes literarias del *Tannhäuser*⁵⁴. Sobre esta base, Lara desgana en otro artículo el desarrollo de la acción de la ópera, que pone en relación con la obertura⁵⁵, para luego escribir una especie de guía dramático-musical de la obra, a partir del análisis de la partitura⁵⁶.

Por otro lado, Lara consideraba al director Walter Rabl como el responsable de la “educación wagneriana” en Madrid, tras la labor realizada por los directores Hermann Levi, Hermann Zumpe, Karl Muck, Richard Strauss y Felix von Weingartner. Como veremos más adelante con detenimiento, Lara se refería con ello a una reorientación del gusto del público, en base a unos estándares de calidad fundados en los parámetros estético-musicales de la escuela alemana, a la hora de representar las óperas wagnerianas. En este sentido, Lara celebró especialmente, en la revista *Faro*, la representación de *Lohengrin* de enero de 1909 en el Teatro Real, que por primera vez dirigía un maestro alemán, Walter Rabl, del que Lara afirmaba lo siguiente:

“Su temperamento, lleno de fogosa vehemencia, y su educación musical, amamantada en una tradición rigurosamente ortodoxa, hacen del ilustre kapellmeister de Breslau elemento insustituible para crear en Madrid una escuela de interpretación wagneriana, donde los técnicos y el público mismo puedan ver unidas la corrección y el calor dramático que convierten la partitura abstrusa, que a la lectura nos sobrecoge y amedrenta, en organismo ponderado, donde todo elemento tiene un razonado objeto y en cuyo seno palpita la pasión y circula la vida.

Walter Rabl tiene cimentada entre nosotros una gran reputación y representa un gran prestigio. Las representaciones por él dirigidas de *La Walkyria* y de *Siegfried* marcan, hasta ahora en Madrid, el punto culminante del arte wagneriano. La de *Lohengrin* ha venido todavía a acrecentar su mérito”⁵⁷.

Por otro lado, destacan las colaboraciones de Lara para *ABC* en 1914, a propósito de la edición de las obras completas de Wagner a cargo de Breitkopf und Härtel. Lara complementa sus análisis con otros escritos y partituras de Wagner publicados, para llevar a cabo un estudio crítico e histórico del desarrollo del estilo

⁵³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “La obertura de *Tannhäuser* IV”, *Faro*, Madrid, 7-VI-1908.

⁵⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “La obertura de *Tannhäuser* V”, *Faro*, Madrid, 21-VI-1908. Lara cita a Wagner, Milá y Fontanals, Gastón Paris, más otras fuentes antiguas en su trabajo.

⁵⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “La obertura de *Tannhäuser* VI”, *Faro*, Madrid, 26-VII-1908.

⁵⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “La obertura de *Tannhäuser* VII”, *Faro*, Madrid, 22-XI-1908.

⁵⁷ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Música en el Real. *Lohengrin* II”, *Faro*, Madrid, 31-I-1909. Lara publica en la misma revista un artículo anterior sobre este *Lohengrin*, en fecha de 24-I-1909, en el que destacamos sobre todo sus aportaciones en torno a las fuentes literarias del drama wagneriano.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

wagneriano⁵⁸. En este sentido, Lara muestra especial atención por las obras tempranas de Wagner, de manera que investiga la historia de composición de *Die Hochzeit*, ópera inacabada de Wagner sobre la que Lara se interesa especialmente por los estudios preliminares y las prácticas poéticas del compositor⁵⁹, que luego dieron paso, en Dresde, a la composición de *Leubald und Adelaida* (1827). Lara profundiza en mayor grado en esta otra tragedia de Wagner, recurriendo a la autobiografía *Mein Leben* y al epistolario del compositor alemán publicado, además de los textos de Wagner sobre su obra contenidos en la compilación de escritos, *Gesammelte Schriften*⁶⁰.

Lara cierra su labor crítica en torno a Wagner con las revisiones de las óperas que se interpretan en 1916 en el Teatro Real, a través de sus colaboraciones para la revista *Summa*. En estos artículos llama la atención cómo Lara subraya el elemento humano y moral contenido en *Tristán e Isolda*⁶¹, mientras analiza el valor artístico de *Tannhäuser* en el contexto operístico internacional en el momento de su creación⁶². No obstante, hay que diferenciar sobre todo el artículo que Lara dedica en *Summa* a *La Walkyria* de Wagner⁶³, en el que añade reflexiones de tipo bibliográfico en torno a la tetralogía wagneriana, donde lamenta una falta de estudios críticos musicales y literarios, así como la poca actualización en éstos por parte de los autores.

“Aun ciertas obras, como la extensa y minuciosísima biografía de Glassenapp, esenciales a toda labor crítica sobre arte wagneriano, son totalmente inútiles para realizar un estudio racional y profundo de los procedimientos musicales empleados por Ricardo Wagner; de su técnica dramática; de la maravillosa identificación de su inspiración melódica con su

⁵⁸ Véase MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Esbozos de crítica musical. Las primeras obras de Ricardo Wagner”, *ABC*, Madrid, 13-VI-1914.

⁵⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Las primeras obras de Ricardo Wagner”, *ABC*, Madrid, 27-VI-1914.

⁶⁰ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Las primeras obras de Ricardo Wagner”, *ABC*, Madrid, 20-VII-1914. Hay que lamentar la interrupción por parte de Lara de esta nueva serie de artículos sobre la obra wagneriana en el *ABC* que, según nuestras pesquisas, se reducen a los tres artículos citados. No obstante, es necesario entender estos textos dentro del cuerpo global de críticas de Lara, que conforman un todo unitario.

⁶¹ Lara opinaba que “el punto de vista crítico que ha de revelar el verdadero alcance del maravilloso drama lírico habrá de equipararlo con una creación de subjetiva belleza, transparente reflejo de un estado moral”, que según Lara se basaba en “la serenidad del amor en las civilizaciones del paganismo clásico”, frente a las sociedades modernas, que “truecan la inclinación amorosa en origen de anhelos insaciables y entremezclan sus supremos deleites con los más intolerables tormentos”, en MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. *Tristán e Iseo*”, *Summa*, Madrid, 15-II-1916, p. 33.

⁶² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. *Tannhäuser*”, *Summa*, Madrid, 1-II-1916. En su último artículo sobre *Tannhäuser*, Lara destacaba especialmente la amplitud melódica y el ropaje armónico y orquestal de la ópera.

⁶³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. *La Walkyria*”, *Summa*, Madrid, 15-III-1916.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

intención poética; de la continua evolución de su estilo, no sólo en el cromatismo, siempre acrecentado, de la invención temática, sino en la lógica complicación de la trama contrapuntística y de la pompa instrumental con que tan intensa y definitivamente ha modificado el arte moderno. La obra de Glassenapp, necesaria para conocer las circunstancias de lugar y de tiempo en la elaboración de las obras wagnerianas, no es, a la verdad, ni aspira a ser una obra crítica, sino exclusivamente un filón de noticias biográficas indispensables por lo exacto y minucioso. Mas, en realidad, no son más fecundos en revelaciones técnicas otros escritos. Unos, como los de Stewart Chamberlain, tan admirables por su estilo y por su noble aspiración de alta crítica se mantienen en un punto de vista puramente estético, que excluye toda especialización musical; otros, como las conferencias leídas por Guido Adler en la Universidad de Viena, no pasan de ser, a la verdad, artículos de periódicos concebidos sin profundidad ni novedad alguna.

En tales libros, como en tantos otros, no sólo se echa de menos un estudio musical consciente de lo que son y significan en la historia del arte los procedimientos wagnerianos, sino que, igualmente carecen de aquellas indicaciones críticas que caen fuera del especialista musical y pertenecen únicamente a la historia literaria, donde pudieran ser estudiadas las fuentes literarias de los poemas wagnerianos.

Entre todos ellos, acaso el de *La Walkyria* ha sido el que menos ha revelado sus orígenes a la investigación crítica (...).”

II.1.1 Wagner como catalizador del discurso crítico de Lara en *El Mundo*: modelos y desviaciones en la música alemana

La firma de Lara en las páginas del diario *El Mundo*, entre 1907 y 1914, coincide con el inicio de la empresa de Antonio Boceta y Luis Calleja al frente del Teatro Real, que fue decisiva para el asentamiento de Wagner en la escena teatral de Madrid, con la colaboración de Walter Rabl, entre otros directores de orquesta, el director de escena Luis París y el escenógrafo Amalio Fernández.

Recordemos que durante aquellos años se dieron en el Teatro Real los estrenos de las óperas *Götterdämmerung* (7-III-1909), *Das Rheingold* (2-III-1910), *Tristan und Isolde* (15-II-1911) y *Parsifal* (1-I-1914), que Lara va a apoyar desde la tribuna del diario. No en vano, Paloma Ortiz señala una eclosión del wagnerismo en la capital española en 1911, con la intensa actividad de la Asociación Wagneriana de Madrid – analizada ya en profundidad por la autora–, simultánea a la programación operística del Teatro Real, que ofrece doce óperas de Wagner sólo entre 1911 y 1913⁶⁴. Esto a pesar de que Lara, aún en 1910, apreciaba “muchas lagunas” en el repertorio del Real, destacando la falta de Gluck, Mozart y Weber en la programación. Según el crítico, estos autores debían incorporarse “de una manera discreta y paulatina, a fin de no

⁶⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “El repertorio del Real”, *Actualidades*, Madrid, 17-III-1910.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

comprometer con un esfuerzo radical los intereses mercantiles de la empresa”, lo que reflejaba también cierta desconfianza hacia la recepción del público. Tras el estreno de *Parsifal* y con la disolución de la Asociación Wagneriana de Madrid, Ortiz advierte, a fines de 1914, el ocaso del wagnerismo en Madrid, en consonancia con el resto de Europa, marcado por el estallido de la Primera Guerra Mundial⁶⁵. Como hemos visto, a partir del mes de marzo de 1914 la firma de Lara desaparece de las páginas de *El Mundo*, que tampoco pervive ya como diario al año siguiente.

La labor de Lara como crítico wagnerista –en tanto que su discurso artístico y humanista se proyecta en Wagner–, se articula en torno a dos ideas fundamentales. Por un lado, la importancia de Beethoven como referencia fundamental para legitimar la reforma wagneriana del teatro lírico. Por otro lado, la difusión de las óperas de Wagner desde una perspectiva literaria e histórica. Ambas se relacionan con el interés de Lara por la divulgación de la acción dramática de las óperas de Wagner en el proceso formativo de un público más culto, y con la revalorización de la música sinfónica, fundamental también para la recepción de Wagner en Madrid a comienzos del siglo XX.

La idea de Beethoven como base de las innovaciones de Wagner se propaga en la prensa española ya desde la década de 1870, promovida seguramente por los escritos de Joaquín Marsillach y las traducciones de textos de Wagner⁶⁶. Sin embargo, este planteamiento se revitaliza en la crítica musical a partir de 1890, aunque con algunos matices: desde una perspectiva progresista e integradora, como el caso de Lara, en oposición a opiniones de tipo decadentista que veían en Wagner el ocaso del arte musical –dentro de un debate entre innovación o ruptura, que luego se traslada a Richard Strauss–, y frente a posturas más tradicionalistas en relación al trabajo de los compositores españoles. No en vano, como explica Ortiz, Wagner representó en el siglo XX español, “un paradigma de la modernidad, tan ansiada por la intelectualidad de entresiglos, contribuyendo a los deseos de regeneración cultural, actuando como impulso restaurador y provocando la aparición de un apasionado movimiento wagneriano que entraría en España a través de Barcelona”⁶⁷.

⁶⁵ ORTIZ: *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*...

⁶⁶ SÚAREZ: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Vol. I, II...

⁶⁷ *Ibidem*, p. 507.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

En su obra crítica, Lara defendió la idea de la música instrumental como “base inexcusable del drama lírico moderno”⁶⁸, de manera que, siguiendo la estética wagneriana, Lara consideraba el sinfonismo de Beethoven como “el punto culminante del arte musical”. Aquí es donde radica la clave del concepto de modernidad para Lara: “el que no arranca [de Beethoven] es un retrógrado”⁶⁹. En este sentido, Lara destaca la concepción expresiva y *dramática* de la música de Beethoven⁷⁰, en obras en las que “las ideas pugnan por romper los moldes impuestos fatalmente por la tradición, siempre mezquinos para encerrar tanta grandeza”⁷¹. Así, Lara insistía en cómo Wagner, en sus dramas líricos, había creado “una inmensa sinfonía cuyo desarrollo tiene por única clave el desarrollo paralelo de la acción escénica”, que consistía a su vez en una “acción libremente concebida por el poeta”⁷². Lara argumentaba así que “la misión de Wagner fue crear nuevos moldes en los que el pensamiento dramático de Beethoven, hermano suyo, pudiese hallar forma apropiada”. De este modo, como explica Lara:

“Beethoven en la IX sinfonía, y más aún en sus últimos cuartetos, rompió los moldes tradicionales de la música instrumental, según fueron determinados por Haydn y aceptados por Mozart sin modificación alguna, y ahondando en las profundidades de su alma gigante y solitaria, escribió música donde palpitaban los dolores y las alegrías de su propia existencia. Esta concepción, puramente expresiva y dramática, de la música instrumental (...) inspiró a Wagner, gran poeta al mismo tiempo que gran compositor, la idea de crear una sinfonía dramática gigantesca, cuya forma, concebida independientemente de todo convencionalismo técnico, dependiese sólo del desarrollo dramático de una acción, que le sirviese como de solución o clave”⁷³.

Por tanto, era la acción poética la que a cada instante justificaba, según Lara, un desarrollo musical laxo de las formas cerradas antiguas: “El wagnerismo es la libertad (...). La forma musical es libre, compuesta sobre un texto poético”⁷⁴. En este sentido, cabe recordar las críticas de Ernest Newman, ya en la década de 1910, desmitificando

⁶⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Wagner y el público. “El oro del Rhin. Anoche en el Real. El triunfo de Gottlieb”, *El Mundo*, Madrid, 30-XII-1910.

⁶⁹ Cit. en VILLAR, Rogelio: *Músicos españoles: (compositores y directores de orquesta)*..., p. 180.

⁷⁰ GREY, Thomas S.: *Wagner's Musical Prose: Texts and Contexts*. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1995. Grey analiza los principales problemas de los textos teóricos de Wagner en relación a su obra musical. Revisa cómo Wagner debió a Beethoven aspectos generales de tipo dramático para justificar impulsos que transgredían la forma musical y generaban diferentes significados.

⁷¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 5-IV-1909.

⁷² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. La Walkyria II”, *El Mundo*, Madrid, 24-II-1908.

⁷³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Esta noche en el Real. *Tannhauser*”, *El Mundo*, Madrid, 21-12-1907.

⁷⁴ VILLAR: *Músicos españoles: (compositores y directores de orquesta)*..., p. 180.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

opiniones como las de Lara en torno a Wagner. Newman se refería al uso de un texto poético concebido a la medida de las necesidades del sinfonista. Por otro lado, no olvidemos que en uno de sus últimos libros, *Wagner Nights* (1945), Newman analizó la importancia de las fuentes literarias en los procesos de concepción y realización de los dramas wagnerianos, lo que constituía una novedad en el pensamiento del crítico inglés⁷⁵. Por su parte, Lara subraya cómo para Wagner, “la música es sólo un medio de lograr un fin”⁷⁶, es decir, el drama. Así, Lara insistía en el objetivo dramático del drama musical, significando éste la unión de la tragedia romántica, el teatro helénico y la sinfonía de Beethoven. Para Lara, el drama lírico wagneriano era “elevado en sus aspiraciones, lógico en sus procedimientos, clásico en su estilo, humano en su expresión, divino en su exaltación redentora”⁷⁷.

Con todo, considero que Lara coincidió con las opiniones del entorno krausoinstitucionista sobre Wagner, según expone Leticia Sánchez de Andrés, aunque sin cuestionar la subordinación de las partes vocales a la orquesta –como criticaron los krausistas–, y ya superadas las reservas de tipo estético, filosófico y técnico musical que hombres como Giner de los Ríos mantuvieron hacia Wagner⁷⁸. Así, Lara defendió, influido por un idealismo libre de matices pesimistas, la respuesta sentimental de la música, que se unía a la palabra (o poesía) para compensar un componente racional, lo que podríamos relacionar con el krausismo español⁷⁹. Por otro lado, en el pensamiento de Lara es determinante, además, el principio de unidad basado en el “racionalismo armónico” que, como ha explicado José Ignacio Suárez, trataba de conciliar –en el caso de Lara, en ocasiones de manera un tanto forzada– la concepción clásica y romántica de las artes, por medio de un equilibrio entre la forma y el contenido de la obra musical⁸⁰. En este sentido, pienso que Lara fue partidario de un concepto de belleza formal de tipo

⁷⁵ Véase NEWMAN, Ernest: *Wagner Nights*. London: Putnam and Co Ltd, 1949. Newman escribió este libro tras publicarse en Alemania la edición de los apuntes de Wagner en torno a sus escritos. En este libro, pensado como medio de difusión de la obra de Wagner, Newman plantea la necesidad de conocer las fuentes literarias de los dramas líricos del alemán, en una postura que se asemeja a la de Lara.

⁷⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Parsifal”. Segunda representación”, *El Mundo*, Madrid, 4-I-1914.

⁷⁷ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Parsifal”. Segunda representación”, *El Mundo*, Madrid, 4-I-1914.

⁷⁸ Véase SÁNCHEZ DE ANDRÉS: *Música para un ideal*.

⁷⁹ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: “El modelo de ópera nacional del entorno krausista e institucionista”, en ALONSO, Celsa; GUTIÉRREZ, Carmen Julia; SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.): *Delantera de Paraíso, estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2008, pp. 221-233.

⁸⁰ SUÁREZ, José Ignacio: “Krausoinstitucionismo y wagnerismo”, *Nassarre*, 25, 2009, pp. 55-70.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

esencialista y de influencia krausopositivista y neokantiana que, como veremos, defendió a lo largo de su obra crítica. Por esta razón, las ideas de Lara pueden parecer en ocasiones contradictorias, pues combina los principios wagnerianos del drama musical con un concepto clásico del arte que, al mismo tiempo, se relaciona con las ideas de Giner⁸¹. De este modo, Lara defendió un ideal intemporal de belleza basado en la perfección de la forma artística, para transmitir el ideal humano y artístico de la obra de arte, con una idea de progreso que le sirvió para sintetizar el dualismo entre tradición e innovación musical, a través de la obra de Wagner.

A partir de estos presupuestos, Lara también establece sus críticas hacia Johannes Brahms, en el sentido de que consideraba “ilegítima” la herencia de Beethoven en Brahms. Asimismo, Lara consideraba la influencia de Brahms y de Wagner como “antagónica y contradictoria” en la historia de la música. Lara reforzó en sus escritos la idea de Wagner y Brahms como representantes de dos tendencias opuestas en la música alemana, de modo que Wagner representaba “la manifestación de la emotividad y del sentimiento” y Brahms era “el academicismo, que todo lo espera de una técnica fría y escolástica”⁸². Así, desde sus primeras críticas en *El Mundo*, Lara cuestiona a Brahms, relacionándolo con la escuela formalista, que Lara definía, siguiendo a Walter Niemann, como “pseudo-clásica”, rechazando su denominación de “clásica” y “filosófica”⁸³. En este sentido, Lara coincidía con Felix von Weingartner, al sostener que, a pesar de que el arte de Brahms se inspiraba en Beethoven –en tanto que imitaba sus giros melódicos y sus disposiciones instrumentales–, “no hay un temperamento en la música tan desemejante del de Beethoven como el de Brahms”⁸⁴.

En todo caso, Lara atribuía a Brahms una asimilación parcial y frívola del lenguaje beethoveniano: “Todo lo que en [Beethoven] es emoción, sentimiento y poesía, es en [Brahms] sequedad, maña y frío tecnicismo (...), por un esfuerzo puramente intelectual, ajeno a la pasión”⁸⁵. De este modo, Lara sostenía que las semejanzas de

⁸¹ Véase SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: “Antecedentes del Neoclasicismo en la estética musical de Francisco Giner”, en NAGORE FERRER, María; SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia; TORRES, Elena (eds.): *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2009, pp. 49-68.

⁸² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “En el Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 16-IV-1910.

⁸³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Sociedad Filarmónica. Cuarteto Checo”, *El Mundo*, Madrid, 19-II-1908.

⁸⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 6-IV-1908.

⁸⁵ *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

Brahms con Beethoven “no pasan de la superficie externa de las obras”, mientras que, en una especie de réplica al Eduard Hanslick de *De lo bello en música*, para Lara la música era ante todo sentimiento:

“Enaltezcan otros la frialdad, que a mí me parece ridícula y censurable, por ellos llamada corrección. Quien tenga de la música el mismo concepto que Hanslick, y la considere como recreo intelectual más bien que como emoción, recréese en el arte de Brahms, en quien Hanslick tuvo su ídolo, o el de Max Reger, estúpido alarde de un tecnicismo glacial en donde nada habla al sentimiento de la belleza. Yo guardo mi admiración y mi ternura para quienes saben sentir y me hacen llorar. Por eso he sido, soy y seré apasionado de Wagner, para quien siempre he guardado en el alma profunda devoción (...)”⁸⁶.

Así, Lara se replantea el linaje compositivo de Brahms, ya que según el crítico Brahms representaba en el arte moderno “una rama desgajada de aquella gran escuela representada en el arte por los hijos de Bach, y que a través del abate Vogler, de Romberg, de Loewe y de Kiel, conduce al escolasticismo glacial de Max Reeger”⁸⁷. Lara sólo excluía de sus censuras críticas el *Cuarteto n° 1 para piano y cuerda en sol menor, Op. 25* de Brahms, lo que podría relacionarse con las tradicionales asociaciones de esta obra con Beethoven, en razón de su temática y concepción de los desarrollos⁸⁸. Así, Lara apreciaba este *Cuarteto en sol menor* de Brahms, en tanto que “su admirable belleza le hará sobrevivir entre todas las composiciones modernas de su género y entre todas las que su autor ha producido”⁸⁹.

Y aunque Lara definía la obra de Brahms como una “manifestación de una tendencia artística decadente y estéril”, tampoco le negaba en ocasiones “un talento real y cultivado”, reconociendo el nivel técnico compositivo del alemán. Lara cae en otras contradicciones, sobre todo en torno a la *Sinfonía n° 3 en Fa mayor, Op. 90* de Brahms, que considera “una de las más afortunadas y personales” del autor, si bien después crítica, teniendo en cuenta la fecha de la obra –según Lara, ya tardía, al ser concebida el mismo año de la muerte de Wagner, en 1883–, su carácter “monótono y falto de

⁸⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Wagner en el Real. “Götterdaemmerung””, *El Mundo*, Madrid, 8-III-1909.

⁸⁷ MANRIQUE DE LARA: “En el Teatro Real. Orquesta Sinfónica”..., 16-IV-1910.

⁸⁸ Véase POGGI, Amedeo; VALLORA, Edgar: *Brahms. Repertorio completo*. (Antonio Resines y Herminia Bevia, trad.). Madrid: Cátedra, 1999, pp. 109-113. La libertad en el desarrollo formal y el carácter sonoro sombrío son características remarcables del *Cuarteto con piano en sol menor, Op. 25* de Brahms que, recordemos además, Arnold Schoenberg orquestó en 1933.

⁸⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 6-IV-1908.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

color”⁹⁰. Una vez más, para Lara, “la mayor destreza técnica no basta para suplir la falta de calor y de emoción en las ideas iniciales, único fundamento real de la verdadera belleza”⁹¹. Sin embargo, ya en 1913, Lara se expresa respecto a Brahms con una templanza inusual, incluso conciliadora, y reconoce la pervivencia de un arte que ha superado, como el de Wagner, los momentos de mayor polémica.

“Brahms ha sido, a pesar de todo, un compositor afortunado, porque en sus huestes ha logrado reunir, no sólo a los conquistados por su indudable talento, sino a todos aquellos que sentían hacia él irreductible enemiga. Pasados ya los momentos de lucha, tal vez sus obras y su nombre vagan incesantemente perdiendo la popularidad de que gozaron en circunstancias transitorias”⁹².

Cabe añadir que en el camino al formalismo Lara incluía a Felix Mendelssohn, considerándolo, aun teniendo en cuenta lo expuesto sobre Brahms, “el más ilustre representante de esta escuela”⁹³, lo que conecta con el pensamiento de Wagner, que negaba a Mendelssohn una expresión individual, aún limitado por los modelos tradicionales. No obstante, hay que decir que Lara, dado que escribe en función de la programación de conciertos madrileña, se expresa sólo de forma más amplia en torno al *Concierto para violín en re menor* de Mendelssohn, obra predilecta de los solistas, según Lara quizá debido a que sus dificultades técnicas “se hallan encubiertas bajo su atractiva gracia melódica”⁹⁴. No obstante, Lara no rechazaba plenamente la obra, pues veía en el concierto de Mendelssohn la manifestación de “un arte refinado, mantenido siempre dentro de la tradición clásica, cuya exquisitez, no exenta de cierta frivolidad, lo hace atractivo y amable”⁹⁵.

En cualquier caso, Lara sostenía que tanto Mendelssohn, como Robert Schumann y, en cierto modo, también Franz Schubert, empujaban el legado musical de Beethoven. En el caso de Schumann, Lara observaba sobre todo un “desmayo en la forma instrumental, característico en su arte orquestal”, cuando se

⁹⁰ MANRIQUE DE LARA: “En el Teatro Real. Orquesta Sinfónica”..., 16-IV-1910.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Orquesta Sinfónica. Cuarto concierto”, *El Mundo*, Madrid, 12-IV-1913.

⁹³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Sociedad Filarmónica. Cuarteto Checo”, *El Mundo*, Madrid, 19-II-1908.

⁹⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Concierto Manén”, *El Mundo*, Madrid, 24-XII-1912.

⁹⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro de la Comedia. Concierto de Manén”, *El Mundo*, Madrid, 1-V-1909.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

refería a las sinfonías del compositor⁹⁶, mientras valoraba en sus obras una inspiración melódica desigual. Lara mostraba parecidas reservas hacia el *Carnaval Op. 9* para piano, cuya línea general consideraba “algo heterogénea e incoherente, por la índole misma del pensamiento que la concibió”⁹⁷. Respecto a Schubert, es curioso que Lara comentara que había sido proclamado “el más noble sucesor de Beethoven, en la sinfonía y en la música de cámara”⁹⁸, lo que no niega en ningún momento, a pesar de que la posición que otorga al austríaco en sus críticas no es de las más privilegiadas, aunque sí más favorable que a otros compositores del primer romanticismo alemán.

No obstante, Lara se mostraba de manera entusiasta al escribir sobre la *Sinfonía nº 8 en Si menor D.759, Incompleta*, pues según él marcaba un punto culminante en el genio del compositor: “en ninguna otra sinfonía Schubert remontó su inspiración a tales alturas, donde parece realizado ese ideal de paz y de dulzura sólo entrevisto por los creyentes en la bienaventuranza”. Lara destacaba el segundo movimiento de la *Inacabada*: “el *andante* es para mí la más afortunada inspiración de Schubert, verdadera visión de un mundo supraterráneo”⁹⁹. En este sentido, Lara señalaba que la *Inacabada*, aunque datase de 1828, bien podía corresponder a una época anterior a la *Sinfonía nº 9 en Do mayor D 944, La Grande*, “al menos en su labor ideológica”, ya que “el designio de esta última sinfonía, aunque mucho más ambicioso, resulta menos logrado”¹⁰⁰. Otra obra de Schubert por la que Lara mostró especial entusiasmo fue el *Quinteto para dos violonchelos y cuerdas en Do mayor opus 163 D. 956*, a propósito del que el crítico escribió:

“La inspiración del gran compositor, tan abundante y espontánea, tan honda y apasionada siempre, ha acertado pocas veces a remontarse a tal grado de perfección como en esta obra inmortal. Todos sus tiempos son verdaderos modelos de elevación en la creación melódica, de pureza en la forma, y en todos ellos resplandece el genio de quien legó a la música tantas maravillas,

⁹⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “En el Teatro Real. Orquesta Sinfónica. Segundo concierto”, *El Mundo*, Madrid, 28-III-1910. Localizamos referencias en torno a la *Sinfonía nº 3, Renana*, en la que Lara aprecia la melodía de carácter religioso que sirve de base al último movimiento de la obra; y sobre la *Sinfonía nº 1 en Si bemol mayor, Op. 38, Primavera*, obra juvenil de “un irresistible encanto, siquiera la realización instrumental esté muy distante de la soñada perfección”, en MANRIQUE DE LARA, Manuel: “En el Real. La Orquesta Sinfónica. Cuarto concierto”, *El Mundo*, Madrid, 17-IV-1911.

⁹⁷ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro de La Comedia. Rosenthal. Segundo concierto”, *El Mundo*, Madrid, 12-XI-1910.

⁹⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Lara. Cuarteto Vela”, *El Mundo*, Madrid, 17-III-1909.

⁹⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 22-III-1909.

¹⁰⁰ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “En el Teatro Real. Orquesta Sinfónica. Segundo concierto”, *El Mundo*, Madrid, 28-III-1910.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

improvisadas casi siempre, con que el artista se redimía a sí [mismo] de las estrecheces y penalidades de su vida, tan corta y tan amarga”¹⁰¹.

En suma, la figura de Beethoven es crucial en la estructuración de los juicios críticos de Lara, siguiendo el desarrollo de la programación de conciertos madrileña, debido al significado de Beethoven para la reforma del drama musical wagneriano. No en vano trascienden en la obra crítica de Lara sus reflexiones en torno a la *Sinfonía n.º 9, Op. 125 en Re menor* de Beethoven, piedra angular en el pensamiento romántico como punto de partida de la reforma wagneriana, en representación de una nueva categoría musical liberada de jerarquías¹⁰². Pensamos que sería interesante profundizar en los factores –determinando con ello la influencia de la crítica– que causaron la apertura de las programaciones hacia el primer romanticismo alemán de forma paralela a la recepción de Wagner en Madrid¹⁰³. Patricia Cármena de la Cruz ha analizado el creciente interés por Beethoven en España que, desde la década de 1870 –siendo en 1878 la primera audición en Madrid de la *Novena*–, y avivado por las polémicas wagnerianas, se intensifica en las dos primeras décadas del siglo XX, paralelamente al triunfo del wagnerismo en Madrid¹⁰⁴. Lara realizó un estudio de la obra sinfónica beethoveniana –a partir de su periodo de aprendizaje compositivo con Chapí, quien le transmitió su interés por Bach, Beethoven y Wagner–, aunque no llegó a publicar ensayos aparte de sus escritos en la prensa, como en cambio hicieron autores como Mateo Hernández Barroso, en el ámbito español¹⁰⁵. En este sentido, consideramos la obra crítica de Lara en *El Mundo* dedicada a Beethoven de especial valor.

El análisis que Lara realiza de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, parte de la idea de cómo “el pensamiento pudo a la forma, que se quedó escasa con los medios que ofrecía en aquel momento preciso al compositor”¹⁰⁶. Lara subraya la evolución

¹⁰¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Lara. Cuarteto Vela”, *El Mundo*, Madrid, 17-III-1909.

¹⁰² Recomendamos al respecto el libro de KROPFINGER, Klaus: *Wagner and Beethoven: Richard Wagner's Reception of Beethoven* (Peter Palmer, trad.). Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

¹⁰³ En este sentido, Ortiz señala que “a través del filtro wagneriano, los clásicos germanos gozaron de creciente popularidad en Madrid (desde Gluck a Wagner, pasando por Mozart, Schubert, Schumann y, sobre todo, Beethoven)”, en ORTIZ: *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*..., p. 115.

¹⁰⁴ Véase CÁRMENA DE LA CRUZ, Patricia: *Música y pintura. La estética wagneriana en España. Madrid, 1890-1915*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Carlos Reyero. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Historia y Teoría del Arte, 1997-1998.

¹⁰⁵ Véase HERNÁNDEZ BARROSO, Mateo: *La IX Sinfonía de Beethoven. Ensayo de crítica y estética musical*. Madrid: Imprenta alemana, 1912.

¹⁰⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 13-IV-1908.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

experimentada por Beethoven durante los doce años transcurridos entre la composición de la *Novena* y las ocho sinfonías anteriores, lo que valora a través de sus obras para piano y conjunto de cuerda. Así, Lara señala cómo en dichas composiciones Beethoven amplió los límites de la estructura musical, según el crítico “creando un nuevo estilo que aspiraba a expresar, con sólo los recursos de la música instrumental, todos los misterios que hasta entonces habían caído fuera de su dominio y parecían pertenecer exclusivamente a los de la música dramática”¹⁰⁷. Esa amplitud lograda por Beethoven se explica, según Lara, a partir del incremento de lo cromático, una riqueza rítmica que excluyó la tradicional simetría en la estructura, y una profundidad expresiva con raíces en nuevos sentimientos, propia de un espíritu reconcentrado¹⁰⁸.

En la *Novena* de Beethoven Lara veía un desequilibrio entre fondo y forma; entre el pensamiento y la técnica en la composición de la sinfonía. Lara advierte cómo en época de Beethoven la interpretación seguía basada en Haydn y en Mozart, lo que habría supuesto un condicionante para el compositor –sumado a la sordera que padecía–, que aún desconocía la orquesta moderna. Lara defiende, desde un punto de vista típicamente romántico, cómo en la *Novena* el principal valor no estaría en su forma instrumental, “donde el menos experto advierte sin esfuerzo verdaderos errores en la ponderación de los timbres”, sino en “la amplitud de la concepción, su profundidad expresiva, en la emoción hondísima con que todo habla al sentimiento, en aquella suprema fusión, realizada en todos sus tiempos”¹⁰⁹.

Por otro lado, Lara destaca la iniciativa de Enrique Fernández Arbós de recuperar para el repertorio la *Sinfonía n.º 4 en Si bemol mayor Op. 60* de Beethoven, tras diecinueve años sin ser programada, en marzo de 1910. Lara sopesaba cómo, a pesar de la unidad que apreciaba en el corpus sinfónico de Beethoven –con el tradicional contraste de caracteres entre las sinfonías pares e impares del compositor–, “el relieve personal y trágico que ofrecen la *Heroica* y la *Quinta*, ha hecho aparecer como pálida la divina hermosura de la *Sinfonía en Si bemol*, con toda su serenidad luminosa, con toda su gracia atractiva y esperanzada”. Lara se acercaba así a las opiniones de un Schumann o un Gevaert sobre la *Cuarta Sinfonía*, rechazando las

¹⁰⁷ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “La Novena Sinfonía”, *El Mundo*, Madrid, 5-V-1909.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

críticas vertidas por Weber que, según explicaba Lara, “tachaba de inconexas sus ideas, y advertía que cada cuarto de hora sólo se oían tres o cuatro notas”¹¹⁰.

En cuanto a la *Sinfonía nº 5 en Do menor, Opus 67* de Beethoven, Lara se mantiene rotundo en sus preferencias: “pocas veces habrá producido el pensamiento humano nada tan ciclópeo y tan avasallador”. Para Lara, en esta sinfonía “el espíritu de Beethoven se manifiesta en titánicos esfuerzos en todos los tiempos”¹¹¹. Además, Lara diferenciaba la *Sinfonía nº 8 en Fa mayor, Op. 93* de Beethoven, que se había recuperado en los programas madrileños por iniciativa de los directores de orquesta alemanes. Lara cita a Schopenhauer para referirse a esta sinfonía, en la que el crítico descubre “la redención de todos los sufrimientos de la tierra”, mientras destaca la instrumentación de la obra, en un todo armónico donde, a diferencia de la *Novena*, “el pensamiento y la forma están íntimamente unidos”¹¹².

“Con la *Octava Sinfonía* son los aplausos más difíciles de conseguir. Nada hay en ella concebido en esos momentos de desesperada tristeza o de honda emoción dramática que tan frecuentemente ensombrecen la inspiración de Beethoven. La *Octava Sinfonía* fue concebida seguramente en algunos de los días más felices que alumbraron el alma trágica que fue, en el arte, como nido del dolor”¹¹³.

A lo largo del trabajo de Lara como crítico en *El Mundo*, encontramos apreciaciones en torno a otras obras de Beethoven, como la *Obertura en Do Mayor Op. 124, Die Weihe des Hauses*, en la que Lara identifica “una sorprendente ingenuidad en las ideas”¹¹⁴, aunque arropadas por un tejido contrapuntístico e instrumental de gran experiencia técnica. También escribe Lara sobre la *Misa en Re, Op. 123, Missa Solemnis*, que entiende como concebida “a la manera de una sinfonía vocal, con sus mismas esenciales repeticiones y sus mismos característicos desenvolvimientos”¹¹⁵. En cualquier caso, la apología que Lara hace de Beethoven se basa en el hecho de que “Beethoven, sea cual fuere la índole de la composición, atendía siempre a escribir una

¹¹⁰ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Del Teatro Real. La Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 21-III-1910.

¹¹¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 22-III-1909.

¹¹² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 13-IV-1908.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Asociación Wagneriana. Segundo concierto”, *El Mundo*, Madrid, 30-X-1912.

¹¹⁵ *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

obra artística que respondiese a su propia emoción al crearla”¹¹⁶, como escribe a raíz de una audición de la *Sonata para piano en Do menor, Op. 53*. Por último, hay que destacar sus valoraciones sobre el *Concierto para violín en re mayor, Op. 61* de Beethoven, obra de “emoción noble y profunda”, que Lara diferencia del concierto de Mendelssohn y advierte al público del peso de la orquesta en el primero, lo que podría influir, según Lara, en el menor interés por parte de los solistas hacia esta obra¹¹⁷.

Además de Beethoven, Johann Sebastian Bach destaca constantemente en los artículos de Lara, también como pilar para la formación del estilo wagneriano. Así queda configurado el trío *sagrado* de compositores al que se refiere Ortiz, como puntales de la música moderna, venerado por los autores que compartieron las ideas estéticas de Lara en su época. Según explica Ortiz, “los wagnerianos madrileños, como los parisinos o los londinenses, se caracterizan por un entusiasmo hacia la obra de Beethoven, puesto que saben que éste no sólo sirvió de referencia fundamental para el propio Wagner, sino que constituye el eslabón central del trío sagrado “Bach-Beethoven-Wagner”, que muchos enarbolan como bandera que sintetiza la historia de la música occidental”¹¹⁸.

En este sentido, Lara reconoce la influencia determinante de Bach en el último Beethoven y en las obras definitivas de Wagner, como “venero purísimo que todo lo fecunda”¹¹⁹. Lara reconoce que, si bien Beethoven había alcanzado altas cotas con la tradición que le dictara Joseph Haydn –como en la *Sinfonía Heroica*–, sería el estudio de Bach el que determinó una modificación en su estilo. Así, Lara explica cómo tras “ciertos intentos teñidos por un dejo de sequedad escolástica, como la *gran fuga* o la *Obertura en do*, [Beethoven] llega a las maravillas de sentimiento dramático del *Cuarteto en Do sostenido menor* o la *Sonata en Do menor, Op. 111*”¹²⁰. En cuanto a Wagner, Lara sostiene que Carl Maria von Weber y los clásicos vieneses habrían marcado sus influencias en una primera etapa compositiva, que alcanzaba su cumbre en

¹¹⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro de La Comedia. Concierto de Tragó”, *El Mundo*, Madrid, 7-IV-1908.

¹¹⁷ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Concierto Manén”, *El Mundo*, Madrid, 24-XII-1912.

¹¹⁸ ORTIZ: *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*..., p. 16.

¹¹⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 29-IV-1908.

¹²⁰ *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

Lohengrin, para transformar luego su estilo con la asimilación de Beethoven y Bach, más el color orquestal de Franz Liszt¹²¹, a partir de *El Oro del Rhin*¹²².

Lara no desdeña obra alguna de Wagner, al considerar que, tanto sus primeras obras dramáticas –*Die Feen* o *Das Liebesverbot*–, como las puramente instrumentales – las sonatas para piano o la *Sinfonía en mi mayor*–, representaban “jalones de una evolución incesante que siempre progresa y nunca se detiene”. No obstante, Lara mostró predilección por tres óperas que, en opinión del crítico, condensaban “la totalidad del pensamiento artístico de Wagner en todas sus diversas fases”. Así, de *Tristan und Isolde*, Lara destacó sus recursos cromáticos y expresivos:

“En [Wagner] la inspiración melódica se manifiesta siempre con una forma de expresión de un sentimiento íntimo, profundo, avasallador, que tiene sus raíces en lo más recóndito del corazón humano. El arte de las gradaciones, de que Wagner mismo se envanecía; la entonación prodigiosamente homogénea y prodigiosamente diversa en sus matices, jamás han alcanzado el grado de perfección que nos asombra en el *Tristán* wagneriano. El amor habla en él el lenguaje de la música, y el arte traduce los delirios de la pasión en sus formas inmutables y eternas”¹²³.

Por otro lado, para Lara, el *Götterdämmerung* representaba el cenit de la técnica polifónica. Y la ópera *Parsifal* era considerada por Lara un “prodigio del sentimiento y la maestría, en la razonada y lógica sucesión de las formas melódicas”¹²⁴.

Así, no es extraño que Lara elogie la iniciativa de Fernández Arbós de difundir la obra de Bach en los conciertos de la Orquesta Sinfónica, al ser prácticamente desconocida en Madrid, salvo excepciones como *El Clave bien temperado* que, como explica Lara, abordaban todos los estudiantes. Lara consideraba la necesidad de replantear la idea que se tenía de Bach en la época, pues “los compositores y críticos de hace algunos años sólo entreveían en las obras de Bach a un didáctico del contrapunto, a un maestro de la fuga, en cuyas obras sólo podía aprenderse tecnicismo escolástico”. Lara defiende, además de la audacia de Bach en la técnica compositiva –subrayada por Wagner en sus escritos–, “un hondo sentimiento, más intenso cuanto más oculto, de

¹²¹ En el capítulo correspondiente a la trilogía *La Orestíada* de Lara incorporaremos apreciaciones del autor en torno a la obra de Liszt, Hector Berlioz y la composición de poemas sinfónicos.

¹²² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “El Oro del Rhin””, *El Mundo*, Madrid, 3-III-1910.

¹²³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Anoche en el Real. El estreno de “Tristán e Iseo”. La interpretación”, *El Mundo*, Madrid, 6-II-1911.

¹²⁴ *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

inspiración cálida y dramática”¹²⁵. Lara realza así un valor estético –o poético, según el crítico– en las obras de Bach, y especialmente cuando se refiere a *La Pasión según San Mateo*, que se escucha en los conciertos de la Asociación Wagneriana de Madrid: “Todo el seco escolasticismo de sus predecesores, todos los procedimientos más arduos de la técnica contrapuntística, los vemos aparecer en sus obras inflamados por un soplo de inspiración”¹²⁶. Además, destacan las apreciaciones de Lara en torno a los *Conciertos de Brandemburgo, BWV 1046-1051* de Bach, pues en ellos observa, “en rudimento, la orquesta moderna, tal y como años después fue constituida por Haydn”¹²⁷.

Así, es a Haydn a quien Lara destaca como punto de partida de la instrumentación moderna, seguido de “la perfección maravillosa de Mozart”¹²⁸. De este modo, Lara reconoce en Haydn una nueva concepción de la orquesta, así como el establecimiento de los modelos de la tradición clásica, de manera que el crítico introduce sistemáticamente explicaciones sobre la forma sonata, como modelo formal de composición en el género instrumental. En lo que respecta a Mozart, aparte de sus cualidades como instrumentador, Lara le niega cualquier innovación en la música instrumental, sobre todo en lo que concierne a la forma musical, si bien valora la invención melódica del compositor, por su “naturalidad y luminosidad”. Así escribe Lara a propósito de la *Sinfonía n.º 41 en Do mayor K. 551, Júpiter*¹²⁹, que destaca entre las referencias a otras obras instrumentales de Mozart que atraviesan los escritos de Lara, con las mismas premisas¹³⁰.

Sin embargo, en cuanto al género dramático, observamos algunas contradicciones sobre la valoración de Mozart en los textos de Lara. Por un lado, el crítico distingue a Mozart, Gluck y Weber como “la *trinidad* reverenciada e indiscutida

¹²⁵ MANRIQUE DE LARA: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”..., 29-IV-1908.

¹²⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Asociación Wagneriana. Tercer concierto”, *El Mundo*, Madrid, 31-X-1912.

¹²⁷ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 27-IV-1908.

¹²⁸ MANRIQUE DE LARA: “Asociación Wagneriana. Tercer concierto”..., 31-X-1912.

¹²⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Ricardo Strauss. La Filarmónica de Berlín”, *El Mundo*, Madrid, 2-V-1908.

¹³⁰ No está de más recomendar, en este punto, las publicaciones de Ester Aguado Sánchez (2000-2002), Ramón Sobrino (2004-2005), Carlos Gómez Amat y Joaquín Turina (1994), y José María García Laborda (2008), para repasar la programación de Mozart y otros compositores en los conciertos organizados por las instituciones musicales madrileñas de referencia en la época de Lara, como la Sociedad de Cuartetos, la Sociedad de Conciertos y las Orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid, así como la Sociedad Filarmónica, respectivamente.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

de la vieja música dramática”¹³¹, seguramente por influencia de Wagner, que sentía una admiración por Mozart que no era desconocida para Lara. El crítico señala cómo “aunque la devoción [de Wagner] hacia Weber fue compartida con la que le inspiraron Mozart y Beethoven, ninguno de éstos influyeron tanto como aquél en la determinación definitiva de la forma musical de sus composiciones dramáticas anteriores al Tristán”¹³². Por otro lado, Lara señaló de forma reiterada la vinculación de Mozart con la tradición operística italiana, muy discutida por el crítico. En este sentido, si bien Lara valoró cómo Mozart, a partir de *Las bodas de Fígaro*, inauguraba “la serie dramática de sus obras maestras”¹³³, finalmente desvincula al músico de Salzburgo de una genealogía de compositores que, en función de la mayor o menor cercanía al estilo wagneriano, va a marcar la orientación de sus opiniones sobre el repertorio, influyendo también las opiniones vertidas por el propio Wagner en sus escritos.

No obstante, hay que añadir que Lara se hace eco en *El Mundo* de las reflexiones de Weingartner sobre “la conveniencia de atenerse nuevamente a los procedimientos de Mozart” –idea que retoma Salazar en 1924, pero dentro de los debates sobre los retornos de la nueva estética musical¹³⁴–, para corregir el estado de “anarquía” al que consideraba el director alemán que había llegado la música en Europa. Para Weingartner, Mozart era el único medio de solución, “por los fueros de la inspiración y de la forma”¹³⁵. Esto conectaría con la tendencia estética de Lara, si de lo que se trataba era de recuperar, como decía Lara –y siempre que se refiriera a la inspiración melódica de Mozart–, “el valor expresivo de las ideas musicales”¹³⁶.

Con todo, conviene recordar que en la escena lírica española, Mozart tenía una importancia destacada desde el primer tercio del siglo XIX, intensificándose en la

¹³¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Esta noche en el Real. *Tannhäuser*”, *El Mundo*, Madrid, 17-XII-1907.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “El Barbero de Sevilla””, *El Mundo*, Madrid, 31-XII-1908.

¹³⁴ “El “retorno de Mozart” es tan solo la aparente coincidencia de las cualidades excelsas que en él descubren los jóvenes: fogosidad, intensidad, dramatismo, hondura poética contenida, equilibrio entre forma y materia jamás igualado, “musicalismo”, adecuación perfecta de la forma constructiva al contenido expresivo, “crecimiento orgánico de la forma como producto de la necesidad expresiva” –que es en el fondo el principio romántico–, pero sin quebranto de las cualidades puramente musicales, que es el principio del más añejo clasicismo”, en SALAZAR, Adolfo: “El nuevo y el viejo”, *El Sol*, Madrid, 20-XI-1924.

¹³⁵ Citado en MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Música española. Un compositor y una obra”, *El Mundo*, Madrid, 26-VI-1912.

¹³⁶ *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

segunda mitad del siglo, según ha estudiado Paulino Capdepón Verdú¹³⁷. Además, en el siglo XX no hallamos en Madrid polémicas como las iniciadas en el ámbito catalán en 1905, con la conferencia de Joan Maragall sobre “El drama musical de Mozart”, que minimizaban el arte operístico de Mozart, al menos en lo que se refería al círculo wagneriano barcelonés¹³⁸. De todos modos, y teniendo en cuenta que los procesos de recepción y circulación del repertorio internacional en España sobrepasa nuestro tema de tesis, observamos que las opiniones de Lara en torno a Mozart se adaptan a los principios estéticos establecidos por Wagner, de la manera siguiente:

“Ricardo Wagner, en su obra magistral de crítica, considera el desarrollo de la música dramática en dos grandes grupos. Uno de ellos el que aspira a realizar por la melodía la expresión absoluta del drama, está derivado del arte de Gluck, quien acertó a formular, con plena conciencia crítica, la necesidad inexcusable de que la melodía expresase el contenido pasional de la poesía, en que la inspiración musical tenía su origen. El segundo grupo se desentiende de tal propósito, y con una espontaneidad casi inconsciente deja fluir la vena inagotable de la creación melódica. Sin otro designio que fascina con la virtualidad misma de su belleza, sin pretender siquiera que sus giros se esclavicen a los dictados de la poesía y se conviertan en fórmula de expresión dramática. Esta segunda tendencia, cuyo más alto y noble representante es, sin duda, el prodigioso Mozart, arraigó profundamente en el suelo de Italia y desde él se difundió á todas las nacionalidades, fuera de la escuela a que pertenece el arte wagneriano, para señalar como un estigma durante un siglo la producción universal”¹³⁹.

Así, es lógico que Lara destacase a Gluck y Weber en la evolución del arte lírico-dramático. Lara afirmaba que su admiración por Gluck no descansaba sólo en “su transcendencia atribuida a una reforma del canto dramático” (que Lara considera curiosamente “más supuesta que real”, ante la falta de unanimidad en los estudios); sino en “su acomodación a la situación dramática, y los geniales atisbos con que a ésta se acomoda constantemente la coloración orquestal”. Así, Lara destacaba la misión expresiva de la orquesta de Gluck en el camino hacia el drama moderno, frente a las armonizaciones del compositor, “concebidas casi constantemente a tres partes, y la

¹³⁷ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: “Die Rezeption der Opern Mozarts in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die Rolle des spanischen Sängers und Komponisten Manuel García (1775-1832)”, en *Mozart-Jahrbuch 2011 der Akademie für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg*. Kassel: Bärenreiter, 2012, pp. 141-160. Puede consultarse la traducción del artículo online, en: <http://comunicacionconocimiento.ui1.es/index.php/ccy/article/view/21/37> (consultado por última vez, en 17 de noviembre de 2013).

¹³⁸ “Mozart “versus” Wagner”, *Catalunya música: Revista musical catalana*, Nº. 330, 2012, p. 51.

¹³⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Un baile de máscaras””, *El Mundo*, Madrid, 20-II-1914.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

marcha desmañada de sus contrapuntos, [que] lo colocan muy por bajo de casi todos sus contemporáneos y, claro es, a mucha distancia de un Bach o Haendel”¹⁴⁰. En la base de estas cuestiones se hallaban las viejas polémicas entre la unión de la música y la poesía, debatidas por los partidarios de Gluck y de Piccini, que en opinión de Lara quedaban resueltas con Wagner, y la dependencia o no de la música respecto de la poesía¹⁴¹.

No obstante, en los antecedentes de la reforma dramática de Wagner Lara veía en el *Der Freischütz* de Weber un hito importante, pues consistía en “una obra clásica e histórica, cuya forma dramática ha marcado un paso de gigante respecto de las óperas de Mozart”¹⁴². Lara argumentaba cómo el estilo de Weber estaba formado “en el cultivo constante de la música instrumental”, de manera que la inspiración de Weber, de gran poder expresivo, se diferenciaba del resto de compositores, “haciéndolo emerger en la historia del arte como una cordillera en la llanura”. Así, Lara destacaba la escena de la fundición de las balas, del primer acto del *Der Freischütz*, que consideraba “el primer momento en que el lenguaje de los sonidos, con sólo recursos instrumentales, ha sabido penetrar en el ambiente de una acción para hacerlo vivir en otro arte”¹⁴³.

A partir de estos presupuestos, Lara traza un linaje de compositores que, basado en la existencia de una escuela musical alemana, funciona a modo de guía de su gusto estético, quizá influido también por la obra de autores como Riemann, que se encontraba en su biblioteca personal (véase anexo 1). Lara plantea así una genealogía creativa, como antes hiciera Peña y Goñi¹⁴⁴, pero con una idea más definida de continuidad, y con Wagner como catalizador del proceso, en tanto que suponía síntesis y a la vez evolución –en el sentido de transformación e innovación–, dentro de una corriente musical de carácter gradual y también determinista, centrada en la música alemana. En este sentido, podríamos relacionar el pensamiento de Lara con las teorías filosóficas del evolucionismo que, como es sabido, penetraron en el estudio de las

¹⁴⁰ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Orfeo””, *El Mundo*, Madrid, 23-I-1914. En este artículo, Lara hace una oda a la Grecia clásica, típicamente wagneriana, como “el punto más alto en la curva del pensamiento humano hasta el presente, en la historia de los pueblos”.

¹⁴¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Circo de Parish. “Rigoletto””, *El Mundo*, Madrid, 19-IX-1908.

¹⁴² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Der Freischutz””, *El Mundo*, Madrid, 15-I-1913.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Peña y Goñi trazaba una línea de “compositores del porvenir”, separados del convencionalismo de la ópera italiana. Así, destacaba a Monteverdi, Lully, Händel, Gluck, Beethoven, Meyerbeer y Berlioz, a la vez que el crítico recalca el carácter revolucionario de Wagner. Véase PEÑA Y GOÑI, Antonio: “Afinidades del porvenir”, en *Impresiones musicales: colección de artículos de crítica y literatura musical*. Madrid: Manuel Minuesa de los Rios, 1878, pp. 1-28, citado en SUÁREZ: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, Vol. I..., pp. 67.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

ciencias sociales, a la vez que empezaron a desarrollarse los estudios en antropología a mediados del siglo XIX. Hay que destacar además los trabajos de Herbert Spencer – publicados paralelamente a los de Charles Darwin–, que apoyaba el modelo artístico de síntesis wagneriano. Por otro lado, Warren Dwight Allen distinguía entre evolucionistas y revolucionarios que, como Wagner o Marx, pensaban en una innovación sin miedo a alterar el progreso natural y gradual. En España, las tesis darwinistas fueron aceptadas primero en el entorno krausista, aunque se rechazaba el principio de selección natural¹⁴⁵. Los escritos de Lara de la década de 1890 inician este planteamiento, que trasciende con el cambio de siglo en la obra de otros autores afines también al wagnerismo, como en el caso de José Subirá:

“Pese a las supersticiones estéticas predicadas dogmáticamente por ciertos teorizantes de menor cuantía, nunca el Arte se puede estacionar so pena de perecer, pues su viabilidad y permanencia requieren una marcha progresiva sin fin. Esa interrumpida evolución le permite horadar surcos nuevos y explotar filones vírgenes. Si vuelve su vista al pasado o si utiliza viejos troqueles, no lo suele hacer por impulsos regresivos, sino más bien anhelando conseguir renovaciones a base del material conquistado o de la experiencia adquirida. Y ha visto surgir así varios Renacimientos, cuyo esplendor fue tanto más potente cuanto más solidez tenían sus raigambres”¹⁴⁶.

De este modo, la genealogía de compositores que Lara propone, como guía estética en su obra crítica, se basa –por el siguiente orden–, en Bach, Gluck, Haydn, Beethoven, Weber, Liszt, Wagner y, en el último eslabón evolutivo, Strauss. A partir de esta línea general, Lara llega a diferenciar, en un artículo aislado en la revista *Actualidades*, hasta tres ramificaciones de la misma escuela. Lara habla de un grupo al que pertenecerían Weber, Spohr, Lortzing, Mendelssohn y Schumann. De otra parte, en correspondencia con la Nueva Escuela Alemana, engloba a Wagner, Liszt, Cornelius, Bungert, Humperdinck y Strauss. Por último, Lara relaciona a Schubert, Bruckner, Goldmark y los compositores de operetas, éstos últimos tras la huella de Lanner, Lachner y Johann Strauss¹⁴⁷. En lo que respecta a Bruckner, Lara tomó prestadas las palabras del crítico francés Charles Koechlin, al relacionar al compositor alemán con grandes sonoridades y amplios desarrollos, sin una idea “hermosa y profunda” como

¹⁴⁵ Sobre la recepción del evolucionismo en España véase NÚÑEZ, Diego: *La mentalidad positiva en España*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1987 y, del mismo autor, *El darwinismo en España*. Madrid: Castalia, 1977.

¹⁴⁶ SUBIRÁ, José: *Los grandes músicos. Bach, Beethoven, Wagner*. Madrid: Imprenta de Antonio Marzo, 1924 (1907, 1ª ed.), p. 8.

¹⁴⁷ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Opereta vienesa”, *Actualidades*, Madrid, 31-III-1910.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

punto de partida. Al igual que Koechlin, Lara prefirió a Strauss frente a “la ambición y el énfasis” que ambos críticos percibieron en la música de Bruckner, dentro de un gusto por lo colosal en el arte, que Koechlin identificó con la Alemania contemporánea¹⁴⁸.

Quizá la influencia del evolucionismo y positivismo –junto con las ideas kantianas de la tradición en el arte que era preciso seguir– en los debates en torno a la música española, provocara un acercamiento de posturas estéticas en torno al wagnerismo¹⁴⁹. De este modo, M. Sologuren consideraba, ya en la década de 1880, cómo Wagner no era “el músico revolucionario de que tantas veces se nos ha hablado, el reformador atrevido del arte (...). La revolución musical viene iniciada, más que eso, realizada, desde Beethoven”¹⁵⁰. Por su parte, Barber señalaba, ya en 1899 –y en una línea que relacionamos con Lara–, cómo Wagner, “lejos de atentar contra los principios fundamentales del arte de los sonidos, señalaba para éste nuevos y grandiosos horizontes”¹⁵¹. También podríamos reinterpretar algunos testimonios de la época de Lara que vinculaban a Wagner con los compositores clásicos –más allá de posibles referencias a la época de la Grecia clásica, en otros artículos dedicados a Wagner–, lo que a su vez era rechazado, entre otros, por Giner de los Ríos¹⁵², o más tarde, por Joaquín Nin¹⁵³. Sin embargo, recordemos cómo Salazar se refería en 1917, a los “planes clásicos a partir de los que Wagner había deducido su sistema”, trazando con ello cierto paralelismo con la evolución compositiva de Lara, pues Salazar escribía sobre su

¹⁴⁸ Véase MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Obras de Strauss”, *Actualidades*, Madrid, 24-II-1910.

¹⁴⁹ Véase ALONSO, Celsa: “Música, pragmatismo y heterodoxia”, en SÁNCHEZ, Víctor; SUÁREZ-PAJARES, Javier; GALBIS, Vicente (coords.): *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*, Vol. 2. Valencia: Instituto Valenciano de la Música, 2012, pp. 23-51.

¹⁵⁰ El crítico añadía que “la reforma y revolución que se atribuye a Wagner, la vemos nosotros en Beethoven, en Gluck, en Wagner, en Berlioz. A Wagner sólo pueden corresponderle ciertos desarrollos atrevidos y grandes, y ciertos otros pueriles y verdaderamente raros”, en SOLOGUREN, M.: “Ricardo Wagner”, *Crónica de la Música*, IV, 126, 17-II-1881, recogido en SUÁREZ: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, Vol. II..., p. 961-962.

¹⁵¹ BARBER, M.: “Crónicas wagnerianas”, *La Época*, Madrid, 6-II-1899.

¹⁵² Giner admiraba a Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Rossini y Meyerbeer, a los que consideraba “clásicos”. En cuanto a Wagner, Giner negaba que fuera continuador de la dinastía de Bach y Beethoven. Véase SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: “Antecedentes del Neoclasicismo en la estética musical de Francisco Giner”, en NAGORE FERRER, María; SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia; TORRES, Elena: *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2009, pp. 49-68.

¹⁵³ Nin escribió que “el primer clásico, para el filisteo, es Mozart, y el último Beethoven; acaso vaya hasta Chopin o hasta Schumann, y quizá los más valientes trepen hasta Wagner, que no son clásicos para nosotros, pero sí lo son para ellos”, en NIN, Joaquín: “Música moderna”, *Revista Musical Hispanoamericana*, Nº 4, Madrid, 30-IV-1917.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

*Sinfonía en mi menor*¹⁵⁴. En todo caso, estas cuestiones apuntan a un posible antecedente de los debates sobre el clasicismo moderno y el neoclasicismo, que ha tratado ampliamente Ruth Piquer, y que se agudizaron en la *Revista Musical Hispanoamericana* en 1915, cuando se rechazaba un neoclasicismo de tipo germano – debido a la atrofia de las formas sinfónicas alemanas–, “para recuperar la tradición clásica, desde los postulados coetáneos pro-franceses”¹⁵⁵.

Otro aspecto fundamental en la labor crítica de Lara es la divulgación del fundamento poético y literario de las óperas de Wagner, en respuesta al creciente interés que despiertan los textos wagnerianos a partir de 1880, debido a “la necesidad de comprender, a través de la palabra escrita (libreto y escritos del autor) la simbología y estética wagneriana”¹⁵⁶. Ortiz cuenta en casi cien los textos de Wagner traducidos al castellano, de 1875 a 1914, entre libretos de óperas y escritos del compositor alemán¹⁵⁷. Y es que había una necesidad de popularizar la obra de Wagner en Madrid, para lo que la prensa era un medio eficaz, teniendo en cuenta que la lengua alemana resultaba extraña para la mayoría de los españoles.

En este sentido, lo más importante para Lara era divulgar la acción poética de las óperas de Wagner para hacer más comprensible el mensaje del compositor, analizando el desenvolvimiento musical de las obras a partir de la acción poética. A diferencia de otros críticos, Lara va un paso más allá y estudia las fuentes literarias en las que se basan los dramas líricos wagnerianos, siguiendo a autores extranjeros como Chamberlain, Kufferath, Gaston Paris o Schuré, interesados en la historia y los orígenes de las leyendas empleadas por Wagner. Como veremos más adelante, estas cuestiones desembocaron en el discurso de Lara de 1917, para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, titulado “Orígenes literarios de la trilogía wagneriana”¹⁵⁸, si bien observamos que ya esboza este texto en *El Mundo* a partir de 1908. Así, Lara se

¹⁵⁴ SALAZAR, Adolfo: “Madrid. Conciertos”, *Arte Musical*, II, N° 32, Madrid, 30-IV-1916.

¹⁵⁵ PIQUER, Ruth: *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Doble J, 2010, pp. 96-97.

¹⁵⁶ ORTIZ: *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*..., pp. 481-482.

¹⁵⁷ ORTIZ, Paloma: “La traducción musical dentro del proceso receptor: Richard Wagner en España”, en ROMANA GARCÍA, María Luisa (coord.): *Actas del II Congreso Internacional AIETI 2005. Formación, investigación y profesión*. (Madrid, 9-11 de febrero 2005). Granada: Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación (AIETI), 2005, pp. 1188-1206.

¹⁵⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Manuel Manrique de Lara y Berry, el 27 de mayo de 1917*. Madrid: Imprenta del Ministerio de Marina, 1917.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

preocupó por difundir la reelaboración de una tradición literaria que, basada en la épica medieval, Wagner llevó a cabo en sus óperas. En este sentido, es curioso cómo Lara criticó a Guillermo Morphy, quien “pretendía convencernos de que en Alemania nadie concedía importancia literaria a los poemas wagnerianos”¹⁵⁹. Así, Lara afirmaba, en relación a *El Anillo del Nibelungo*, que “la comparación de los elementos místicos, legendarios e históricos de las sagas escandinavas y del *Nibelungen-Lied* con la obra de Wagner, hace ver cuán artísticamente aparecen en ella sumados y fundidos”¹⁶⁰.

A propósito de las representaciones de *La Walkyria* en el Teatro Real en 1908 – que, seguida de *Lohengrin*, era hasta esa fecha la ópera de Wagner más representada en Madrid–, Lara escribe una serie de artículos en *El Mundo*, donde realiza un primer estudio sobre los orígenes literarios de la trilogía wagneriana. Para ello, Lara se vale de la traducción castellana de *Los Eddas*, el texto alemán del *Nibelungenlied* y los poemas wagnerianos en su texto original. Asimismo, Lara ofrece una valiosa selección bibliográfica en la primera entrega de estos artículos –que nos recuerda a las aportaciones de Miguel Salvador más adelante en la prensa–, teniendo en cuenta el adelanto de los estudios en torno a los antiguos mitos septentrionales en ese momento:

“En el corto período de una decena de años, desde 1801 a 1902, se ha publicado sólo en Reykjavik una colección completísima. *Islendiga Soeguz* [sic], que en treinta y ocho volúmenes abarca igual número de sagas relativas a otros tantos héroes de la poesía popular. Sabios tan beneméritos como Kolbing, Vigfusson, Unger y Storm han publicado ediciones críticas de los antiguos monumentos precedidas de profundas investigaciones. Las reimpressiones de *Los Eddas*, lo mismo en Alemania que en las naciones escandinavas, se han multiplicado considerablemente, y entre ellas sobresalen, para no citar sino las mejores y más modernas, la de Bergmann (Strapburg, 1879), y la de Detter y Heinzel (Leipzig, 1903), y sobre todo la publicada en Hable por Sijmons y Gering que comprende, además del texto crítico de los *Goetterliedez* y de los *Heldinliedez*, un volumen de introducción y dos más de copiosísimo glosario.

Con tales elementos está al alcance de cualquier aficionado a los estudios literarios investigar los orígenes de las leyendas que Wagner recopiló, y por su genio creador y poético recibieron de forma definitiva en su admirable trilogía *El anillo del Nibelungo*¹⁶¹.

¹⁵⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. *Lohengrin*, ópera romántica de Ricardo Wagner”, *El Mundo*, Madrid, 9-I-1908.

¹⁶⁰ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “*El Anillo del Nibelungo*”, *El Mundo*, Madrid, 10-III-1908.

¹⁶¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “*La Walkyria*. Orígenes de la leyenda”, *El Mundo*, Madrid, 21-II-1908.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

Lara destaca la influencia de la saga *Voelsungasaga* islandesa del siglo XIII en el germen de la acción de la trilogía wagneriana –sobre todo en el prólogo y en las dos primeras óperas–, y en el perfil dramático y filosófico de los personajes¹⁶². Asimismo, Lara analiza la relación entre la primera parte del *Nibelungen-Lied*, que versa sobre la muerte de Sigfrido, asunto que Wagner desarrolla en su trilogía, en comparación con la otra parte del poema, dedicada a la venganza de Kriemhilda¹⁶³. En este sentido, Lara se centra en la historia de Sigfrido, personaje principal del *Götterdämmerung* y de *Siegfried*, mientras estudia la correspondencia entre las fuentes antiguas y el poema *Siegfried's Tod* de Wagner¹⁶⁴, como punto de partida de la composición del *Götterdämmerung*, a la vez que valora el nuevo alcance moral de la trilogía wagneriana: “Wagner ha descrito los estragos de la ambición frente a los sentidos del amor y de la piedad”¹⁶⁵. Recordemos que en 1908 no se había efectuado aún en Madrid el estreno de todas las óperas de la trilogía, de modo que Lara sienta las bases para la divulgación de la obra wagneriana, desde un punto de vista global, y de forma previa a los estrenos del *Götterdämmerung* (7-III-1909) y *Das Rheingold* (2-III-1910).

Lara continúa su exposición sobre el plan de la trilogía wagneriana a propósito del estreno del *Götterdämmerung*, que intercalaba, como la tragedia del *Siegfried's Tod* –donde Lara veía reflejado “el fin ético que marca el aniquilamiento de toda una religión”–, episodios que relacionaban la acción épica con el pensamiento simbólico de la trilogía: “el amor vive siempre, tanto en el corazón de los hombres como en el de los dioses, y el ansia de poderío no basta a dominar sus impulsos”. En la línea de anteriores trabajos, Lara analiza además la fusión artística que Wagner lleva a cabo en su ópera, a partir de los elementos míticos e históricos de las sagas escandinavas, afirmando que la aspiración artística de Wagner en su *Anillo del Nibelungo*, como poeta dramático, había sido “la realización de una obra de arte que, desposeída de todo interés histórico y local, solo atendiese a los móviles meramente pasionales del corazón del hombre”¹⁶⁶.

Lara valora cómo a partir del núcleo que representaba el *Götterdämmerung*, Wagner amplió la acción de su trilogía, uniendo los elementos dispersos de las sagas

¹⁶² Véase MANRIQUE DE LARA, Manuel: “*La Walkyria*. Orígenes de la leyenda II”, *El Mundo*, Madrid, 22-II-1908.

¹⁶³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “*La Walkyria*. III”, *El Mundo*, Madrid, 3-III-1908.

¹⁶⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “*La Walkyria*. IV”, *El Mundo*, Madrid, 6-III-1908.

¹⁶⁵ MANRIQUE DE LARA: “*El Anillo del Nibelungo*”,... 10-III-1908.

¹⁶⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Wagner en Madrid. “El Ocaso de los Dioses”. El estreno de esta tarde”, *El Mundo*, Madrid, 7-III-1909.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

fragmentarias, a través de los viejos mitos de la religión escandinava, “conformando, como Herder presintió, una leyenda de leyendas, donde colaboran en una obra común los dioses y los héroes”. Al mismo tiempo, Lara enriquece su discurso, basado en el desarrollo de la acción y los personajes wagnerianos, con interesantes explicaciones en torno a los elementos simbólicos y filosóficos de la trilogía: “El anillo con el que el cinturón arrancado a Brunhilda por vanidosa jactancia de Siegfried en el *Nibelungenlied* es causa de la destrucción de los borgoñones, tiene en la trilogía wagneriana un alcance mayor, siendo su ambicionada posesión, según la maldición de Alberico, temeroso tormento, amenaza de muerte, origen de llanto, causa del fin de los dioses”¹⁶⁷.

Con el estreno de *Das Rheingold* en Madrid se completa la presentación del ciclo wagneriano en marzo de 1910, de modo que, según Lara, había pasado ya el momento en que el arte de Wagner podía ser discutido: “hoy forzosamente ha de ser acatado”. En opinión de Lara, *El Oro del Rhin*, “el pórtico magnífico de la trilogía”, podía formar un todo indivisible con el último acto de *Siegfried* y el *Götterdämmerung*, concluidos solamente cinco lustros más tarde¹⁶⁸. En posteriores reposiciones de la ópera, Lara insiste en la idea de que, con *Das Rheingold*, “se inicia y cumple la evolución definitiva del estilo wagneriano” –refiriéndose a cómo brota la técnica del *leitmotive* en la ópera–, en contestación a los que opinaban que *Das Rheingold* era una de las obras menos profundas de Wagner: “hay una forma de *snobismo* que consiste en manifestar la admiración por aquello que no se entiende; ello es propio de los que no son aptos para percibir la emoción estética, sino a través de un criterio previamente impuesto por lecturas mal comprendidas”. De este modo, Lara explicaba cómo *Das Rheingold* “excluía grandes movimientos pasionales”, al tratarse de un prólogo a la trilogía wagneriana: “la sinfonía orquestal se desarrolla siempre fácil, siempre fluida, siempre pintoresca, en las páginas prodigiosas que traducen el misterio de las aguas del Rhin (...) Apenas si en algunos instantes, como el lamento de las hijas del Rhin, como la muerte de Fassolt, como la esclavitud de Freya, apunta pasajeramente la tragedia”¹⁶⁹.

En cuanto al *Tannhäuser* de Wagner, Lara se hace eco en *El Mundo* de los estudios de Werner Söderhjelm acerca de las analogías del *Tannhäuser* con leyendas

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “El oro del Rhin””, *El Mundo*, Madrid, 3-III-1910.

¹⁶⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Wagner y el público. “El oro del Rhin”. Anoche en el Real. El triunfo de Gottlieb”, *El Mundo*, Madrid, 30-XII-1910.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

antiguas italianas¹⁷⁰, que luego suscribió el filólogo Gaston Paris en trabajos publicados en *La Revue de Paris*, incluidos en sus *Poèmes et légendes du moyen-âge* (1900). Así, Lara analizaba la fusión de elementos legendarios en la ópera de Wagner, provenientes de la leyenda de la Reina Sibila de Jerusalén, recogida en el romance *Il Guerrin Meschino* de Andrea da Barberino, y en el libro de Antoine de la Sale, *El paraíso de la reina Sibila*, del siglo XV. Como luego hiciera Bonilla y San Martín, Lara observaba otros elementos que tendrían su fuente inmediata en la crónica rimada –“medio legendaria, medio histórica”–, de los trovadores alemanes de comienzos del siglo XIII, como Wolfram von Eschembach, Heinrich von Ofterdingen y Walter von der Vogelweide, que aspiraban a conquistar a la dama Matilde, sobrina del *landgrave* del famoso torneo poético de Thüringia.

Lara aclara que Wagner, habiéndose inspirado en la lectura del *Elementargeister* de Heinrich Heine para la composición de su *Tannhäuser*, no habría conocido los orígenes latinos de la leyenda, creyéndola genuinamente germánica. Asimismo, Lara cita otras fuentes literarias intermedias entre el poema de Heine y la leyenda primitiva, pertenecientes al siglo XVII, como el *Mons Veneris* de Heinrich Kornmann –considerada una de las fuentes bibliográficas más importantes de la leyenda wagneriana–, y el libro *Disquisitiones magicæ* de Martín Antonio Delrío¹⁷¹.

En cuanto a *Tristan und Isolde*, Lara insiste en el contenido moralizante de un drama que “deja su huella desgarradora en las almas, cuyos sufrimientos se alzan por cima de cuanto puede concebir la crueldad más refinada y consciente”. Lara explica la simplificación de la leyenda de Tristán de Leonis que Wagner llevara a cabo en su ópera –por otro lado, objeto de crítica por parte de Gaston Paris–, en base, según él, al contenido moral e histórico de esta ópera que en el momento de su composición había sido, para Wagner, “un símbolo de su propia vida”. De este modo, Lara observa cómo la leyenda, “tan variada en sus componentes, tan rica en episodios a través de todas las versiones que le dieron forma poemática o novelística en las literaturas de la Edad Media, aparece reducida a sus más sencillos elementos en el drama wagneriano”¹⁷². Así,

¹⁷⁰ Lara se refiere a las publicaciones de Söderhjelm en el *Boletín de la Sociedad Neo-filológica de Helsingfors* (Helsinki), que suponemos se corresponden con la separata “Sagan om Tannhäuser” (1898) del crítico finlandés.

¹⁷¹ Véase MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Esta noche en el Real. *Tannhäuser*”, *El Mundo*, Madrid, 21-XII-1907.

¹⁷² MANRIQUE DE LARA: “Anoche en el Real. El estreno de “Tristán e Iseo”. La interpretación”..., 6-II-1911.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

Lara no percibe en la obra de Wagner influencia de los poemas medievales de Gottfried de Estrasburgo, Walter Scott, Eilart von Oberg o del normando Bérουλ, que habían pasado a la literatura francesa y alemana. Eso sí, en opinión de Lara el poema *Tristán* de Thomas de Bretaña, el más antiguo del siglo XII –y en el que, por otro lado, se basó Gottfried de Estrasburgo–, revelaba una pequeña parte del poema y la mayor cantidad de elementos pintorescos que Wagner había introducido en su ópera. Por último, Lara se refiere a la influencia de Matilde Wesendonck en esta ópera de Wagner, mientras repasa la correspondencia entre el compositor y la esposa del banquero Otto Wesendonck, que recordemos inspiró los célebres *Wesendonck Lieder*, con dos de las canciones que sirvieron de estudio al *Tristan e Isolda*, ópera en la que, según Lara, la pasión se combatía con el deber, “estimulada por la más noble identidad moral”. Así, Lara revisaba las referencias a *Tristán* en la correspondencia de Wagner, que revelaba, en su opinión, “el íntimo proceso de la composición, ligado en todo instante a la situación moral”¹⁷³.

Por otro lado, en su misión de divulgador de la obra de Wagner, Lara atiende a la programación más allá del Teatro Real, como a propósito de las reposiciones de *Lohengrin* en el Teatro Circo de Parish en 1908, cuyo éxito llevó a Lara a afirmar que “el arte [de Wagner], con ser tan refinado, puede ser también popular”. Una vez más, Lara alude a la elaboración literaria de Wagner en sus óperas, como un proceso de ida y vuelta desde la tradición popular. De este modo, Lara señala la utilidad de los estudios de Goerres en Alemania, del barón Frédéric de Reiffenberg en Bélgica, Hippeau en Francia o, en España, Menéndez y Pelayo y Bonilla de San Martín –con su investigación sobre las transformaciones del *Mito de Psiquis* (1908)–, para investigar todos los elementos de la leyenda del Caballero del Cisne, “cuya única forma castellana que me es conocida está casi oculta en las páginas de la inmensa crónica del siglo XIV que lleva el título de *Gran Conquista de Ultramar*”¹⁷⁴. Y añade:

“Sólo el genio dramático de Wagner en época moderna, convirtió la leyenda erudita en leyenda popular. El Helyas del cantar francés, el Popleo de la crónica española, el Loherangrin que Wolfram von Eischenbach hizo hijo de Parsifal en los últimos cantos de su prodigioso poema, se convirtió en Lohengrin por arte de un ignorado versificador cuyo texto, a través de la versión wagneriana, ha llegado hasta nosotros”¹⁷⁵.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Circo de Parish. “Lohengrin””, *El Mundo*, Madrid, 29-X-1908.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

Así, Lara desgrana el trasfondo poético de las óperas de Wagner a lo largo de sus artículos en *El Mundo*, trascendiendo en contadas ocasiones su labor en la prensa, como a propósito del estreno de *Parsifal* en el Teatro Real (1-I-1914), cuando Lara ofrece una conferencia –entre las numerosas iniciativas celebradas en torno al estreno, como ha desglosado Paloma Ortiz–, en la línea de los estudios de Eduardo Laiglesia o su maestro, Bonilla y San Martín, acerca de la “Concepción y desenvolvimiento del *Parsifal* wagneriano”. La conferencia de Lara –que no llega a publicarse, a diferencia de la ofrecida a continuación por Laiglesia, “De Peredur a Perceval”–, se escuchó en el Ateneo y el Conservatorio madrileño, dentro de una serie de charlas organizada por el Ministerio de Instrucción Pública, y promovida por la Asociación Wagneriana de Madrid. En la conferencia Lara trató sobre los antecedentes literarios de la leyenda de *Parsifal*, y sobre los documentos de Wagner relacionados con la gestación del poema y la música de la ópera¹⁷⁶.

No hay que olvidar, previamente al estreno de la ópera, el hito que supuso el concierto de la Orquesta Sinfónica de Madrid del 26 de octubre de 1912, dentro de los ciclos de la Asociación Wagneriana, que fue dedicado exclusivamente al *Parsifal* de Wagner. Hay que recordar que 1912 es el año del proyecto que impulsa la Asociación Wagneriana de Barcelona para representar *Parsifal* en el Monasterio de Piedra de Nuévalos (Zaragoza), que es apoyado por la sociedad homóloga madrileña. Lara, siendo miembro de la Asociación Wagneriana de Madrid, formó parte de la comisión encargada de estudiar la viabilidad del proyecto¹⁷⁷. El programa de este concierto incluyó fragmentos de *Parsifal* que en su mayoría eran ya conocidos en Madrid, como el *Preludio* del primer acto de la ópera, que la orquesta de la Unión Artística Musical había interpretado en el Teatro Apolo dirigida por Espino; la *Escena de la Consagración*, con celebradas interpretaciones a cargo de Mancinelli en el Real; la *Escena del Viernes Santo*, que Lara relacionaba con los conciertos de Hermann Levi en Madrid; o *El Jardín de Klingsor* y la *Escena final* del acto tercero, que aún el público recordaba bajo dirección de Campanini. Dicho concierto, promovido por Mancinelli, incluía además la *Escena de las Flores* del segundo acto y la *Escena de Parsifal* y

¹⁷⁶ SALVADOR, Miguel: “Madrid musical”, *Revista Musical hispano-americana*, Madrid, 1-1914.

¹⁷⁷ ORTIZ: *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*..., pp. 262-263.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

Gurnemanz del tercer acto de *Parsifal*¹⁷⁸. La uniformidad del programa, junto con el elemento vocal y la presencia del Orfeón Donostiarra –con Zurrón en la preparación de los coros, además de Esnaola–, fue determinante en la valoración de este concierto, por parte de Lara, como la cumbre de la actividad de la Sociedad Wagneriana madrileña.

“Nadie ignora entre los aficionados al arte que la última obra de Wagner, por determinada prescripción de su autor, sólo puede ser representada en el teatro modelo de Bayreuth. La complicada maquinaria de su escena, las dificultades de su estilo musical, el carácter mismo del poema, impregnado de un puro aroma del misticismo, hacían de *Parsifal* una creación poco apta para afrontar los peligros de los teatros sometidos a un régimen industrial, y antes, al contrario, parecía por sí misma predestinada a mantenerse meticulosamente recluida en el *sancta sanctorum* de una religión y de un arte”¹⁷⁹.

Junto a la perfección formal de la ópera, Lara subraya en *Parsifal* “el aroma místico (...) que conduce a la renuncia de todo egoísmo y a la aceptación de todo sacrificio, para redimir al que sufre a costa del propio dolor”. Con ello, Lara evoca las leyendas indias de Shakuntalá y el rey Dushianta –pareja que se reencuentra por medio del anillo perdido, como relata Kali Dasa en el drama *Abhigñana Śakuntalā*–, en razón de la abnegación sublime y de la cándida ternura que percibe también en *Parsifal*: “La poesía moderna se ha remontado a tales alturas, renovando el olvidado mito caballeresco de la demanda del Santo Grial”¹⁸⁰. Aparte de estas cuestiones, es justo decir que los artículos de Lara sobre *Parsifal* fechados en 1914 en *El Mundo* no superan los escritos por el crítico, años atrás, en *El Herald*o. En cualquier caso, para Lara el triunfo del estreno de *Parsifal* en 1914 significó en Madrid “el término de una lucha de muchos años, en que con nuestro esfuerzo y con nuestra pluma hemos contribuido a difundir en el público la buena nueva, como fervientes apóstoles de una religión artística, excelsa y redentora”¹⁸¹.

II.1.2 La interpretación de los dramas wagnerianos

Como hemos visto, Lara contribuyó con su labor crítica al afianzamiento del fenómeno wagneriano en Madrid a comienzos del siglo XX, desarrollando en sus

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 290.

¹⁷⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Asociación Wagneriana. “Parsifal””, *El Mundo*, Madrid, 27-X-1912.

¹⁸⁰ MANRIQUE DE LARA: “Anoche en el Real. El estreno de “Tristán e Iseo”...”, 6-II-1911.

¹⁸¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Triunfo del wagnerismo. La solemnidad de anoche. Estreno de “Parsifal””, *El Mundo*, Madrid, 2-I-1914.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

escritos los principios musicales, estéticos, literarios e históricos que consideraba elementales para lograr una apropiada comprensión de la obra de Wagner. Con el mismo objetivo, Lara propone en *El Mundo* diferentes soluciones, dirigidas a las instituciones, para garantizar la calidad musical de las representaciones de los dramas wagnerianos a nivel técnico e interpretativo, teniendo en cuenta que demandaban exigencias artísticas diferentes a las del repertorio italiano y francés, en el que “los cantantes, a poco que valgan, están por cima de su mérito”¹⁸².

Lara consideraba como primer responsable de la interpretación del drama wagneriano al director musical, pues “toda la significación poética, además del sentido musical, está filtrada por el director de orquesta, porque en la orquesta está hecho evidente todo el alcance de la poesía”¹⁸³. Así, Lara pone el acento en la necesidad de reforzar la parte orquestal en la interpretación de este repertorio, de acuerdo con los presupuestos estéticos wagnerianos que sustentaban sus escritos:

“El repertorio wagneriano (...) exige, como primera e ineludible necesidad, una orquesta numerosísima, mucho más numerosa que la habitual en la ópera italiana, capitaneada, y este es el punto capital, por un director que sea un verdadero artista. No basta que un maestro de coros abandone su puesto entre bastidores para ocupar el sitio del director; no basta que un pianista más o menos hábil, o que un violinista que ocupe habitualmente los primeros atriles se decida a empuñar la batuta. Se necesita un artista para quien no tenga secretos la ciencia musical y a quien sean familiares el estudio y la ejecución de las obras sinfónicas, única escuela donde puede formarse quien ha de ser intérprete principal, por no decir único, de obras teatrales cuya forma tiene mucho más de la sinfonía a la manera de Beethoven, que de la música italiana de ópera”¹⁸⁴.

Lara responsabilizaba al director musical incluso de la actuación de los cantantes, en tanto que debía exigirles “un juego escénico como actores y la coincidencia de los ademanes de su mímica con los acentos orquestales”, lo que reflejaba –no sin cierta pugna con las tareas del director de escena, según una idea actual–, la necesidad de revisar los cometidos de cada una de las partes artísticas de la representación desde una perspectiva global del espectáculo, tal y como requería el repertorio wagneriano en su introducción en España¹⁸⁵. La idea fundamental era que el

¹⁸² MANRIQUE DE LARA: “Notas musicales”, *Alma española...*, 20-III-1904.

¹⁸³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “El Oro del Rhin””, *El Mundo*, Madrid, 3-III-1910.

¹⁸⁴ MANRIQUE DE LARA: “Notas musicales”, *Alma española...*, 20-III-1904.

¹⁸⁵ Véase SUÁREZ, José Ignacio: “El wagnerismo como transformador del espectáculo operístico en Madrid”, *Revista de Musicología*, Vol. 32, 1, 2009, pp. 563-577.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

público pudiese apreciar “el valor dramático de la música de Wagner” en el teatro, ya que frente a la escena de conciertos madrileña, en la que Wagner era mucho más valorado, Lara observaba, aún en 1908, cómo “el público (...) ha llegado a creer que la música maravillosa que tan honda impresión le producía en los conciertos carecía de condiciones apropiadas para producir efecto alguno dramático”¹⁸⁶.

Lara solo destacaba, al menos hasta 1904, el estreno de *Die Meistersinger von Nürnberg* en el Teatro Real (en 18 de marzo de 1893) y otras representaciones de *Lohengrin*, bajo la dirección de Mancinelli, a partir de 1890, en lo que se refiere al nivel interpretativo de las óperas de Wagner. En opinión de Lara, prueba de este estado desfavorable para la representación del repertorio wagneriano había sido la negativa de Hermann Zumpe ante la petición de la empresa del Teatro Real, para dirigir las representaciones de *La Walkyria* en 1899. Según confesó a Lara el director alemán, la necesidad de varios días de ensayos previos para llevar a puerto tan sólo una “representación aceptable” –de una obra que, por otro lado, ya se había representado anteriormente en Madrid–, hacía este plan inviable.

“La orquesta sola necesitaba [según Zumpe], tres días para cada acto. Otros tantos los cantantes para aprender bajo su dirección personal cómo debían cantar lo que cantaban. Cuatro días de ensayos puramente mímicos para poner de acuerdo la representación escénica con la intención dramática de la música en cada uno de los momentos de la acción y, por último, dos ensayos generales”¹⁸⁷.

Rabl y Mancinelli fueron los directores que Lara más apoyó desde la prensa en sus campañas wagnerianas en torno al Teatro Real, pero sobre todo Rabl, a quien Lara atribuía cualidades interpretativas basadas en la homogeneidad de la orquesta, el detallismo, una riqueza de timbres y de expresión, acentuación rítmica de los diseños de la cuerda, y claridad y concisión en el gesto. Lara también destacaba al director y compositor madrileño Ricardo Villa, elogiado igualmente por Weingartner, a quien consideraba, tras la reposición del *Tannhäuser* de 1907 –ya reconocido por su labor al frente de la Orquesta de la Sociedad de Concursos y del Teatro Lírico–, el sucesor de Mancinelli en el podio del Real¹⁸⁸. Del mismo modo, Lara consideró al maestro Eugenio Gottlieb como el continuador de Rabl, defendiendo a Gottlieb frente a las

¹⁸⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. *La Walkyria*”, *El Mundo*, Madrid, 23-II-1908.

¹⁸⁷ MANRIQUE DE LARA: “Notas musicales”, *Alma española...*, 20-III-1904.

¹⁸⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. *Tannhäuser*, ópera romántica de Ricardo Wagner”, *El Mundo*, Madrid, 18-XII-1907.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

censuras de una parte del público en la reposición de *La Walkyria* en diciembre de 1910 en el Teatro Real, debido a unas pausas que se consideraron excesivas en la *Escena del fuego encantado*. Lara aclaraba que, con su lectura, Gottlieb se inscribía en la tradición interpretativa de Bayreuth, siguiendo así las costumbres interpretativas de Rabl¹⁸⁹.

Por tanto, Lara defendía la escuela alemana de interpretación, que entendía como una escuela sentimental en la que la música era, ante todo, pasión dramática. Así, Lara seguía las tesis de Wagner recogidas en *Über das dirigieren* (1869)¹⁹⁰, donde el alemán proclamaba “la expresión sentimental y poética en la interpretación de las obras clásicas”. En otras palabras, las teorías de Wagner pretendían instaurar una tradición interpretativa que, como explicaba Lara, “pudiera conducir a revelar, por medio de la ejecución, la emoción misma sentida por el autor ante su creación, y capaz de evocar en quien la escuche la imagen vivida y real de su maravillosa hermosura”¹⁹¹. Se trata de una estética de la interpretación que Lara va a aplicar también en sus críticas sobre los conciertos de música sinfónica y de cámara. Llama la atención, sin embargo, cómo Rafael Mitjana se quejaba del protagonismo alcanzado por los directores de orquesta en 1902 –recordemos la expectación que causaba en Madrid la visita de directores extranjeros desde fines del siglo XIX–, temiendo que con los directores se diera un proceso similar al de los divos de la ópera, que primaban en las representaciones líricas:

“Sometidos a la comparación de un contrincante de renombre [los directores] han buscado medios para distinguirse y singularizarse, buscando efectos nuevos y de relumbrón, donde no los había, y desvirtuando en más de una ocasión la voluntad del maestro, único principio soberano que debe infundir vida a su obra, mereciendo ser aceptado por todos. (...)”

Con gran frecuencia oigo decir, aún a gentes que presumen de amar el arte serio: ¡Veremos lo que hace el maestro X... o Z... en la tal o cual sinfonía ¡Es decir, que la virtualidad intrínseca de la obra queda supeditada al interés que despierta en el público la personalidad del principal intérprete!”¹⁹².

El ideal interpretativo del drama wagneriano se completaba, según Lara, con la actuación de cantantes-actores preferiblemente de origen alemán, como “depositarios de

¹⁸⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Severidad del público. “La Walkyria” en el Real”, *El Mundo*, Madrid, 7-XII-1910.

¹⁹⁰ Puede consultarse en línea la traducción del libro a cargo de Julio Gómez (Madrid: Imprenta de L. Rubio, 1925), en http://www.riusfrancesc.com/ueber-das-dirigieren_cast.pdf (consultado por última vez, en 6 de diciembre de 2013).

¹⁹¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Sociedad Filarmónica. Cuarteto checo”, *El Mundo*, Madrid, 19-II-1908.

¹⁹² MITJANA, Rafael: “Actualidad musical. Una nueva forma de virtuosismo”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 30-III-1902.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

una tradición que perpetúa el pensamiento del maestro, que por ellos llega hasta nosotros, al menos en la intención dramática”. En contrapartida, escribía Lara que para los cantantes italianos “el arte de cantar es más bien producir efectos acústicos refinados y primorosos, que sentir la impresión poética de la palabra, traduciéndola intensamente en una acción dramática”¹⁹³. Los éxitos personales de los divos del canto se anteponían así a la idea artística del compositor, en una antítesis constante entre las tradiciones operísticas italiana y alemana, que también observamos en los escritos de Lara: “se necesita gran abnegación para renunciar al aplauso personal, absorbiéndose en la obra y desapareciendo tras la figura gigante del compositor y del poeta”¹⁹⁴. De este modo, Lara explicaba cómo,

“en el drama lírico, lo primero es el drama y por cima de las habilidades técnicas necesarias, a la verdad, para lograr la expresión en el canto, está la expresión misma, conseguida sólo por la emoción espiritual consciente de quien aspira a ver unidas en un mismo instante la fuerza significativa de la acción, la intensidad poética de la palabra hablada y la belleza sentimental de la melodía”¹⁹⁵.

Lara comprendía que para el público madrileño, acostumbrado al repertorio italiano que predominaba en el Teatro Real, tuviese más relieve y lucimiento una ópera donde la melodía estuviera confiada a la voz humana –refiriéndose a la tradición operística italiana–, a diferencia de lo que ocurría con las óperas de Wagner, que presentaban una “declamación melódica, sin otra misión que la de aclarar con la palabra el sentido del poema y justificar, por tal medio, la idea que ha presidido al desarrollo musical”. Por eso, Lara insistía en la importancia de la orquesta en las óperas wagnerianas, de manera que el cantante quedaba inmerso dentro del entramado musical, con una función dramática y comunicativa en la obra: “en la orquesta está siempre la melodía, y en ella ha de buscarla quien aspire a comprender la grandeza de la creación wagneriana, exigiendo sólo de la palabra y de la acción que se conviertan en aclaración de la música y sean así como la clave de su arcano”. En este sentido, Lara explicaba cómo la parte confiada a los cantantes, especialmente tras *Lohengrin*, sólo sería “una especie de prosodia ideal, donde va dócilmente seguido el ritmo de la palabra”. Por esa

¹⁹³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “La Walkyria”, *El Mundo*, Madrid, 14-II-1909.

¹⁹⁴ MANRIQUE DE LARA: “Teatro Real. *Lohengrin*, ópera romántica de Ricardo Wagner”..., 9-I-1908.

¹⁹⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Final de temporada”, *El Mundo*, Madrid, 15-III-1909.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

razón, Lara no consideraba justo “atribuir a demérito de los cantantes la falta de lucimiento y de relieve con que los esclaviza su colaboración en la obra wagneriana”¹⁹⁶.

“El cantante, sometido al pensamiento del compositor y oscurecido por él, sólo tiene la misión de declamar acentos, de proferir palabras, de articular movimientos donde hallen explicación los amplísimos periodos orquestales, por los cuales llegue al público, con la aclaración de tal calve, la intención poética”¹⁹⁷.

Lara se preguntaba –y no sin caer en ciertas contradicciones con lo expuesto más arriba–, si no sería la falta de formación del público en los conciertos de música instrumental lo que le impedía “comprender la elevación de ciertas obras, cuya belleza sólo mediante tal preparación puede ser percibida y apreciada”¹⁹⁸. Por otro lado, Lara procura aclarar cómo “la impostación alemana atiende sólo a la firmeza”, de manera que, “si en la región central y grave la voz aparece justa y timbrada, las notas extremas de la región aguda suenan ásperas y estridentes en nuestros oídos, acostumbrados a la manera italiana, más dulce y perfecta en definitiva”, lo que también supone ciertas cortesías por parte de Lara hacia el canto italiano.

“La impostación italiana de la voz procura comunicar al sonido una vibración que ofrece semejanza con la que los violinistas transmiten a la cuerda con el movimiento oscilatorio de la mano sobre el diapasón. La impostación alemana, por el contrario, atiende sólo a la firmeza y desecha como defectuosa su voz trenante. A nuestro sentir, la emisión italiana de la voz aguda resulta como he dicho, natural y agradable, en tanto que con la otra nos parece desentonada y fría, y por ello, consideramos como defecto lo que en Alemania es producto corriente, y aún no sé si aplaudido o celebrado, de la educación técnica”¹⁹⁹.

En base a estas premisas, podemos recordar algunos nombres de los cantantes más destacados por Lara en sus críticas sobre las representaciones wagnerianas en *El Mundo*. Así, Lara valoraba especialmente, al menos hasta 1904, a Julián Gayarre, como encarnación ideal del Caballero del cisne –más si cabe que Francisco Viñas–, habiendo interpretado Gayarre al protagonista de *Lohengrin* en el estreno de la ópera en el Teatro Real (24 de marzo de 1881). Ya en la reposición de *Tannhäuser* de 1907 en el Real,

¹⁹⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Siegfried””, *El Mundo*, Madrid, 29-XI-1908.

¹⁹⁷ MANRIQUE DE LARA: “Teatro Real. La Walkyria. II”, *El Mundo*..., 24-II-1908.

¹⁹⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Música en el Real. *Aida* y *Siegfried*”, *Faro*, Madrid, 6-XII-1908.

¹⁹⁹ MANRIQUE DE LARA: “Teatro Real. *La Walkyria*”..., 23-II-1908.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

Lara elogia la actuación del famoso barítono italiano Mattia Battistini²⁰⁰, que volvía tras quince años al coliseo madrileño como Wolfram von Eschenbach, y el debut, como Elisabeth, de la joven Beatriz Ortega Villar, soprano que empieza a destacarse en Madrid en diversas óperas del repertorio, y a la que Lara siempre defendió en sus escritos.

“¿Cómo podré manifestar aquí mi admiración hacia el Sr. Battistini? Con ser tan grandes sus méritos de actor y de cantante, atestiguados siempre, el de contestar que nunca como anoche me ha producido impresión tan profunda su arte. Dentro siempre de esa tinta melancólica y soñadora con que Wagner dio vida en su obra a la figura inmortal del gran poeta Wolfram von Eschembach, consiguió el Sr. Battistini dar tan intenso relieve a su papel, que para él debió ser realmente el premio en el Certamen de Wartburg. La canción del Trovador fluyó de sus labios con una penetrante poesía, que el público en masa pidió y obtuvo su repetición. Iguales aplausos alcanzó en la romanza de la estrella, que también cantó dos veces. Desde estas columnas uno a los aplausos del público mi felicitación sincera y entusiasta.

La señorita Ortega Villar, que anoche debutó, es una hermosa realidad, y, además de esto, una admirable esperanza. Tiene espléndida belleza, figura teatral, voz extensa, límpida, de precioso timbre, y cuyas notas agudas son una verdadera caricia para el oído. Su aparición en el comienzo del segundo acto bastó a hacer la conquista del público, y al final de la romanza fue saludada con un aplauso unánime y caluroso, que se repitió en otras ocasiones, sobre todo en sus frases del concertante. Pocos artistas podrán envanecerse de haber comenzado su carrera con la brillantez que la señorita Ortega Villar lo ha hecho, cuando está todavía en las fronteras de la adolescencia. Seguro estoy de que dentro de pocos años habrá que ser una de las artistas que con mayor gloria continúen la tradición de los grandes cantantes con que España ha contribuido al esplendor de la ópera italiana”²⁰¹.

Según Lara, el *Lohengrin* que se programa en enero de 1908 en el Teatro Real marca un antes y un después en la representación de las óperas wagnerianas en la escena madrileña, pues no tiene ni un pero por parte del crítico, ni siquiera en ninguna de las partes vocales. Así, Lara ensalza de nuevo a Ortega Villar (Elsa), destacando la dicción de la cantante y, a nivel dramático, elogia sobre todo a la mezzosoprano Ladislava Hotkoska (Ortruda) y a Henri Berriel (Federico de Tetramund), que habría obtenido esta vez su mayor éxito en Madrid, además del bajo Francesco Navarrini (Rey Enrique Der Vogler), admirado por Lara por su vigor de registro según demandaba el rol del Rey²⁰². No obstante, el punto de inflexión en la recepción de Wagner en Madrid lo marcó, en

²⁰⁰ Battistini fue considerado uno de los últimos representantes del bel canto italiano, véase CELLETTI, Rodolfo: *The History of Bel Canto*. Oxford; Londres: Oxford University Press, 1996.

²⁰¹ MANRIQUE DE LARA: “Teatro Real. Tannhauser, ópera romántica de Ricardo Wagner”,... 18-XII-1907.

²⁰² MANRIQUE DE LARA: “Teatro Real. *Lohengrin*, ópera romántica de Ricardo Wagner”,... 9-I-1908.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

opinión de Lara, la reposición de *La Walkyria* de 1908 en el Teatro Real, debido a la contribución de dos cantantes alemanes “de prodigiosa historia”: la mezzo Katharina Sengern (Brunhilda) y Willy Buers (Wotan), a pesar de que, según la crónica de José Subirá, el barítono no había convencido a todo el auditorio²⁰³. De este modo, Lara escribe así sobre el éxito de esta *Walkyria*:

“Mas donde las ovaciones resultaron más expresivas y conmovedoras, fue tras los últimos acordes de la partitura, que anoche daban fin, no sólo a la obra portentosa del admirable músico-poeta, sino también a toda una temporada. En los aplausos colaboraban unidos desde el Rey, que ocupaba con la Infanta Isabel su palco, hasta el público de las localidades altas, el cual, comunicativo siempre, prorrumpió en gritos bien significativos, que formulados tan solemnemente y sin protesta, marcan, indudablemente, un progreso y una orientación.

Aquellos ¡Viva Wagner! Y aquellos ¡Muera Puccini! Sonaban en mis oídos como una aprobación categórica de cuanto vengo escribiendo en muchos años, y me hacían confiar en una segura rendición”²⁰⁴.

Pero la consagración definitiva del arte de Wagner en Madrid llegó con el estreno de *Götterdämmerung* en el Teatro Real (7-III-1909), tanto por la acogida de la ópera por parte del público, como por la calidad de la representación a cargo de Rabl, mientras Lara destacaba, en el apartado vocal, a Guszalewiz (Brunhilda), Remond (Siegfried) y Schuzendorf (Gunther), ya habiendo sido éste aclamado en *Siegfried* y en *La Walkyria*²⁰⁵. Además, Lara se refería también, en términos poco usuales, a los decorados de Amalio Fernández y a la idea de Luis Paris de dispersar a los coros por el escenario, rompiendo así su habitual colocación en forma de semicírculo. Subirá recogió también el entusiasmo de Lara por el estreno de *El Ocaso de los dioses*, destacando además al crítico entre “los que prepararon a la opinión sobre la ópera”. No en vano, Subirá veía en Lara al “caballero andante del wagnerismo” en Madrid²⁰⁶. Lara se jactaba de su *credo* wagneriano con este triunfo de *Parsifal*, considerándolo, más allá, como el triunfo de toda una escuela.

²⁰³ No obstante, Subirá afirma que, habiendo introducido los cantantes alemanes su propio idioma en la interpretación, “por fin el público madrileño supo cómo era y lo que era *La Walkyria* wagneriana”, en SUBIRÁ, José: *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1949. Consultado en la reimpresión, en Madrid: Fundación Caja de Madrid; Acento Editorial, 1997, p. 604.

²⁰⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Función de clausura”, *El Mundo*, Madrid, 9-III-1908.

²⁰⁵ Paloma Ortiz señalaba sin embargo cómo la crítica describió un reparto vocal irregular en el estreno de *El Ocaso de los dioses* en Madrid, lo que tampoco impidió finalmente el éxito de la obra, en base a una recepción de la ópera de Wagner basada en un concepto musical de base *sinfónica*, frente al divismo de los cantantes, tal y como Lara difundía así en sus escritos. ORTIZ: *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*..., pp. 167-184.

²⁰⁶ SUBIRÁ: *Historia y anecdotario del Teatro Real*..., pp. 613-615, 644.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

“Los aplausos de ayer han sido una alegría inmensa para mí, ya que por ellos veo sancionados veinte años de persistente propaganda. Mi wagnerismo incondicional ha estado entre nosotros por muy pocos compartido. Durante mucho tiempo he sido censurado como parcial y no ha faltado quien, al juzgar mis propias composiciones, consideraba como censurable lo único que como su única cualidad estimaba yo en ellas. Confío en que el triunfo de ayer será más que el de una obra, el de toda una escuela, y que *El ocaso de los dioses* será para cuantos hemos luchado por ese hermoso ideal de arte simbolizado en el de Ricardo Wagner como el resurgir de una aurora llena de esperanzas fecundas”²⁰⁷.

Por otro lado, hay que tener en cuenta la displicencia del público madrileño ante los nuevos artistas que se presentaban en el Teatro Real, como observaba Lara a propósito de las representaciones del *Tannhäuser* en noviembre de 1909, bajo dirección del italiano Tullio Serafin, que se prodigaba poco en Madrid, recién nombrado director de La Scala, y a quien Lara consideraba en la línea de Mancinelli: “con una técnica firme y dentro de las grandes tradiciones alemanas”²⁰⁸. Posteriormente, hay que destacar las valoraciones de Lara del estreno de *Das Rheingold* en el Teatro Real (2-III-1910), si bien el crítico no se muestra tan entusiasta como en el anterior estreno del *Götterdämmerung*, aunque subraya la labor de Rabl y de los cantantes Ruszkumska (Freia), Petri (Fricka), Cigada (Alberico) y Massini-Pierelli (Wotan)²⁰⁹.

En cuanto a *Siegfried*, Lara no reconoce una interpretación plena de la ópera de Wagner hasta su reposición en noviembre de 1910 en el Teatro Real, con una figura determinante, en cabeza del elenco vocal: Charles Rousselière, “un Aquiles germano (...) ante cuya fuerza y valor se espantan y retroceden los más osados”. Además, Lara destacaba la labor de Gottlieb, sin ser tampoco ésta la primera vez que el maestro dirigía *Siegfried* en el coliseo madrileño²¹⁰.

Con todo, el estreno de *Tristán e Isolda* en el Teatro Real (5-II-1911) supuso, en base a la calidad artística global lograda en el espectáculo, “el triunfo definitivo del wagnerismo en España”²¹¹. Lara elogiaba especialmente el trabajo del director

²⁰⁷ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Wagner en el Real. “Götterdämmerung””, *El Mundo*, Madrid, 8-III-1909.

²⁰⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Tannhäuser”. Inauguración de la temporada”, *El Mundo*, Madrid, 12-XI-1909. No obstante, hay que decir que hoy día la trayectoria de Serafin la relacionamos sobre todo con el repertorio lírico italiano.

²⁰⁹ MANRIQUE DE LARA: “Teatro Real. “El oro del Rhin””,... 3-III-1910.

²¹⁰ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Del cartel de anoche. Real. “Siegfried””, *El Mundo*, Madrid, 17-XI-1910.

²¹¹ Cit. en ORTIZ: *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*..., p. 204.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

wagneriano Gino Marinuzzi: “su labor fue la labor consciente y reflexiva de quien, además de su ciencia musical, posee un generoso temperamento. Su triunfo fue decisivo (...) y por él quedó en nuestro Teatro Real sancionado su mérito”. Lara destacaba en el elenco a Cecilia Gagliardi (Isolde), en la que Lara veía “el ideal de la cantante wagneriana”. Después, Lara dedicaba elogios a Virginia Guerrini (Brangäne), Francisco Viñas (Tristan) y Massini Pieralli (Rey Marke). Además, el crítico valoraba de nuevo la labor de Amalio Fernández en los decorados y la dirección escénica de Paris, que hizo que “cada instante de la acción fuese un cuadro que hablara a los ojos con el prestigio del arte”, refiriéndose también a los efectos de luz, el colorido, la agrupación de los efectivos, en “un ideal de belleza plástica que completaba la impresión que la poesía y la música producían”. En suma, Lara definía esta representación de *Tristán e Isolda* como “un verdadero modelo”²¹².

Por otro lado, en su cruzada wagneriana Lara apoyó con vehemencia desde *El Mundo* la traducción de las óperas de Wagner al idioma castellano –si bien recordemos que los wagneristas impulsaban la interpretación de las óperas en idioma original–, siguiendo así la iniciativa del estreno de *La Walkyria* en 1899, en traducción de Luis Paris y de José Juan Cadenas. Tengamos en cuenta cómo, a partir de 1907-1908, eran frecuentes las interpretaciones de Wagner en varios idiomas debido a la alternancia de cantantes de diferente nacionalidad en las representaciones²¹³. Recordemos que para Lara la comprensión de la acción poética era fundamental para apreciar en su plenitud los dramas wagnerianos, en tanto que la razón poética justificaba el desarrollo de la obra: “sólo a través de la poesía, sólo por su comprensión fácil y profunda, podremos alcanzar el alto goce estético de las obras wagnerianas”²¹⁴. Sin embargo, Lara no censuró la representación de *La Walkyria* bilingüe (en alemán e italiano) del Real en 1908, independientemente de la mayor o menor coincidencia fonética entre ambos idiomas, y aunque esta práctica entorpeciese igualmente la comprensión de la ópera²¹⁵:

“En tanto que la intención dramática de Wagner no llegue al público en cada instante de la acción a través de la palabra formulada en el idioma mismo de quien la escucha, no se conseguirá nunca que el auditorio se olvide

²¹² MANRIQUE DE LARA: “Anoche en el Real. El estreno de “Tristán e Iseo”. La interpretación”, *El Mundo...*, 6-II-1911.

²¹³ Véase SUÁREZ: “El wagnerismo como transformador del espectáculo operístico en Madrid”....

²¹⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. *La Walkyria*”, *El Mundo*, Madrid, 15-XI-1908.

²¹⁵ Véase MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Los críticos y la música. Óperas bilingües. A mi amigo D. José Orueta”, *El Mundo*, Madrid, 23-III-1908.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

de las habilidades técnicas de los cantantes para vivir solamente la emoción del drama. Ningún aficionado a la música que comprenda la grandeza del ideal wagneriano dejará de sentir la necesidad de darse cuenta del poema, no sólo en la línea general de la acción, sino en cada pormenor de ella, como único medio de percibir la incomparable hermosura de una obra de arte en que colaboran todas las artes reunidas. De otro modo, el ideal aparece mutilado y empequeñecido, y el drama lírico moderno, tan complejo y vario, se convierte en la ópera italiana de comienzos del siglo XVIII, es decir, en una sucesión de romanzas puramente líricas, y ajenas, en su significación musical, a la poesía y a la acción en la cual tuvieron su origen”²¹⁶.

Lara consideraba la necesidad de que todos los dramas wagnerianos tuvieran una versión métrica castellana –teniendo en cuenta que en 1914 encontramos traducciones de todas las óperas de Wagner, excepto las tempranas, *Die Feen* y *Das Liebesverbot*–, mientras criticaba las versiones de Antonio Gil y Gordaliza de *Lohengrin* y *Tannhäuser*²¹⁷, por ser “una traducción muy discreta, que en ciertos pasajes resulta elegante y fluida”. De cualquier modo, Lara considera que estos textos ayudarían a seguir más fácilmente la ejecución de las óperas, a través de las equivalencias prosódicas de versificación, “uniéndose así a las emociones producidas por la belleza musical aquellas otras puramente poéticas, que les sirven de justificación, y en las cuales la inspiración melódica tuvo su origen”²¹⁸. Por otro lado, Lara elogia la traducción de *Tristán e Isolda* de Manuel de Cendra y Clementino Basail²¹⁹, debido al rigor del comentario temático de los autores, así como a la incorporación de notas explicativas sobre los orígenes y difusión de la leyenda, y los antecedentes históricos de la vida de Wagner, basados en la correspondencia del compositor²²⁰.

Lara se pronunciaba en términos similares tras el estreno de *Parsifal* en 1914 en el Real, y afirmaba que ante “la condena fatal de oír las obras de Wagner en un idioma o en varios idiomas extraños”, era preciso que el público adquiriese el hábito de seguir la ejecución musical de las obras a través de la lectura del poema. Consideraba que el público podía “simultanear la audición y la lectura, y penetrar por tal medio en las

²¹⁶ MANRIQUE DE LARA: “Teatro Real. La Walkyria. II”, *El Mundo...*, 24-II-1908.

²¹⁷ WAGNER, Richard: *Lohengrin: ópera romántica en 3 actos. Versión española adaptada á la música por Antonio Gil y Gordaliza*. Barcelona: Imprenta Torns Hnos. y Vila, 1910 y, del mismo autor, *Tannhäuser ó La lucha de los bardos en el castillo de Wartburgo: ópera en 3 actos. Versión española por Antonio Gil y Gordaliza*. Barcelona: Torns Hnos. y Villa, 1910.

²¹⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Lohengrin””, *El Mundo*, Madrid, 12-I-1911.

²¹⁹ CENDRA, Manuel de; BASAIL, Clementino: *Tristán é Iseo: drama musical en tres actos de Ricardo Wagner; guía temática en castellano, con adaptación de los temas musicales al texto y cuadro sinfónico por los señores Manuel de Cendra y Clementino Basail*. Madrid: Francisco Beltrán, 1911.

²²⁰ MANRIQUE DE LARA: “Anoche en el Real. El estreno de “Tristán e Iseo”,... 6-II-1911.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

profundidades del pensamiento wagneriano”²²¹. Lara consideraba que este tipo de iniciativas ayudarían a afirmar la confianza del público hacia los autores españoles, pues las traducciones al castellano, “familiarizan al público con nuestro propio idioma en relación con la música, proceda o no de la inspiración de nuestros compositores”²²². Se trataba de luchar contra la tendencia de traducir las óperas al idioma italiano, de manera que Lara defendía el castellano como idioma apto para la expresión poética, incluso por encima del francés, del alemán e inglés y a un mismo nivel que el italiano. Lara también apoyaba, en un primer paso hacia la completa emancipación y rehabilitación de los compositores españoles, la traducción al castellano de todo el repertorio internacional, posicionándose del lado del Bretón de *Más a favor de la ópera nacional* (1885): “sólo por tal medio el público se convencerá de que el castellano posee una fonética muy semejante a la del italiano y en nada le cede en cualidades para la expresión poética”²²³. Subyace una idea del uso del castellano como herramienta para construir una ópera nacional, pues es el idioma “que todos hablamos y entendemos, el que revela en nuestra alma la belleza de la poesía”²²⁴.

II.2 Lara, introductor de la música de Richard Strauss en Madrid

La primera visita de Richard Strauss a Madrid en 1898 coincidió con la etapa del director Luigi Mancinelli al frente de la Sociedad de Conciertos, quien favoreció la apertura hacia obras del género sinfónico europeo, mientras renombrados directores de orquesta extranjeros participaban en las temporadas de la sociedad, lo que llevó a un aumento del interés, por parte de la sociedad madrileña, hacia este repertorio. No obstante, y teniendo en cuenta el desconocimiento general de la crítica ante la música de Strauss, no fue posible en este primer momento crear el clima previo adecuado con el apoyo de la prensa, frente a la novedad de procedimientos de los poemas sinfónicos del alemán que en 1898 se presentaron en Madrid, al mismo tiempo que la preocupación general se orientaba entonces hacia la actualidad del conflicto bélico, como también refleja la prensa de la época.

²²¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Parsifal”. Segunda representación”, *El Mundo*, Madrid, 4-I-1914.

²²² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “En el Circo de Price. Ópera española”, *El Mundo*, Madrid, 3-VII-1908.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

En este contexto hay que añadir que, a pesar de que la fama como compositor de Strauss comenzaba a cuajar entre los “buenos aficionados” –como diría el crítico wagneriano José Borrell²²⁵–, esta faceta del músico alemán quedaba, desde la prensa, relegada a segundo plano respecto a la trayectoria de Strauss como director²²⁶, a excepción de *El Imparcial*, periódico en el que el crítico Eduardo Muñoz resumía los méritos artísticos del alemán en ambos terrenos antes de su llegada a Madrid, donde Strauss dirigiría a la orquesta de la Sociedad de Conciertos²²⁷. Con todo, no es de extrañar que, en este primer contacto, la música de Strauss fuera recibida con frialdad por el público madrileño, teniendo al fin en cuenta “la grandeza de concepción y los atrevimientos de forma” de las obras poético-musicales de Strauss²²⁸. De este modo, al abandonar Madrid tras esta primera visita, el propio Strauss lamentaba la acogida que había experimentado su obra compositiva.

En este sentido, Manrique de Lara y también el crítico Cecilio de Roda marcaron la diferencia²²⁹, de forma que desempeñaron un papel significativo y complementario en la primera recepción de Strauss en Madrid. Así, decidimos extender nuestro estudio en este apartado a las aportaciones críticas de Roda²³⁰, pues tanto Lara como Roda demostraron, de forma paralela, un interés y conocimiento especiales en torno a las

²²⁵ BORRELL, José: *Sesenta años de música (1876-1936)*. Madrid: Dossat, 1945.

²²⁶ Véanse, por ejemplo, el ejemplar de *El Globo* de 14-I-1898, o *La Época* de 21-II-1898, publicados una semana antes del primer concierto de la serie que ofrece Strauss al frente de la orquesta de la Sociedad de Conciertos, que se inicia el día 27 de febrero.

²²⁷ MUÑOZ, Eduardo: “Sociedad de Conciertos”, *El Imparcial*, Madrid, 27-II-1898. Incluso, observamos que el programa del primer concierto –efectuado el día 27 de febrero de 1898–, no se desvela hasta el día anterior, a pesar de que incluía el estreno del poema sinfónico *Don Juan* y una selección de lieder del propio Strauss. La segunda cita, el 6 de marzo, conllevó el estreno de otro de sus poemas, *Las Jugarretas de Till Eulenspiegel*. Al día siguiente, Strauss ofreció su último concierto al frente de la orquesta de la Sociedad de Conciertos, presentando *Muerte y Transfiguración*.

²²⁸ BORRELL: *Sesenta años de música (1876-1936)*..., p. 69.

²²⁹ Hay que recordar que el musicólogo Luis G. Iberní fue el primero en señalar a Lara como uno de los principales introductores de Strauss en España, véase IBERNÍ, Luis: “Un acercamiento a Manuel Manrique de Lara”, en *Anuario musical. Revista de musicología del CSIC*, 52, (1997), pp. 155-172.

²³⁰ Cecilio de Roda (Albuñol, Granada, 1865 – Madrid, 1912) participó activamente en las instituciones culturales y musicales del momento, ocupando cargos en el Ateneo, el Conservatorio y la Asociación Filarmónica de Madrid, de la que fue uno de sus fundadores. Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando –al igual que Lara–, Roda destacó también como crítico musical y erudito redactor de notas al programa. A su llegada a Madrid, recibió la influencia del profesor de armonía e íntimo amigo de Chapí, Valentín de Arín Goenaga (1854-1912), quien le introdujo en los conciertos del Príncipe Alfonso y la Sociedad de Cuartetos, iniciándole así mismo en la música y estética wagneriana. Véase ARÍN Y GONEAGA, Valentín de: *Progresos y decadencias de la música española. Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Valentín de Arín y Goenaga, y contestación del Sr. D. Cecilio de Roda López, el día 2 de junio de 1912*. Madrid: Imprenta de Hernando Rodríguez, 1912.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

composiciones de Strauss, primero a través de sus colaboraciones en 1898 para *El Imparcial*, en el caso de Lara, y en *La Época*, por parte de Roda. Así, destacan elaborados artículos de estos autores, preocupados por la difusión del origen literario de las obras y la realización musical de las ideas poéticas que Strauss llevara a cabo en sus composiciones, quizás en una línea semejante a las guías musicales publicadas en Alemania, como la de Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsall* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1886)²³¹, que fue muy difundida, y se incluye además en la biblioteca personal de Lara, junto a otras publicaciones sobre Strauss como las monografías de los alemanes Max Steinitzer y Oscar Bie, dos de los *straussianer* más importantes de la época²³².

De este modo, Lara diserta en *El Imparcial* sobre las características literarias y musicales del poema sinfónico *Don Juan*²³³, mientras que Roda analiza *Till Eulenspiegel* en *La Época*²³⁴, diario que además dio a la primera estancia de Strauss en Madrid una amplia cobertura –sobre todo a través de la labor de Roda–, lo que llevó a que la publicación fuera seguida con especial interés desde Berlín²³⁵.

Como decíamos, para la mayoría de los filarmónicos madrileños –Manrique de Lara incluido–, la reputación de Strauss como director todavía oscurecía en 1898 a la del compositor, si bien entre 1887 y 1908 se dio una importante difusión de los poemas sinfónicos del alemán en diferentes países, en buena parte motivada por la actividad como director del propio Strauss. El anuncio de la visita de Strauss a Madrid fue lo que animó a Lara a empezar el estudio de su obra, empezando por el poema sinfónico *Don Juan*, cuyo análisis musical le valió a Lara la opinión, adelantándose a la crítica

²³¹ Mark-Daniel Schmid subraya la influencia de este tipo de guías descriptivo-musicales, que eran utilizadas por los críticos en sus reseñas en la prensa europea, con el objetivo de preparar adecuadamente al público antes de la audición, véase SCHMID, Mark-Daniel: “The early reception of Richard Strauss’s Tone Poems”, en *The Richard Strauss Companion*. Mark-Daniel Schmid (ed.). London: Praeger, 2003, pp. 145-190.

²³² Nos referimos a STEINITZER, Max: *Richard Strauss. Biographie*. Berlín: Schuster und Loeffler, 1911; y BIE, Oscar: *Die Moderne Musik und Richard Strauss*. Berlín: Bard Marquardt, 1906.

²³³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Don Juan. Poema musical de Ricardo Strauss”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 28-II-1898. En este capítulo abarcamos fuentes hemerográficas a lo largo de quince años, entre 1898 y 1913. Tengamos en cuenta que Roda fallece en 1912, tiempo en que Lara publica sus últimas críticas sobre Strauss. En este sentido, hay que añadir que el estreno del *Don Quijote* de Strauss, efectuado en Madrid en febrero de 1916, coincidió con la campaña romancística de Lara en Marruecos. Para un estudio más detallado sobre la recepción madrileña del mencionado poema sinfónico remitimos al trabajo de GARCÍA LABORDA, José María: “Primera presencia y recepción en Madrid del poema sinfónico *Don Quijote* de R. Strauss”, en *Inter-American Music Review*, 18, pp. 371-395.

²³⁴ RODA, Cecilio de: El concierto de mañana. *Till Eulenspiegel*, *La Época*, Madrid, 5-III-1898.

²³⁵ Ludwig: “Carta de Berlín”, *La Época*, Madrid, 15-III-1898.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

española de la época, de que “hoy no vacilo en considerar a Strauss como uno de los compositores que más gloria dan al arte contemporáneo”²³⁶.

Esta admiración por la obra de Strauss llevó a Lara a entablar una relación de amistad con el alemán, gracias a la mediación de la Infanta María de la Paz Borbón – hija de la reina Isabel II y casada, desde 1883, con Luis Fernando de Baviera–, quien le habla a Strauss sobre Lara en Munich meses antes de 1898. No obstante, ambos músicos no se encontraron sino hasta la llegada de Strauss a Madrid, acompañado de su mujer, la cantante Paulina de Ahna, a quienes Lara sirve de cicerone en sus salidas por la ciudad. Como es sabido, Strauss envía después a Lara, ya desde Munich, un ejemplar dedicado de *Wasserrose*, su lied *Op. 22 n° 4, Madchenblumen*, sobre poemas de Félix Dahn, que Lara recibió a bordo del acorazado Pelayo durante la guerra con América²³⁷. Así lo recordaba el propio Lara a propósito de la segunda visita de Strauss a Madrid, en 1908, cuando el crítico destaca además un cambio significativo en la recepción de la obra del alemán, tal y como expresa en uno de sus artículos más conocidos, en el que Lara lamenta que, para que Strauss fuera comprendido,

“Ha sido precisa su ejecución en Madrid por las orquestas de Nikisch, Colonne 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 sinfónica (...) 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 él se mezclaban los gritos que aclamaban a Strauss y a su orquesta”²³⁸.

En esta ocasión, Strauss vuelve a dirigir en Madrid los tres poemas sinfónicos estrenados en 1898, ahora al frente de la Filarmónica de Berlín. Una década más tarde, las condiciones para la acogida de la música del alemán parecían más favorables, si bien es cierto que durante esos diez años los poemas sinfónicos de Strauss no habían experimentado un número significativo de interpretaciones en Madrid²³⁹. Además,

²³⁶ MANRIQUE DE LARA: “Don Juan. Poema musical de Ricardo Strauss”...

²³⁷ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Ricardo Strauss. La Filarmónica de Berlín”, *El Mundo*, Madrid, 1-V-1908.

²³⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Ricardo Strauss”, *El Mundo*. Madrid, 4-V-1908, reproducido en IBERNÍ, Luis: “Strauss y la crítica española de principios de siglo”, en *Richard Strauss. Electra*. Madrid, Fundación Teatro Lírico, 1998, pp. 88-95.

²³⁹ *Don Juan* fue durante esa década el poema sinfónico más escuchado por los madrileños (la obra se interpretó en mayo de 1906, julio de 1907 y abril de 1908), mientras que *Muerte y Transfiguración* sólo

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

observamos que el estreno de *Aus Italien* en 1903, a cargo de la orquesta de la Sociedad de Conciertos dirigida por Alonso Cordelás, pasó bastante desapercibido en la prensa.

En esta década, Roda vuelve a imponerse en la prensa, a través de *La Época*, que se hace eco de las polémicas en el extranjero entre partidarios y oponentes de Strauss, de modo que “si una parte, la mejor y más numerosa de la crítica, lo proclama sucesor de Wagner, de Brahms y de Bruckner, otra no despreciable, Goldmann entre ellos, considera su tendencia como antiartística y antimusical”²⁴⁰. Al mismo tiempo, Roda protestaba ante la escasa presencia de Strauss en la programación musical madrileña, lo cual era debido, según se explica, al elevado coste económico que implicaba el alquiler del material y los derechos de autor de las obras. Sin embargo, en 1903 ya se negociaba el regreso de Strauss a Madrid²⁴¹.

Teniendo en cuenta estas cuestiones, no es de extrañar que, en el balance musical del año 1908 que Roda lleva a cabo en *La España moderna*, el crítico todavía se quejara del desconocimiento del público hacia la música de Strauss²⁴². Por todo ello – y sin menospreciar el testimonio de Lara–, nos planteamos si en la recepción de la segunda visita de Strauss, por parte del público madrileño, es posible que influyeran dos factores. Por un lado, el regreso del artista, al frente de la Filarmónica de Berlín que, dirigida por Arthur Nikisch, había cosechado un éxito rotundo en 1901 en Madrid, en una serie de cinco conciertos que todavía permanecían en el recuerdo de los aficionados²⁴³.

Por otro lado, hay que destacar la difusión de la trayectoria compositiva de Richard Strauss que se lleva a cabo en la prensa entre 1898 y 1908, especialmente desde *La Época*, donde Roda aparece como firma habitual, realizando un seguimiento importante de los estrenos en el extranjero de las obras del compositor alemán, tendencia que en adelante siguieron otras cabeceras de la prensa española –con un carácter marcadamente polémico–, especialmente a raíz del estreno de la ópera *Salomé* de Strauss en Dresde, en 1905. Tampoco debemos olvidar la difusión de la prensa

se interpreta una ocasión más, en febrero de 1903. De hecho, hasta 1913, ambos fueron los poemas más interpretados en Madrid.

²⁴⁰ RODA, Cecilio de: “Teatro Real. Sociedad de Conciertos”, *La Época*, Madrid, 11-I-1903.

²⁴¹ RODA, Cecilio de: “Sociedad de Conciertos”, *La Época*, Madrid, 1-III-1903.

²⁴² RODA, Cecilio de: “El año musical”, *La España moderna*, Madrid, 1-III-1909, p. 105.

²⁴³ RODA, Cecilio de: “La Orquesta Filarmónica de Berlín”, *La Época*, Madrid, 30-IV-1901.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

extranjera en la capital española, como era el caso del diario francés *Le Temps*, donde los madrileños leían las opiniones del influyente crítico Pierre Lalo.

Sin embargo, consideramos que la asimilación de la música de Strauss por parte del público respondió a un proceso quizás más lento de lo que habitualmente se ha valorado, a pesar del impacto que supuso el estreno de determinadas obras del alemán – como fue el caso de *Salomé*–, y aun teniendo también en cuenta la aceptación en la fecha de la música de Wagner. En este sentido, resulta significativa la manera en que precisamente Lara se refiere a una interpretación del poema *Till Eulenspiegel*, en la última crítica que dedica a Strauss en *El Mundo* dentro de su labor como musicógrafo. Ya en 1913, Lara reconoce que Strauss, “lo mismo por su inspiración que por su técnica, se alza hoy muy por encima de cuantos compositores existen en época presente”, ante lo cual dice Manrique de Lara que, “el público español se va convenciendo de ello y paulatinamente acomoda su gusto a sus admirables creaciones”²⁴⁴.

Como veremos a continuación, y de forma paralela a determinadas campañas favorables a la propuesta straussiana que se rastrean en la prensa, consideramos en este proceso la rémora de una parte de la crítica que va a perpetuar ciertos argumentos contra los que se alzaron voces como las de Lara y Roda²⁴⁵. Al mismo tiempo, ante la progresiva polarización del pensamiento estético musical español, estos autores de orientación ideológica germana elaboraron en la prensa discursos de resistencia ante la nueva disposición estética hacia el bando aliadófilo en el ámbito cultural. Especialmente Lara, que encontró en las páginas del diario *El Mundo* su particular *fuerte* para sus campañas crítico-musicales, con Wagner como referencia.

El poder expresivo y descriptivo de la música de Strauss representa el primer punto de unión entre Lara y Roda en su defensa de Strauss como legítimo continuador

²⁴⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Orquesta Sinfónica. Cuarto concierto”, *El Mundo*, Madrid, 12-IV-1913.

²⁴⁵ Lara y Roda mantuvieron una relación estrecha hasta 1911, cuando Lara protesta enérgicamente contra la decisión de Roda de presentarse a Comisario regio del Conservatorio madrileño. Lara consideró esto una osadía, debido a la deficiente formación musical técnica que apreciaba en Roda, opinando que “esa intimidad 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”, en MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Comentarios a la “Gaceta”. Cecilio Roda, nombrado para el Conservatorio”, *El Mundo*, Madrid, 25-I-1911. Lara no fue el único que cuestionó el nombramiento de Roda, también lo hizo Ricardo Villa, véase HERNÁNDEZ MORALES, Tomás: “La música en España. Hablan los maestros. Lo que dice Villa”, *El Globo*, Madrid, 1-XI-1911.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

de la tradición musical alemana, a partir de los postulados wagnerianos. Como señalamos anteriormente, Roda destacó en la crítica madrileña de fin de siglo a raíz del estreno de *Till Eulenspiegel*, obra que el crítico había tenido la oportunidad de escuchar durante sus viajes. Desde este momento, Roda defendió con entusiasmo el género del poema sinfónico, elogiando las propiedades de la música descriptiva o de programa y la capacidad expresiva de la música sinfónica, en razón de que “siempre [se] ha querido encontrar una dirección determinada en el pensamiento que acompañe a la ejecución sinfónica, para darle más intensidad expresiva, para identificarnos más con el compositor”²⁴⁶. En opinión de Roda, en el caso del poema sinfónico se requería además del oyente un esfuerzo intelectual añadido ya que, según el crítico, los poemas sinfónicos implicaban “forjar una escena imaginaria donde se desarrolla la acción que describe la orquesta”²⁴⁷.

Al mismo tiempo, Roda introduce otro elemento que desde entonces será muy debatido también en la crítica española. Nos referimos al humorismo en la música de Strauss²⁴⁸, rasgo que Roda apreciaba precisamente en *Till Eulenspiegel*, aunque concreta que se trataba en todo caso de un humorismo cercano al de *Los maestros cantores de Núremberg* de Wagner, opinión que después Lara comparte²⁴⁹. Roda seguía, entre otros, al comentarista wagneriano Mauricio Kufferath, a la hora de justificar este rasgo de la personalidad artística de Strauss, como “el reverso de la medalla de un sentimiento poético profundo”. No obstante, la complejidad compositiva apreciable en *Till Eulenspiegel* es el aspecto que articula esta primera crítica de Roda, de manera que en opinión del crítico la obra carecía de “la claridad melódica dominante en los poemas sinfónicos que el público está acostumbrado a oír”, mientras se separaba también de cierta frivolidad, que Roda achacaba a la música de Rossini.

²⁴⁶ RODA: “El concierto de mañana. *Till Eulenspiegel*”....

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ Según ha indicado Ruth Piquer, la crítica española y francesa de la década de 1920 consideraba el humorismo de Strauss como un rasgo típicamente francés, por lo que se alejaba del Romanticismo y de Alemania. Véase PIQUER, Ruth: *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Doble J, 2010.

²⁴⁹ Esta identificación de la música de Strauss con la obra de Wagner ya había sido indicada anteriormente por otros autores extranjeros, como el caso de Romain Rolland (véase ROLLAND, Romain. *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1968). Hay que señalar que la influencia de los escritos del francés resulta también significativa en nuestro país, sirviendo de base para publicaciones más tardías sobre Strauss, como la monografía de SUBIRÁ, José: *Ricardo Strauss. Su producción musical, su hispanismo, su posición artística*. Madrid: Imprenta Alrededor del Mundo, 1925.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

“El poema sinfónico de Strauss es *humorístico*; no es gracioso, está hecho, pensado y sentido a la alemana, con una complicación orquestal que da miedo verla, y que demuestra una familiaridad grandísima con todos los modernos procedimientos y recursos de la composición y orquestación. Salvo un tema (...) y todo el cuadro final del poema, lo demás es diabólicamente enrevesado, lleno de complicaciones armónicas, de contrapuntos difícilísimos, de imitaciones y cánones sumamente originales”²⁵⁰.

La respuesta en la crítica llegó inmediatamente por parte de José María Esperanza y Sola, en *La Ilustración Española y Americana*, en un artículo que sintetiza buena parte de los aspectos que, a partir de este momento, van a utilizarse para cuestionar la propuesta artística de Strauss desde una perspectiva conservadora. Así, se reabren viejas polémicas románticas en torno a la música programática, cuestión que no será zanjada sino hasta 1913 por parte de Lara en *El Mundo*, a propósito del estreno de *Also sprach Zarathustra*. Por su parte, Esperanza y Sola, si bien reconoce el dominio de la armonía, el contrapunto y la orquestación por parte de Strauss, cuestiona sin embargo la propiedad de las ideas poéticas empleadas en los poemas sinfónicos (concretamente en *Till Eulenspiegel*), y la manera de adaptarlas musicalmente (como ocurría en opinión del crítico, en *Muerte y Transfiguración*), acusando la falta de claridad melódica y formal, así como el uso de recursos de fácil efectismo sonoro²⁵¹.

En suma, Esperanza y Sola consideraba –en un tono que nos hace recordar las críticas de Hanslick a Liszt– que se trataba de composiciones que “más pueden tenerse por los delirios de una razón enferma, que por la descripción fantástica de sucesos que, ni aún con ayuda de apuntador (que no es otra cosa [que] el programa que las acompaña), pueden entenderse”. Así, para Esperanza y Sola, Strauss –que el crítico incluye entre los “pseudo-imitadores de Wagner”–, exageraba de tal manera la música descriptiva que “la saca de sus naturales límites y la desnaturaliza por completo”²⁵². A partir de este momento, observamos que, si bien la crítica es prácticamente unánime al admirar los medios técnicos e instrumentales de las obras de Strauss, va a dudar continuamente de la inspiración y eficacia de las ideas melódicas, así como de la concepción formal de las obras del alemán.

²⁵⁰ RODA: “El concierto de mañana. *Till Eulenspiegel*”....

²⁵¹ ESPERANZA Y SOLA, José María: “Revista Musical”, *La Ilustración española y americana*, Madrid, 30-V-1898, reproducido en LABORDA: “Primera presencia y recepción en Madrid del poema sinfónico Don Quijote”..., p. 7.

²⁵² *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

En contrapartida, Lara se esforzó en destacar, en artículos como el que dedica a *Don Juan* de Strauss en *El Imparcial*, la afortunada realización musical de la idea filosófica, inspirada en este caso en los versos de Nicolás Lindau. De este modo, en opinión de Lara, “prescindiendo [Strauss] de la palabra y la acción dramática, aspira a una descripción ideal del tipo legendario, con su carácter impetuoso, la conciencia de su fuerza dominadora, con su aspiración constantemente renovada hacia un nuevo amor”²⁵³. Strauss, el nuevo músico-poeta, ocupaba según el crítico el último eslabón de una genealogía creativa alemana, que Lara vemos defiende a lo largo de sus escritos. Lara apoya así una vía que se cimenta en la tradición del arte alemán, y resume diciendo que “desde Gluck y Haydn, conduce a través de Liszt y de Wagner a las obras de los grandes compositores modernos: Chapí, Strauss, Schillings”²⁵⁴.

“Ante todo conviene advertir que el estilo de Strauss está nutrido en la savia vigorosa del gran arte alemán y revestido de forma donde se combinan los procedimientos más audaces y nuevos en la técnica de la música. Al escribir sus obras, antes que al efecto que puedan producir ante el público, debe atender Strauss a su conciencia de artista que se las dicta con absoluta despreocupación del aplauso. Creo que busca el arte por el arte y para dar satisfacción a su propio sentir, sin que acierte a variarlo el deseo de halagar a la multitud y obtener su aprobación. Al trazar sus composiciones procura alcanzar ese goce íntimo, no exento de cierta tortura, que acompaña a toda creación artística hecha sin trabas. Si más tarde el público aplaude, tanto mejor. De todos modos, la obra atraviesa inmutable la censura y va a enriquecer el caudal del verdadero arte”²⁵⁵.

A partir de estos preceptos, observamos cómo Lara subraya la novedad de desarrollo de los poemas straussianos, en función de la ampliación de las formas clásicas en un sentido típicamente romántico, de forma que cuando se refiere a los poemas straussianos dictados por aquel “espíritu humorístico” del compositor, Lara desvía la atención en los siguientes términos:

“Se trataría pues de formas rigurosamente seguidas y subordinadas a los modelos escolásticos, pero tan libremente sentidas, tan considerablemente ampliadas, transformadas con tal sentimiento dramático, si es que puedo decirlo así, y expuestas con una riqueza tal en su estructura, que todas ellas aparecen como composiciones trazadas sin

²⁵³ MANRIQUE DE LARA: “Don Juan. Poema musical de Ricardo Strauss”..., 28-II-1898.

²⁵⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Lara. Cuarteto Vela”, *El Mundo*, Madrid, 7-II-1909.

²⁵⁵ *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

más plan clásico que el que impone la fantasía, bajo la forma, donde todo cabe, del poema sinfónico, tal como por Liszt fue concebido”²⁵⁶.

Las composiciones de Strauss, en la medida que despertaban emociones intensas y espontáneas, invitaban a Lara a su análisis musical, para poder así juzgar la perfección técnica del compositor alemán. De este modo, las opiniones que Lara nos transmite desde la prensa se apoyan en el estudio de las partituras, aportando en sus comentarios interesantes apreciaciones de tipo técnico, que demuestran un oficio compositivo que lo diferencia de otros críticos, incluso del propio Roda. Así, observamos por ejemplo puntualizaciones que Lara realiza –antes de escuchar por primera vez la obra–, sobre la instrumentación del *Don Juan*, poema sinfónico que marca el inicio de su estudio de la producción straussiana²⁵⁷. No obstante, *Ein Heldenleben*, junto con *Muerte y Transfiguración*, fueron sus poemas preferidos, debido principalmente al poder expresivo de la música y su inspiración abstracta²⁵⁸.

Alrededor de la segunda estancia de Strauss en Madrid en 1908, observamos cómo una parte de la crítica expone nuevas reflexiones, valorando si los adelantos musicales a nivel técnico que se reconocían habitualmente en Strauss habían de bastar para marcar el progreso en el arte. En este sentido, se llamaba la atención sobre un intrincado colorismo de simple justificación descriptiva; una exterioridad lujosa, que en realidad ocultaba una pobreza de inspiración, a través de complicaciones y extravagancias compositivas que no hacían sino buscar el favor del público, en opinión de algunos críticos²⁵⁹. Estas cuestiones llevarían también a reflexionar de nuevo sobre la posición de Strauss en la música moderna, considerado por la crítica más favorable no sólo como el sucesor de Wagner, sino como un innovador²⁶⁰. “No he imitado al autor de la Tetralogía”, aseguraba el propio Strauss en una entrevista concedida a *Nuevo Mundo* en estas fechas. Strauss remarcaba aquí sus influencias compositivas: “los músicos

²⁵⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Ricardo Strauss. La Filarmónica de Berlín”, *El Mundo*, Madrid, 3-V-1908.

²⁵⁷ Lara disponía en su colección particular de las partituras de Strauss más importantes hasta la fecha, como *Don Quijote*, *Muerte y Transfiguración*, *Así habló Zarathustra*, *Aus Italien*, *Till Eulenspiegel*, *Sinfonía Doméstica*, *Vida de héroe*, *Sinfonía Alpina*, *Don Juan*.

²⁵⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: Teatro Real. Ricardo Strauss. La Filarmónica de Berlín”, *El Mundo*, Madrid, 2-V-1908.

²⁵⁹ Véase por ejemplo, ARAUJO, Fernando: “El melodrama del porvenir”, *La España moderna*, Madrid, 1-VII-1908.

²⁶⁰ MUÑOZ, Eduardo: “Teatro Real. La Filarmónica de Berlín”, *El Imparcial*, Madrid, 1-V-1908.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

modernos que han ejercido mayor influencia en mí (...) han sido Liszt, Wagner y Berlioz, Liszt sobre todo”²⁶¹.

El posterior estreno del poema sinfónico *Also sprach Zarathustra* en Madrid, por la Orquesta Sinfónica de Madrid, el 6 de abril de 1913, hizo que en la crítica musical se reavivasen, una vez más, viejos argumentos en relación a la obra de Strauss respecto al valor de las ideas musicales, que “en ocasiones llegan a ser extremadamente vulgares”, y especialmente en relación a la factura formal de la obra, que “no es sino un largo desfile de temas y de fragmentos sin lazos de unión”, como opinaba Antonio Barrado ahora en *La Época*²⁶². Además, vuelve a cuestionarse la utilización de asuntos filosóficos en el género del poema sinfónico, en “esa pretendida síntesis musical del poema de Nietzsche”, a como se refiere por ejemplo el crítico de *El Liberal* a la obra de Strauss²⁶³. Este panorama periodístico lleva a Lara a intentar zanjar, en primer lugar, las discusiones sobre “la pretendida preeminencia de la música pura respecto de la música de programa”, tal y como señalaba el crítico en la que fue una de sus últimas críticas sobre Strauss publicadas en la prensa.

“Tal supremacía no puede existir, sino para quien fundamentalmente ignora la esencia de la inspiración artística, reducida a la reproducción convencional de las formas técnicas, en la forma estereotipada de la sinfonía, y enriquecida con la composición libre con toda la variedad infinita del asunto poético. No es esta ocasión de revivir una discusión que debiera ya tener una sentencia definitiva, desde que Ricardo Wagner transformó la estética musical en sus dramas líricos, o publicó su famoso estudio crítico de los poemas de Liszt”²⁶⁴.

Asimismo, Lara insiste de nuevo en la grandeza de concepción y la riqueza técnica de obras como *Also sprach Zarathustra*, que habían hecho de su autor “el más grande de los compositores modernos”, elogiando al mismo tiempo la selección literaria que Strauss lleva a cabo en sus poemas musicales²⁶⁵. A nivel musical formal, Lara se

²⁶¹ SÁNCHEZ ESTEVAN, Ismael: “Ricardo Strauss”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 7-V-1908.

²⁶² BARRADO, Antonio. “Orquesta Sinfónica de Madrid. Tercer concierto”, *La Época*, Madrid, 7-IV-1913.

²⁶³ Tristán: “Orquesta Sinfónica. Tercer concierto”, *El Liberal*, Madrid, 7-IV-1913.

²⁶⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Orquesta Sinfónica. Tercer concierto”, *El Mundo*, Madrid, 7-IV-1913.

²⁶⁵ Recordemos la celebridad de Nietzsche entre los escritores noventayochistas y modernistas, ya a comienzos del siglo XX, momento en el que se publica la valorada traducción de *Así hablaba Zarathustra* de Juan Fernández. Para profundizar sobre la influencia y la crítica de Nietzsche en España, es imprescindible el trabajo de SOBEJANO, Gonzalo: *Nietzsche en España (1890-1970)*. Madrid: Gredos, 2004 (1ª ed., 1967).

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

expresa en los términos habituales, si bien destaca su apreciación de la unidad interna de la obra, idea que por otro lado había empleado previamente Romain Rolland al referirse a la música de su admirado amigo, Richard Strauss²⁶⁶. De este modo, según Lara:

“Strauss, con plena conciencia de que dominaba todas las formas escolásticas, tan ampliadas por él en determinadas obras, penetró en el terreno de la inspiración de origen literario y produjo obras como *Also sprach Zarathustra*, donde manteniendo una unidad ideal, podía, sin embargo, señalar cada uno de sus episodios con un título arrancado a la obra de Nietzsche, y abarcando con ellos, como fundamentales aspiraciones humanas, toda una filosofía de la vida”²⁶⁷.

Con el estreno madrileño de la ópera *Salomé* de Strauss, las críticas se intensifican con argumentos conocidos, pero sobre todo va a cuestionarse la línea sucesora de Wagner que representa Strauss en la música lírico-dramática, a partir de las valoraciones de la ópera que se llevan a cabo en la crítica, en función de los parámetros del drama lírico wagneriano.

Salomé se estrena en el Teatro Real el 10 de febrero de 1910, tras presentarse en el Liceo de Barcelona el mes anterior, y en medio de una gran expectación²⁶⁸. Desde la prensa se seguían de cerca los preparativos de la *premier* en medio de una importante campaña de difusión, que nos recuerda las empresas por los estrenos wagnerianos en Madrid, por ejemplo a través de publicaciones y conferencias alrededor del compositor y su obra²⁶⁹. En este sentido, la ópera se anunciaba en la prensa como “obra innovadora

²⁶⁶ Véase ROLLAND, Romain: *Musiciens d'aujourd'hui. Berlioz, Wagner, Saint-Saëns, Vicent d'Indy, Clari de Delrissy, Hugo Wolf, Richard Strauss: le renouveau de la musique française depuis 1870*. Paris, Hachette, 1908. Rolland defendía la independencia de la música de Strauss respecto del programa de los poemas sinfónicos, considerando a Strauss como el primer sinfonista de Europa, lo que por ejemplo lleva al escritor francés a exclamar, en relación a *Muerte y Transfiguración*, “supprimez tout programme, et la symphonie reste claire et poignante, par l'unité de son émotion intérieure” (“Suprimid todo programa y la sinfonía permanecerá clara y desgarradora por la unidad de su emoción interna”), p. 124.

²⁶⁷ MANRIQUE DE LARA: “Orquesta Sinfónica. Tercer concierto”....

²⁶⁸ En ello también contribuiría el debut en el Teatro de La Zarzuela de la famosa bailarina rusa Nacha Truhanowa en febrero de 1909, considerada por la prensa como la “creadora” de la danza de los siete velos de *Salomé*, que ayudó a popularizar en Madrid, un año antes del estreno de la obra, al menos esta parte de la ópera.

²⁶⁹ Destaca el artículo de Manuel Salvador (*El Globo*, 21-II-1910), que facilita a los aficionados una relación de publicaciones sobre *Salomé* de Strauss, con las que poder documentarse. Además de las traducciones del libreto en los idiomas italiano, francés y alemán que llegaron a España, habla de las guías editadas por Ricordi, Taubmann y Schot, y aconseja sobre todo el libro de Luis Paris (publicado antes del estreno de la ópera, que incluía una traducción al castellano del libreto), también el de Max Chop (publicado por la Universal Bibliothek, con un recomendable estudio del drama, con el desarrollo de sus temas, más biografía del compositor) y, sobre todo, el de Kufferath, que considera el más práctico y completo. Además, coincidiendo todavía con funciones de la ópera, se celebra en febrero en el Ateneo madrileño una conferencia, a cargo del escritor Rafael Sánchez Ocaña, sobre “La Leyenda de Salomé”, con ejemplos musicales interpretados al piano por Henri Collet.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

y poderosamente sugestiva”²⁷⁰, si bien hay que recordar que a España habían llegado ya noticias de *Salomé* desde 1906, a través de las polémicas que la ópera había suscitado en anteriores estrenos en el extranjero.

Sin embargo, *Salomé* fue recibida con estupor y confusión por buena parte del público. La prensa madrileña destacó, en síntesis, la vulgaridad de las ideas musicales de la ópera y la poca adecuación de la música al poema, a pesar de lo sugerente de aquella, teniendo además en cuenta la extravagancia y la novedad de sus formas y procedimientos, mientras se cuestionaba su “belleza” como categoría artística.

De este modo, el crítico de *El Heraldo de Madrid* consideraba que “entre los desvaríos triunfales y alardes de orgullosa originalidad (...), el autor posee un portentoso cerebro musical y es un gran artista”²⁷¹. Sin embargo, la obra constituyó para la audiencia tal avance, que para una parte importante de la crítica fue considerada como un “loco intento” en la música lírico-dramática después de Wagner, o directamente un “fracaso”, valorando una falta de identificación entre la música y el contenido del texto. A este respecto, el crítico Antonio Barrado afirmaba que “hay pocas obras de ese género en que aparezca más abrumador el desequilibrio entre el espíritu de la música y el de las palabras”²⁷². Por el contrario, para el periodista y escritor Agustín Rodríguez Bonnat, *Salomé* representaba un claro avance en la senda de la música moderna y, al igual que otros críticos, demandaba paciencia y confianza ante la novedad de la obra: “¿Es acaso, que en toda innovación o cosa completamente nueva se encuentra lo definitivo desde el primer momento?”²⁷³.

Tanto para Lara como para Roda, Strauss representaba no sólo la continuación, sino el progreso dentro de la corriente musical alemana, tras las conquistas artísticas wagnerianas. En el caso de Roda, el crítico subrayaba la novedad y la variedad de la producción straussiana dentro de la línea wagneriana, aunque desde una posición más conciliadora que la defendida por Lara. Así, Roda reconoce a Strauss como heredero de la tradición alemana de Wagner, Brahms y Bruckner, debido a su conquista de la música sinfónica y lírico-dramática, aunque en medio del anquilosamiento que, a juicio del

²⁷⁰ “La ópera Salomé”, *La Época*, Madrid, 12-II-1910.

²⁷¹ A.: “Teatro Real. Salomé”, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 17-II-1910.

²⁷² BARRADO, Antonio: “Teatro Real. Estreno de la “Salomé” de Strauss”, *La Época*, Madrid, 17-II-1910.

²⁷³ BONNAT, A. R.: “Notas musicales. Teatro Real”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 17-II-1910.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

crítico, experimentaba la música alemana después de Wagner²⁷⁴. En esta línea se expresaba Roda en su última crítica dedicada a Strauss, coincidiendo con el estreno de *Salomé* en Madrid:

“No he de ocultar mi entusiasmo por Strauss y por su arte (...) que me llevó este último verano 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. Nadie podrá rebajar la grandeza de Wagner, ni la grandiosa concepción de sus obras; pero nadie podrá negar tampoco que, aparte de la corriente clásica en la música pura, con sus últimos eslabones Brahms, Reger, desde la muerte de Wagner todo parecía estancado, impotente, hasta que surgió la gran figura de Strauss. (...)”

Podrá discutirse su tendencia, principalmente la de *Salomé* y *Elektra*, 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 *Elektra* y *Salomé*, ante la grandiosidad de su *Vida de héroe*... 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 porvenir (...) El arte de Strauss, arte de elevación de miras, de resuelto avance dentro de la senda wagneriana, ha sabido hacer más trágico, más fastuoso, más emocional, el conocido poema escénico de Wilde²⁷⁵.

Con la llegada de *Salomé* a la escena madrileña, Lara decide además ampliar su presencia en la prensa, con artículos extra en la revista *Actualidades*, que complementan su actividad en *El Mundo*. Desde su tribuna en el diario madrileño, Lara apoyaba el valor estético de las ideas melódicas de la ópera de Strauss, más bien que su sustantividad, ya que éstas “nacieron sin duda de lo apropiadas que resultan a la expresión”. Con ello, Lara resaltaba, así mismo, el valor artístico de la ópera, en la que “como en Wagner, el drama vive en la orquesta, y cada timbre, cada sonoridad, cada agrupación de temas, tiene su justificación en la acción misma, y sólo de ella recibe la luz que la embellece”. En suma, en opinión de Lara, la *Salomé* de Strauss era un “terrible drama de la depravación”, a través del que “he podido comprender hasta dónde puede llegar la odiosa belleza de la aberración y de la monstruosidad²⁷⁶”.

²⁷⁴ RODA, Cecilio de: “Teatro Real. Sociedad de Conciertos”, *La Época*, Madrid, 11-I-1903.

²⁷⁵ RODA, Cecilio de: “El año musical”, *La España moderna*, Madrid, 1-III-1911, p. 19, reproducido parcialmente en IBERNI: “Strauss y la crítica española de principios de siglo”...

²⁷⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Añoche en el Teatro Real. Estreno de “Salomé””, *El Mundo*, Madrid, 7-II-1910.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

No obstante, si consideramos cómo Lara defendió activamente un proyecto artístico multidisciplinar de inspiración wagneriana, resulta especialmente significativo, dentro de su aparato crítico, uno de sus artículos publicados en *Actualidades* en días posteriores. En este caso, Lara lleva a cabo un análisis de la producción musical de Strauss desde una perspectiva estética más aperturista, con la que parece justificar la selección poética de la producción de Strauss. Este artículo llama todavía más la atención si tenemos en cuenta que la crítica madrileña de la época no se destacó, hasta donde hemos visto, por la reprobación del libreto de *Salomé*, salvo contadas excepciones, como fue el caso del redactor jefe de *La Ilustración española y americana*, Antonio Garrido²⁷⁷. En todo caso, Lara parece responder a las críticas de determinados autores extranjeros, conocidos en España, como el mencionado Oscar Bie, ante la elección del drama de Wilde por parte de Strauss para la composición de su ópera²⁷⁸.

“En el dominio de las artes musicales, el pensamiento de Strauss no se ha sometido a aquellos límites, santificados por el más excelso patriotismo, que la estética de Wagner impuso a sus adeptos. Las epopeyas nacionales, las leyendas locales que disfrazaban su universalidad primitiva en formas indígenas, hablaban poco a su propósito de vivir con sus pensamientos en todos los confines del mundo (...) Apenas una sola leyenda nacional fecundó su mente para que diese en *Till Eulenspiegel* nueva vida a un tragicómico capítulo de vida picaresca”²⁷⁹.

Al mismo tiempo, Lara enaltece la producción lírico-dramática de Strauss, ya que en opinión del crítico, “únicamente *Salomé* y *Electra* contienen en sí la revelación de su estilo”. De ambas óperas, según Lara, “*Salomé* es la obra personal del compositor”, incidiendo así el crítico en que en ella, “el pensamiento y la pluma del compositor forman una unidad indestructible”. Para ello, Lara aporta valiosos detalles técnicos y destacan sus observaciones respecto a las melodías, que considera “de un intenso cromatismo, de una cortísima extensión, aspiran a penetrar en el alma misma del perverso poema con que Wilde describió la locura erótica de un cerebro femenino”. Y concluye así Lara:

“Aquel refinamiento de maldad, aunque pueda inspirar horror y aun asco, ofrece un intenso relieve teatral e igualmente también una

²⁷⁷ GARRIDO, Antonio: “Teatro Real”, *La Ilustración española y americana*, Madrid, 22-II-1910.

²⁷⁸ Véase YOUMANS, Charles D.: *Richard Strauss's Orchestral Music and The German Intellectual Tradition: The Philosophical Roots Of Musical Modernism*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

²⁷⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Obras de Strauss”, *Actualidades*, Madrid, 24-II-1910.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

musicalidad a un propio tiempo de sutiles gradaciones y vivos matices. Strauss ha sabido asimilarse el espíritu del poema, y por él puede el arte moderno envanecerse de una música psicológica convertida en lenguaje del vicio y de la torpeza”²⁸⁰.

II.3 Lara y la ópera italiana: Verdi como consumación de una tradición lírica

Las críticas contra la hegemonía de la ópera italiana en el Teatro Real son una constante en la obra de Lara, con el objetivo de apoyar la programación en Madrid de obras clásicas y alemanas –no sólo las óperas de Wagner–, y de autores españoles. Así, Lara protestaba, aún en 1910, ante las lagunas que observaba en el cartel del Teatro Real, reivindicando la programación de más obras de Gluck, Mozart y Weber, que consideraba culminantes en la historia del teatro lírico²⁸¹. No era un problema menor, según el crítico, la rémora que suponía para la empresa teatral programar obras españolas, que requerían un trabajo de preparación complejo, con personal de la compañía extranjero, y sin tener garantizado el éxito para la empresa.

En este estado de cosas, Lara atribuía parte de culpa a los compositores y a la crítica, por alimentar una desconfianza hacia el arte español: “unos por pasiones poco disculpables, otros por la conciencia de su ineptitud para juzgar”²⁸². Aunque Lara celebró, como hemos visto, la empresa de Boceta y Calleja al frente del Teatro Real –en cuanto a la programación de óperas wagnerianas–, el crítico mantuvo sus quejas ante la política de estrenos del coliseo madrileño y la falta de protección oficial de la música española, también a propósito del estreno de *Margarita La Tornera* en 1909, que suponía el regreso de Chapí al Real, después de más de tres décadas, tras *Roger de Flor* (1878):

“Falta que los Poderes públicos, tan desdeñosos siempre con lo que el arte español produce, vean y entiendan hasta dónde llega el florecimiento de una escuela que, para su desarrollo, ha luchado y lucha todavía con la incuria o la enemiga oficial. El Estado tiene un teatro único [el Teatro Real], y ese teatro lo consagra a un arte, no sólo extranjero, sino ajeno a toda identidad y toda tradición. Y mientras la producción moderna italiana, tan ínfima y decadente, (...) tenga su albergue en el Teatro Real, no sólo las obras españolas que aquí se han producido y las que se produzcan en adelante

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “El repertorio del Real”, *Actualidades*, Madrid, 17-III-1910. No obstante, hay que tener en cuenta que a partir de la década de 1880 ya se aprecia una actualización del repertorio del Real, incorporando nuevas obras italianas, francesas y alemanas, a partir de la iniciativa de Mancinelli.

²⁸² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Margarita La Tornera”, *Faro*, Madrid, 14-II-1909.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

luchan en vano con un ambiente que las envuelve y ahoga, sino que iguales obstáculos hallan también aquellas otras obras, clásicas en la historia de la música, que el arte italiano no se ha asimilado por ser contrarias a su espíritu”²⁸³.

Lara protestaba ante el dominio ejercido por las editoriales italianas –y especialmente el caso de la casa Ricordi de Milán–, en el cartel lírico madrileño, lo que suponía una merma para el desarrollo del gusto del público, estancado en la ópera italiana decimonónica: “ante el espectáculo escénico, [el público] quiere esparcimiento y no reconcentración y, por estar ávido de distracciones, siente sólo necesidad de artificiosas menudencias, más bien que una sustancialidad verdaderamente artística”²⁸⁴. Así, Lara seguía la tendencia de autores como Peña y Goñi, dentro de los temas que la crítica de comienzos del siglo XX heredaba desde la década de 1880²⁸⁵. Entendemos que la abundancia de críticas sobre la ópera italiana, dentro de la obra de Lara en la prensa, responde a la programación de los espectáculos operísticos en Madrid (ver figura 2). No obstante, hay que tener en cuenta que las referencias al repertorio lírico italiano se extienden por los escritos de Lara con el fin de reforzar, en claro antagonismo con la escuela alemana, el predominio estético-musical de esta última en el teatro lírico.

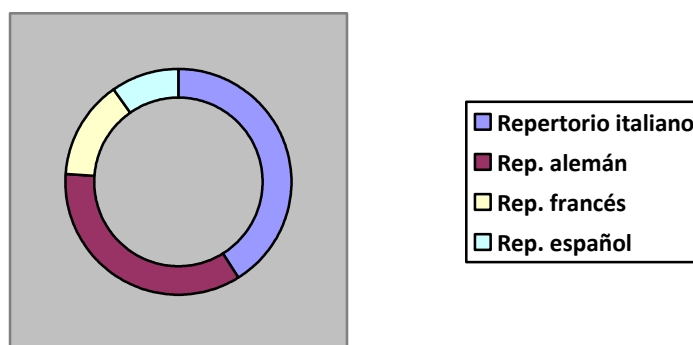


Figura 2. Comparativa de la obra crítica de Lara dedicada al teatro musical.

²⁸³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Del cartel de anoche. Real. “Margarita” y “Siegfried”, *El Mundo*, Madrid, 1-III-1909.

²⁸⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Circo de Parish. “Rigoletto””, *El Mundo*, Madrid, 19-IX-1908.

²⁸⁵ Véase PEÑA Y GOÑI, Antonio: “El centenario de Don Giovanni”, *La Época*, Madrid, 28-X-1887. El crítico exponía cómo “nuestro estómago era el mismo que el de los italianos. Con aquel biberón nos habían criado, con él habíamos bebido la melodía italiana, y nuestras inclinaciones, nuestros gustos y nuestras necesidades caminaban a [la] par de las de una escuela musical que nos había subyugado por completo”.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

En el caso del repertorio lírico italiano, Lara dedicó sus críticas más severas a Giacomo Puccini. Por otro lado, aunque Lara rechazó la influencia italiana desde unos prejuicios nacionalistas heredados del siglo XIX, tampoco negaba las virtudes musicales de Rossini –sobre todo como melodista–, a quien consideraba el representante genuino de la escuela operística italiana. Lara destacó con frecuencia la inspiración melódica de Rossini, por su “pureza, espontaneidad y elegancia”²⁸⁶, a la vez que valoró positivamente sus óperas dentro de una tradición clásica, según parámetros formales²⁸⁷: “las formas orquestales, bajo su aparente sencillez, son un dechado de gracia y de pureza. En ellas hay mucho de una tradición clásica erigida en sistema, y repetida en fórmulas estereotipadas (...), al igual que lo que sucede en la estructura armónica de la melodía”²⁸⁸. Lara consideraba que la comedia de Pierre-Augustin de Beaumarchais, *Il barbiere di Siviglia*, tenía en Rossini su compositor definitivo, lo que demuestra que Lara consideraba esta ópera superior a *Le nozze di Figaro* de Mozart. Así, Lara distinguía a *El Barbero de Sevilla* –la ópera de Rossini más programada en Madrid, en el tiempo que Lara ejerció la crítica–, como la obra maestra del bel canto italiano: “La mayor parte [de los compositores italianos] han escrito trozos de agilidad sin el menor interés melódico. Rossini, por excepción entre todos, supo avalorar tales escarceos con una inspiración constante que ilumina, con la elegancia que es propia de su invención, el carácter lozano y bullicioso de las ideas”²⁸⁹.

En este sentido, no es de extrañar que Lara admirase las cualidades técnicas de determinados cantantes de ópera italiana a su paso por el Teatro Real –como era por otro lado habitual en la crítica de la época–, destacando los casos de Giuseppe Anselmi, Rosina Storchio, Titta Ruffo, María Galvany, Celestina Boninsegna o Graziella Pareto²⁹⁰. Además, junto al virtuosismo vocal de los artistas, Lara apreció también su sensibilidad expresiva, sobre todo a partir de las obras de Verdi, aunque sin las exigencias del repertorio alemán, que Lara relacionaba con otra escuela moderna de interpretación de influencia wagneriana. Así se explica también que en las

²⁸⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Circo de Parish. “La Favorita””, *El Mundo*, Madrid, 9-IX-1908.

²⁸⁷ Véase MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Los Hugonotes”, *El Mundo*, Madrid, 15-X-1908.

²⁸⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. El Barbero de Sevilla”, *El Mundo*, Madrid, 8-I-1911.

²⁸⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Circo de Parish. María Galvany. El Barbero de Sevilla”, *El Mundo*, Madrid, 15-IX-1909.

²⁹⁰ Faltaría por profundizar en la visión de Lara sobre las aportaciones de cada artista, en la evolución de las representaciones de ópera en Madrid. En este sentido, pensamos que las críticas de Lara podían ser de gran utilidad para completar una historia de la interpretación de los espectáculos teatrales, que sobrepasa nuestros objetivos de tesis.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

representaciones de ópera italiana Lara no se opusiera radicalmente a otras costumbres, como la de intercalar fragmentos de otras obras para lucimiento de los cantantes, a pesar de que esto pudiera distorsionar la forma original de la obra concebida por el compositor. Al fin y al cabo, era el éxito de los intérpretes, y la calidad de las representaciones, lo que justificaba la popularidad de las óperas italianas entonces en Madrid. Lara llegó a afirmar que el público madrileño, en la primera década del siglo XX, todavía mostraba “una debilidad verdaderamente insana por el *virtuosismo* de la voz”²⁹¹. Así, la mayor preocupación del público era, según Lara, conocer la lista de cantantes de la compañía teatral, para comprobar si figuraban “los dos o tres nombres que más alto se cotizan en el mercado de las vocalizaciones”²⁹².

No obstante, en la valoración de Lara de las obras del repertorio italiano predomina la influencia de los preceptos wagnerianos sobre la reforma dramática del teatro lírico, más claramente a partir de Gaetano Donizetti, y sobre todo en relación a Giuseppe Verdi y a Puccini, compositores cuya asimilación de los procedimientos wagnerianos Lara analiza. Lara consideraba que Rossini había sacrificado el drama al arte lírico –lo que Weber había intentado restablecer–, por lo que no tenía sentido seguir su modelo en el campo de la ópera²⁹³. Lara se refería a la escuela italiana de ópera como un grupo heterogéneo en el que, si bien apreciaba en ocasiones cierta “vehemencia melódica” –¿por influencia de Mozart?–, no consideraba la preservación de un estilo propio, formado en la tradición²⁹⁴. Lara se refería como Wagner al arraigo de Mozart en Italia, como prueba de una tendencia musical basada en el poder de la melodía que, como expresión independiente del contenido dramático, se separaba de los planteamientos de Gluck²⁹⁵. Lara negaba la existencia de una escuela italiana de teatro musical, en función de un nacionalismo histórico y literario que defendió el crítico:

“El teatro lírico italiano no ha ofrecido jamás, a través de la historia, una orientación que pueda ser tenida o sospechada al menos, de verdaderamente nacional. Desde los comienzos de la ópera en la *camerata* florentina (...) han transcurrido más de tres siglos, sin que se revelase a los libretistas y compositores

²⁹¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “La Gioconda”, *Actualidades*, Madrid, 3-II-1910.

²⁹² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Música en el Real. Aida y Siegfried. I”, *Faro*, Madrid, 6-XII-1908.

²⁹³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. El Profeta, ópera de Meyerbeer”, *El Mundo*, Madrid, 1-I-1908.

²⁹⁴ Véase MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro de La Zarzuela. Chapí y “La Bruja””, *El Mundo*, Madrid, 28-IX-1908.

²⁹⁵ Véase MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Un baile de máscaras””, *El Mundo*, Madrid, 20-II-1914.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

de Italia un ideal artístico que uniese la belleza de la inspiración melódica a las obras maestras que han difundido por todo el mundo la gloria de la literatura toscana.

Ni Dante, ni Boccaccio ni el material caótico e inagotable que los *Novellieri* italianos se apropiaron doquiera, aportándolo al acerbo patrio, ni los poemas de imitación clásica con que Ariosto y Tasso dieron vida, en pleno Renacimiento, al espíritu caballeresco de la poesía medieval, apenas han despertado en los compositores de la Italia moderna la llama de la inspiración dramática, aplicada sistemáticamente, casi sin excepción, a aquellos asuntos que, por la resonancia más o menos legítima de su aparición en las literaturas extrañas, eran prenda segura de éxito local²⁹⁶.

En cualquier caso, Lara ensalzó a Rossini como cima de la ópera italiana, y lamentaba que el compositor no hubiese tenido verdaderos sucesores entre los músicos italianos. De este modo, Lara se separaba de la crítica musical de la segunda mitad del siglo XIX, que valoraba la influencia de Rossini en el desarrollo posterior de la ópera italiana²⁹⁷.

“El nombre de Rossini marca, sin duda alguna, el más alto apogeo de la música italiana. Su inspiración arrancaba de un organismo verdadera y profundamente musical, donde toda impresión se transformaba en una melodía. El sentimiento trágico se avenía mal con su alegría epicúrea de vivir, y en su música se encuentra rara vez el quejido que nos sobrecoja, aunque en ocasiones, por medio de la ternura, consiga humedecer los ojos con las lágrimas. En su arte hay mucho más clasicismo que en el de ningún compositor italiano de los que tras él vinieron. Su estilo tiene mucha de esa alegría sana que ilumina las sinfonías de Haydn, al propio tiempo que en las formas orquestales resplandece una intensidad de vida interior que todo lo agita y por todas partes circula.

Ante sus obras [sólo] hay que lamentar, admirando el genio de quien las concibió, la frivolidad con que, en las situaciones más dramáticas, su musa, siempre propensa a la sensualidad, se desvía de la emoción para perseguir sólo una belleza formal y externa, que llegue a todos y a todos seduzca²⁹⁸.

Como vemos más adelante, las críticas de Lara se vuelven más inflexibles en relación a Puccini, cuya música consideraba, en el marco de la ópera italiana, “una decadencia repugnante”: “nada queda del alma que produjo, desde Palestrina hasta Verdi, tantos nombres ilustres²⁹⁹”. En este sentido, Lara tampoco rechazó de pleno a los compositores del primer romanticismo italiano, celebrando sobre todo a Vincenzo Bellini, por la espontaneidad natural que Lara apreciaba en su inspiración melódica.

²⁹⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “La Traviata”. “Mefistófeles””, *Summa*, Madrid, 15-I-1916, pp. 41-42.

²⁹⁷ Como explica Emilio Casares, Rossini se convirtió en símbolo de renovación y apertura en España a comienzos del siglo XIX, en un momento de crisis política, social, y teatral. Véase CASARES, Emilio: “Rossini: la recepción de su obra en España”, *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 10, 2005, pp. 35-70.

²⁹⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “El Barbero de Sevilla””, *El Mundo*, Madrid, 31-XII-1908.

²⁹⁹ *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

Esta se desarrollaba, según Lara, con novedad y elegancia, “como nacida de un sentimiento y una emoción que caldearon la mente del artista e hicieron vibrar las más hondas fiebres de su alma”³⁰⁰. Ahí radicó la base de las opiniones de Lara sobre óperas como *La sonnambula* e *I Puritani*. Tengamos en cuenta que otros wagnerianos como Rafael Mitjana admiraron también el arte de Bellini, que fue admirado por el propio Wagner por su invención melódica³⁰¹. En suma, Lara apreciaba en Bellini la adaptación de la forma orquestal y armónica de sus óperas, con la misma claridad y naturalidad que sus ideas melódicas, de nuevo como un signo de gusto clásico:

“Bellini, que conocía y admiraba a Beethoven; que había bebido en la lozana fuente de inspiración rossiniana el arte excelso de Mozart, procuraba establecer un nexo virtual entre el pensamiento y la forma. Así ha llegado a realizar esas verdaderas maravillas que ennoblecen las páginas de *La sonámbula* y de *Los puritanos*, donde remonta tan por cima de casi todos los compositores de su tiempo y de los que después lo han seguido. El soplo del genio vivifica esas partituras que aún hoy nos ofrecen elocuentes ejemplos del poder inmarcesible de la inspiración profundamente sentida y sinceramente expresada. Y mientras las obras presuntuosas y vacías de Meyerbeer, de Gounod y de Saint-Saëns yacen agotadas junto a los prodigios del arte wagneriano, la inspiración elegiaca y humilde de Bellini nos fascina, haciéndonos sentir la ternura de su alma infantil, donde la sensibilidad más apasionada aparece siempre revestida de la atractiva candidez del niño”³⁰².

En cuanto a Donizetti, programado con mayor frecuencia entonces en Madrid – al menos en comparación con Rossini y Bellini–, Lara se refería a la densidad de la producción del compositor, “consagrado a una labor incesante que aniquiló su razón”, aunque Lara no destacaba ninguna ópera dentro de su catálogo. Lara mostraba cierta ambigüedad de opinión en torno a Donizetti, a la hora de anteponer sus preferencias estéticas en comparaciones que, en ocasiones, pueden resultar un tanto forzadas. De este modo, aunque Lara reconocía la inspiración melódica de las óperas de Donizetti, no le situaba al mismo nivel que Bellini, criticando además, en diferentes ocasiones, una falta de consistencia global en sus óperas, a pesar de que Lara apreciaba la propiedad de la sencillez de sus medios musicales:

³⁰⁰ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Los Puritanos”, *El Mundo*, Madrid, 14-XII-1913.

³⁰¹ Según Mitjana, Bellini había sido el primero que, “a pesar del entusiasmo que por entonces despertaba el arte de Rossini, se apartó de tal modelo, buscando la verdadera declamación lírica, y fijándose antes que nadie, en la necesidad absoluta de el libro inspirador de la música, fuera una obra de arte racional, y no un tejido de absurdos, como era costumbre inveterada y tradición, a fin de que los sonidos y la poesía pudieran unirse en estrecho lazo y expresar reunidos con su doble fuerza expresiva, la explosión de las pasiones”, en MITJANA, Rafael: *Discantes y contrapuntos: Estudios musicales. Crítica e historia*. Valencia: F. Sempere y Compañía, 1905, pp. 95-105.

³⁰² *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

“Sesenta años han transcurrido desde que Donizetti dejó de vivir. En ellos el arte, merced a la preponderancia adquirida en el mundo entero por la música alemana, se ha transformado y seguido unos derroteros que no son, ciertamente, los del ideal que Donizetti persiguió. A pesar de ello, aún sus obras consiguen en ciertos instantes interesar y conmover, a pesar de sus procedimientos casi infantiles, merced a la sinceridad con que trasladó a sus partituras su íntimo sentimiento. Y aún hoy, cuando sus obras son comparadas a las de la moderna escuela italiana, engendradas por la ignorancia más atrabiliaria y anárquica, aparecen aquellas como modelos clásicos y dechados de perfección en el estilo”³⁰³.

Por otro lado, Lara justificaba sus críticas a Donizetti en razón de la velocidad de producción del compositor, tras el silencio de Rossini después de *Guillermo Tell* y tras la muerte de Bellini, cuando Donizetti “se convirtió en único e indispensable abastecedor de los teatros de Europa”³⁰⁴. En este sentido, Lara entendía que Donizetti no pudo mantener una exigencia artística elevada en sus óperas –y menos, evolucionar estilísticamente–, forzado así por las circunstancias, también respecto a la elección de los asuntos operísticos, condicionado por el éxito de las obras teatrales.

Con todo, es lógico que Lara considerase desfasados –apreciando una falta de sentido dramático–, los sistemas de expresión musical de obras como *Maria di Rohan* de Donizetti: “una obra que se ha hecho vieja sin trocarse en venerable, y en la cual el compositor no sale de una serie de fórmulas en que todo es independiente del drama y está musicalmente previsto y como estereotipado”³⁰⁵. Lara consideraba los esquemas formales de la ópera italiana decimonónica, en un sentido convencional y externo, como carentes de “emoción” y “profundidad”³⁰⁶. Asimismo, como adelantamos, Lara censuraba el virtuosismo vocal como fin artístico –y no como simple medio de expresión–, de la obra de teatro musical: “el poeta no escribe poesía, sino libretos; el compositor no escribe música, sino vocalizaciones; el cantante no trata de producir emoción, sino efecto. El drama se ha convertido en otra cosa. La profanación se ha

³⁰³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Circo de Parish. “La Favorita””, *El Mundo*, Madrid, 9-IX-1908.

³⁰⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Linda de Chamounix””, *El Mundo*, Madrid, 10-I-1909.

³⁰⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. María di Rohan, ópera de Donizetti”, *El Mundo*, Madrid, 22-X-1907.

³⁰⁶ Las censuras a la música donde, según Lara, “todo convencionalismo banal tiene su asiento”, aparecen de forma reiterada en sus escritos, y hasta en sus referencias más sucintas en torno a otras óperas italianas, como *I Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo, en la que “es difícil, por no decir imposible, hallar nada semejante, aun en lo más ínfimo de nuestro repertorio popular”, en MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. La despedida de Stracciari. El Prólogo de Los Payasos”, *El Mundo*, Madrid, 29-12-1909.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

consumado”³⁰⁷. Cabe señalar que Lara excluía de sus censuras hacia Donizetti el último acto de *La Favorite* y el final de *Lucia di Lammermoor*, fragmentos en los que Lara percibía “una emoción profunda y sincera, y un potente efluvio de apasionada poesía”³⁰⁸. Sin embargo, esto no era obstáculo para que Lara definiera *Lucia di Lammermoor* como “híbrido engendro de un arte dramático predestinado a la muerte (...), tan ajeno a la vida como al arte”³⁰⁹. Otra de las óperas de Donizetti que Lara censuró fue *Linda di Chamounix*, ópera que el crítico, tras haber interpretado en algunas transcripciones para piano, escuchaba por primera vez en escena en 1909. En *Linda di Chamounix*, Lara no acertó a encontrar “ningún momento en que la inspiración se alce a las alturas”³¹⁰.

En todo caso, en óperas de Donizetti como *Lucia di Lammermoor*, Lara apreciaba la sensibilidad y solidez de los medios vocales de artistas como la Pareto (1889-1973) –que había debutado en Madrid como la Amina de *La sonnambula*, en 1908–, y con la que, según Lara, “los trazos de agilidad se convierten en melodía apasionada, donde palpita la belleza”³¹¹.

“En algunos instantes los fulgores del talento de Donizetti, aun en medio de la premura con que toda idea aparece concebida y aceptada, conseguía encadenar la atención dispersa del auditorio. Mas apenas llegada la cadencia de la melodía triunfante, cuando la inspiración creadora del compositor no bastaba a disimular la pobreza de que estaba revestida, se advertía en el ambiente algo así como una vaga sensación de tedio.

Nada había en ello que pudiese justificar la falta de verosimilitud, prestando a la lógica suprema del arte, que está por cima de las leyes de la realidad. Aquello era sólo un cadáver más bien que un organismo lleno de vida, y la música que pretendía animarlo sólo lograba encubrirlo como si fuera una mortaja. Dejemos a los muertos dormir en sus tumbas”³¹².

En cuanto a Verdi, cuando en sus críticas Lara analizaba su producción lírica, desde un punto de vista global, valoraba su “temperamento vehemente y generoso” como compositor, mientras reconocía su trabajo dramático en torno a las obras de grandes poetas, a través de “óperas caldeadas por la pasión y ennoblecidas por el

³⁰⁷ MANRIQUE DE LARA: “Teatro Real. María di Rohan, ópera de Donizetti”,....

³⁰⁸ MANRIQUE DE LARA: “Circo de Parish. “La Favorita””....

³⁰⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Lucia de Lammermoor””, *El Mundo*, Madrid, 3-XII-1908.

³¹⁰ MANRIQUE DE LARA: “Teatro Real. “Linda de Chamounix””....

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² MANRIQUE DE LARA: “Teatro Real. “Lucia de Lammermoor””....

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

dolor”³¹³. Así, Lara apreciaba en Verdi su sensibilidad dramática –lo que, por otro lado, tampoco suponía ninguna novedad en la crítica musical³¹⁴–, a la vez que cuestionó su técnica compositiva en determinadas obras. Además, en una de sus críticas, Lara evocaba la figura de Verdi como un símbolo patriótico del *Risorgimento*, repasando la historia del proceso de unificación italiana. Como afirmaba el crítico, “el nombre [de Verdi] y su música se convirtieron por igual en arma política contra el dominio austriaco y contra la tiranía”³¹⁵.

Lara sintió preferencia por *Rigoletto* –“tan dentro del sentimiento del autor”–, frente a cualquier otra ópera de Verdi. En este sentido, hay que destacar que Lara no consideró favorable la evolución del arte verdiano tras la trilogía de comienzos de la década de 1850 –*Rigoletto*, *Il Trovatore* y *La Traviata*–, señalando así una etapa de menor calado artístico, que se iniciaba con *Simón Boccanegra* (1857), hasta *Otello* (1887) y *Falstaff* (1893). En esta etapa, Lara consideró que Verdi no había podido construir un ideal similar al wagneriano, sobre todo en términos formales:

“Más tarde, la evolución hacia un arte para el cual [Verdi] estaba mal preparado técnicamente y la fuerza misma de la tradición en que había sido formado, hizo perder a Verdi algunas de las cualidades que avaloran otras obras suyas, sin llegar nunca a adquirir las que él admiraba en el ideal que perseguía. En *Aida*, en *Otello*, en *Falstaff*, hay mucho que es ajeno al sentimiento de Verdi, como término de una evolución sugerida por obras ajenas, y comenzada ya en *Simón de Bocanegra*”³¹⁶.

Lara reconocía que el arte de Verdi no era un arte orquestal –o más bien, formado en el arte orquestal, como era el caso de Wagner–, sino que su genio, donde más libremente se había manifestado era en el terreno de la melodía, confiada a la voz. Pensamos que Lara trazaba así la principal diferencia –a su vez, con un carácter incluso complementario–, entre ambos compositores: Verdi convirtió la melodía en su más valiosa expresión creativa.

“Al querer [Verdi] traspasar esos límites que su educación técnica y su temperamento le imponían, sus obras pierden las cualidades de espontaneidad y de la fuerza avasalladora con que en otras anteriores nos domina y sobrecoge, sin penetrar en ese arte que Weber inició en el teatro, prodigiosamente ampliado

³¹³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Días lejanos. Verdi”, *El Mundo*, Madrid, 7-I-1908.

³¹⁴ Recordemos que el furor por Verdi en España es patente a mediados del siglo XIX, como ha estudiado SÁNCHEZ, Víctor: “Verdi ante el espejo de España”, en FRASSÀ, Lorenzo; NICCOLAI, Michela (eds.): *Speculum Musicae: Verdi reception*. Lucca: Brepols Publishers, 2013.

³¹⁵ MANRIQUE DE LARA: “Días lejanos. Verdi”...

³¹⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Rigoletto””, *El Mundo*, Madrid, 25-I-1909.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

después por Wagner, á través de los descubrimientos y conquistas que en el terreno instrumental y sentimental realizó el genio de Beethoven”³¹⁷.

Así, Lara admiraba, en mayor grado, la fuerza expresiva de la invención melódica del primer Verdi, en una etapa que Lara denominó “de espontaneidad irreflexiva”, y a la que pertenecían óperas como *Un ballo in maschera*, que Lara también tenía en estima. En una ocasión Lara llegó a preguntarse si los dictados de la razón –refiriéndose a la inclinación de Verdi por los procedimientos wagnerianos–, habían apagado en Verdi, a su vez, “la llama de una inspiración que desdeña, para manifestarse en todo su esplendor, el auxiliar del criterio”³¹⁸.

Por esa razón, a propósito de óperas como *Aida*, donde Lara apreciaba la influencia de Wagner, el crítico rechazaba sin embargo una polifonía que consideraba “elemental”, con procedimientos orquestales de especial rudeza –como en la parte del viento de *Aida*–, y dentro de los convencionalismos de “la pompa del espectáculo”. Así, Lara consideraba que Verdi, en su última etapa, “sólo consiguió escribir páginas ampulosas, que más bien que por la perfección clásica de *Tannhäuser* o de *Lohengrin*, parecen sugeridas por la vacuidad fastuosa de *El Profeta* o de *La Africana*”³¹⁹. Pese a ello, en comparación con las críticas a Puccini, Lara separaba a Verdi de procedimientos musicales en exceso artificiosos, de manera que confiaba, digamos, en la honestidad artística del compositor, así como en su emoción, que consideraba más elevada que la de Puccini. Ello quizá se debiera a la inclinación de Verdi hacia modelos estéticos comunes, mientras Lara valoraba, en todo caso, las limitaciones de Verdi a nivel técnico.

Esto se observa en otras críticas que Lara dedicó a *Aida*, por las representaciones de la ópera en la temporada de 1908 del Teatro Real. Lara criticaba duramente el libreto de Antonio Ghislanzoni, por el asunto vulgar y el ambiente convencional de la ópera que, con vagas nociones a la historia de Egipto –“que todos adquirimos en la infancia”–, presentaba unos personajes alejados de toda tradición literaria. Por otro lado, Lara ensalzaba la parte musical, “cálida y vehemente”, con que Verdi había revestido *Aida*, convirtiéndola en “una obra ruda y fuerte, áspera e impetuosa, donde aparece mezclada, con la escoria de un estilo desmañado siempre, grosero en ocasiones, el oro de una

³¹⁷ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Aida””, *El Mundo*, Madrid, 6-XII-1909.

³¹⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Un baile de máscaras”, *El Mundo*, Madrid, 20-II-1914.

³¹⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Inauguración. “Aida””, *El Mundo*, Madrid, 17-XI-1912.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

inspiración arrolladora”³²⁰. De este modo, Lara destacaba la abundancia y el carácter de la invención melódica de Verdi, según Lara “de una fuerza avasalladora”, pero observaba, en óperas como *Aida*, un desequilibrio entre el pensamiento y la forma de la obra, debido a la falta de técnica por parte del compositor, que justificaba en la tradición italiana en la que Verdi había formado su estilo. De este modo, en el último Verdi, Lara observaba una asimilación de Wagner parcial, y por tanto perjudicial en la obra del italiano:

“Las obras de Wagner, vistas aisladas, sin conocimiento de las raíces con que estaban adheridas a una tradición clásica, sin dominio del arte instrumental que nutrió su inspiración dramática, sin el sentimiento poético inicial de quien al concebir el asunto presentía ya, en su esencia, la música que había de llegar después a revestirlo, no pudieron por menos de ejercer sobre Verdi un influjo pernicioso o cuando menos perturbador”³²¹.

A nivel técnico, Lara explicaba cómo los procedimientos compositivos de Wagner y Verdi eran incomparables, por ejemplo, en cuanto a la riqueza armónica de las obras de Wagner, intrínseca al desarrollo de las voces contrapuntísticas. A diferencia de Verdi, que presentaba mayor pobreza de medios contrapuntísticos, en Wagner la armonía surgía de forma paralela a la concepción melódica de la obra.

En contrapartida, Lara apreciaba un mayor equilibrio de medios en relación a otras óperas verdianas, como *Rigoletto* y *El Trovador*:

“En *Rigoletto* y *El Trovador* el pensamiento y la forma brotan al propio tiempo en la mente del compositor. La estructura melódica halla su complemento en el desarrollo del periodo musical, y a través de una armonía apropiada en su sencillez a la inspiración originaria, y con la vestidura de una instrumentación que no aspira a disfrazar de opulencia lo que nació con más modesto destino, se percibe nítidamente el pensamiento del compositor, sin que nadie empañe su brillo”³²².

Lara, aun no confiando plenamente en la realización de las aspiraciones de Verdi como compositor, influido por Wagner, valoró –y sobre todo al final de sus colaboraciones como crítico–, cómo la influencia del alemán había supuesto una renovación –o al menos, un intento de renovación– en la obra del compositor italiano, citando concretamente los casos de *Otello* y *Falstaff*. Por otro lado, observamos cómo Lara consideró, en relación a la primera etapa de Verdi, cierta sistematización en las

³²⁰ MANRIQUE DE LARA: “Música en el Real. Aida y Siegfried. I”....

³²¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Música en el Real. Aida y Siegfried. II”, *Faro*, Madrid, 13-XII-1908.

³²² *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

formas musicales, a pesar del amaneramiento que observaba en ocasiones, como un síntoma de agotamiento y por tanto de decadencia artística.

“El arte wagneriano fue conocido y apreciado por el viejo compositor como raudal redentor de nueva vida. Su sentimiento, su tradición, su misma educación técnica, le hacían poco apto para afiliarse en una escuela cuyo fundamento primordial estriba en dominar como un gran sinfonista los procedimientos instrumentales de la moderna orquesta, y en reproducir paralelamente al drama literario otro drama musical que fuese como el alma de la acción y la esencia de la poesía. El viejo Verdi renegó de una tradición y de una historia. A una edad en que la pesadumbre de los años impone como esperanza redentora la proximidad de la tumba, su pensamiento vigoroso y lúcido le empujó a una completa renovación. Sus ideas melódicas persiguieron una riqueza de forma antes desconocida para él, en que pudiera juzgarse olvidada la simétrica apariencia que es como signo característico de todo un arte, y, aun a costa de la prístina espontaneidad, se desenvolvían en una diversidad de estructura que en obras anteriores no tenía precedentes. La orquestación se transformaba en algo mucho más exquisito y cuidado, que abordaba las regiones antes casi ignoradas del colorido instrumental y ofrecía un reflejo, sincero y fiel, aunque lejano y esquemático, de la polifonía wagneriana. Y por cima de tales propósitos, una lozanía de pensamiento, una plétora de vigor mental, una fuerza de concepción y de expresión, que forzosamente tienen que ser miradas como muestra de milagrosa juventud y como testimonio de una personalidad que reivindica aún su derecho a la vida”³²³.

No obstante, cabe añadir que Lara tampoco demostró excesivo entusiasmo por *La Traviata*, ópera que dejaba en el ánimo del crítico “una impresión de tedio”. En este sentido, puede afirmarse que Lara ya apreciaba entonces un “desfallecimiento” en Verdi; es decir, pocos años después de componer su *Rigoletto*, y en el mismo momento en el que Verdi trazaba su *Trovatore*. Por otra parte, Lara consideraba que la novela de Alexandre Dumas tampoco ofrecía el estímulo adecuado para la actividad creadora del compositor, en tanto que en ella, “la retórica no puede confundirse con la pasión, ni lo falsamente sentimental con la verdadera poesía”³²⁴.

Como decíamos, Lara demostró un entusiasmo especial hacia *Rigoletto*, al igual que hicieron otros autores como Benito Pérez Galdós, que ya en 1860 comparaba a Verdi y a Gounod con los autores italianos de época anterior, ya caducos para el escritor. Lara destacó de *Rigoletto* la inspiración de Verdi, en los términos habituales: “ruda hasta la violencia, vehemente hasta la pasión, tenebrosa y lúgubre; pero siempre espontánea, siempre sincera, como si en sus giros melódicos fuese siempre envuelto

³²³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Otelo”, *El Mundo*, Madrid, 30-I-1914.

³²⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “La Traviata””, *El Mundo*, Madrid, 26-XI-1909.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

algo de su alma atormentada y dolorida”³²⁵. En este sentido, no extraña que Lara admirase en Verdi los fragmentos de mayor dramatismo de sus óperas, que mostraban, como en el caso de *Rigoletto*, la inspiración del compositor en todo su vigor. En estos casos, los de mayor intensidad dramática, Lara valoraba de forma positiva en la partitura una sencillez de medios técnicos, para transmitir la dimensión dramática de la obra y, en el caso de *Rigoletto*, la desesperación del pobre bufón³²⁶.

Con todo, es lógico que Lara se mostrara muy crítico con la calidad de las traducciones de las óperas de Verdi, como ocurre con el *Rigoletto* que se presenta, en italiano y en castellano, en la campaña de óperas en español que organizó el Teatro Circo de Parish en 1908³²⁷. En opinión de Lara, la parte traducida al castellano –que probablemente se basó en la versión de Mariano Capdepón (Sociedad de Autores Españoles, 1903)–, careció de la efusión lírica necesaria para “la exaltación de sentimientos, nacida al calor de las emociones más hondas, en los momentos culminantes del drama”³²⁸. Si nos referimos a las representaciones más exitosas de *Rigoletto* en Madrid, en la época de Lara, hay que destacar las celebradas a inicios de 1909 en el Teatro Real, con un Titta Rufo que, uniendo en genial consorcio las facultades vocales y dramáticas, según Lara, llevó el papel del bufón al paroxismo³²⁹.

Lara disertó también sobre la ópera *Ernani*, que definió como una obra de juventud de Verdi, en tanto que apreciaba en ella unos medios expresivos rudos y deficientes muy por debajo del nivel del drama de la obra. En este sentido, la grandeza de la obra de Víctor Hugo contrastaba con “la musa viril y ruda” de Verdi. Además, Lara advertía al público sobre los elementos imaginarios del poeta en la acción de la obra, teniendo en cuenta la realidad histórica del drama de Víctor Hugo, en el que se había basado Francesco María Piave para escribir el libreto que, en cualquier caso, a Lara le resultaba conmovedor:

³²⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “El triunfo de un barítono. Teatro Real. Rigoletto, ópera de Verdi”, *El Mundo*, Madrid, 8-I-1908.

³²⁶ MANRIQUE DE LARA: “El triunfo de un barítono. Teatro Real. Rigoletto, ópera de Verdi”.... Hay que decir que Lara en esta ocasión también se refería a “cierta acumulación puramente externa y aparente”, en cuanto a los medios musicales de Verdi, que resulta contradictoria frente a otras críticas.

³²⁷ La campaña del Circo de Parish incluyó otras óperas en representación bilingüe de Verdi, como *Otello* y *Aida*, que fueron recibidas de manera desigual por parte del público madrileño. A este respecto, no olvidemos que todavía existía la costumbre de escuchar las óperas traducidas al italiano. Véase MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Circo de Parish. “Otello””, *El Mundo*, Madrid, 8-X-1908.

³²⁸ MANRIQUE DE LARA: “Circo de Parish. “Rigoletto””....

³²⁹ MANRIQUE DE LARA: “Teatro Real. “Rigoletto””....

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

“Las aventuras amorosas del buen Carlos de Gante, antes de su proclamación como Emperador de Alemania, que sirven de fondo a una acción apasionada y tenebrosa, aparecían ante el buen público español como premeditado empeño, acaso natural en el Víctor Hugo revolucionario que las concibió, de empequeñecer la figura de un rey que supo renunciar a todo dominio y desposeerse de toda grandeza mundanal para ser aún más dominador y más grande, sobreponiéndose a sus ambiciones y alzándose con su humildad por cima de su gloria”³³⁰.

Por otro lado, Lara advertía al público madrileño sobre los elementos, alejados de la realidad histórica, del drama de Friedrich Schiller, *Dom Karlos, Infant von Spanien*, en el que se basaba el *Don Carlo* de Verdi, sobre la figura de Carlos de Habsburgo. No obstante, hay que aclarar que Lara tampoco rechazó plenamente este tipo de procesos poéticos, que también apreciaba en obras de Guillén de Castro y de Pierre Corneille: “es fuero del arte imponer por cima de todo el prestigio de la belleza”. En todo caso, Lara reprobó la adaptación teatral de François Joseph Méry y Camille du Locle en el libreto de la ópera, por su falta de relieve dramático: “su acción aparece lánguida y obscura, esfumada su fuerte poesía, lamentablemente atenuado su vigor dramático”³³¹. Y sigue escribiendo Lara:

“Así, su *Don Carlos* [el de Schiller] es un príncipe enamorado y generoso, cuyo corazón guarda silenciosamente una pasión atormentadora e inextinguible, y cuyo pensamiento concibe la idea de libertar a los flamencos de un yugo político y religioso. En vano la historia demuestra que el príncipe era un degenerado, perturbado por un traumatismo de que fue víctima en los primeros años de su infancia, incapaz de pensar con independencia ni de obrar con lógica. El poeta necesitaba una verdad diferente y supo crearla. Desde entonces, la creación de Schiller ha sustituido a la realidad, y nuestra imaginación sólo concibe, como auténtico y verdadero, lo que tan lejos está de la certeza histórica”³³².

Lara traslada estas cuestiones a la música de *Don Carlo*, una ópera donde “la invención melódica se arrastra penosa sin encontrar ninguno de aquellos vigorosos acentos que nos conmueven tan profundamente en *Hernani* o en *El Trovador*”. En ello, Lara consideraba cómo había influido que Verdi, “víctima de la opresión y de la tiranía”, compusiera su *Don Carlo* para el público francés (la ópera se estrenó en la Ópera de París en 1867) que, según Lara, estaba “habitado a las tradiciones de pomposo estrépito que le impusiera la musa de Meyerbeer y de sus imitadores

³³⁰ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Circo de Parish. “Hernani””, *El Mundo*, Madrid, 12-IX-1908.

³³¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Dos estrenos. Teatro Real. Don Carlos”, *El Mundo*, Madrid, 22-I-1913.

³³² *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

franceses, cultivadores todos de la más ruidosa vacuidad”. Lara justificaba el proceder de Verdi en *Don Carlo*, al tener que adaptarse a un idioma que no era el suyo, sino el de la *grand opéra* francesa, “cuya sonoridad y prosodia tenían forzosamente que convertirse en penoso lastre de su pensamiento creador”, según el crítico. De este modo, podemos afirmar que Lara mostró menos interés por *Don Carlo* que por óperas anteriores de Verdi, como *Ernani* o *Il Trovatore*, y que por otras posteriores, como *Aida*.

Debemos referirnos a las representaciones de *Aida* de 1908 en el Teatro Real, por las que Lara celebró el regreso a Madrid de Celestina Boninsegna (1877-1947), en el mismo título en que la soprano había debutado años atrás en la ciudad: “hay algo en [el arte] de la señora Boninsegna que recuerda el de nuestro incomparable Sarasate, con toda su intensidad poética, con toda su belleza ideal”³³³. Estas representaciones de la ópera de Verdi fueron dirigidas además por Ricardo Villa, que sustituyó al director italiano Gaetano Bavagnoli (1879–1933), detenido antes de marcharse de Madrid –y tras haberse denunciado su desaparición–, por incumplimiento de contrato con la empresa del Teatro Real. Tras la composición de *Aida*, ópera que se desarrollaba, según Lara, en un terreno dramático “convencional”, el crítico valoraba positivamente el interés de Verdi hacia Shakespeare. Lara admiraba la pasión de los dramas, el perfil de los personajes y el movimiento en las escenas teatrales del inglés, que por otro lado solía ver desvirtuados en los libretos operísticos. Sin embargo, en relación a *Falstaff*, Lara apreciaba el trabajo de Arrigo Boito como libretista, y también en *Otello* –frente a otros de sus trabajos, como *La Gioconda*–, con el único reproche de no haber simplificado más el esquema de la acción, para adaptarse mejor a la expresión musical: “*Otello* y *Falstaff* conservan todavía una vívida impresión de las obras originarias, traducida en una forma que, aun reconociendo sus convencionalismos tradicionales, tiene mucho de artística”³³⁴.

Según nuestras investigaciones, la postura de Lara en torno a Verdi es, probablemente, única en la crítica madrileña de su época, pues las últimas óperas de Verdi resistían las comparaciones con Wagner en la prensa. Así lo observamos en los artículos de Antonio Barrado, quien destacaba “la meta luminosa” de Verdi en óperas

³³³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Aida””, *El Mundo*, Madrid, 16-XI-1908.

³³⁴ MANRIQUE DE LARA: “Teatro Real. Otello”....

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

como *Otello* y *Falstaff*³³⁵, y en Eduardo Muñoz, que consideraba cómo tras *Aida*, Verdi “reapareció pujante, brioso, soberbio, violento, como lo fue siempre, en su inspiración y en su estilo”³³⁶. Quizás las opiniones más próximas al pensamiento de Lara fueron las de Cecilio Roda, pues si bien Roda escribía sobre *Il Trovatore* con un tono de cansancio³³⁷, apreciaba *Aida* –en mayor grado que *La Traviata*– como una “ópera melodiosa, inspirada, descuidadilla tal vez a ratos, pero siempre sonora y marcando el genio del insigne compositor”³³⁸. Además, Roda afirmaba, en una línea cercana a Lara, que no era ningún entusiasta del verismo en la ópera³³⁹. También Rafael Mitjana sostenía que el arte de Verdi era un “arte sincero”; y que, a diferencia de Rossini y Wagner –quienes, según Mitjana, “transformaron el arte de su tiempo, obedeciendo a distintos ideales–, Verdi no era un autor revolucionario. Probablemente, Mitjana también se acercaba a Lara al sostener, con los matices anteriormente expuestos, que Verdi y Wagner eran “las dos piedras angulares del teatro lírico contemporáneo”. No obstante, Mitjana se separaba de Lara al afirmar que los nombres de Rossini y Verdi condensaban la historia del arte musical italiano del siglo XIX³⁴⁰.

Por otro lado, el inicio de las colaboraciones de Lara en *El Mundo* coincidió con el estreno en el Teatro Real de la ópera *Madama Butterfly* de Puccini (17-XI-1907), que era, en opinión de Lara, la peor creación del italiano. Desconocemos si Lara llegó a conocer a Puccini durante la estancia del compositor en Madrid en 1892, aunque quizás Lara fuera testigo de algunos de los encuentros de Puccini y Chapí en el famoso restaurante Lhardy³⁴¹. Años después, Lara desmentiría en *El Mundo* el supuesto plagio de que había sido acusado Chapí, por el parecido de uno de los temas de *Curro Vargas* con otro contenido en *La Bohème*:

“Espanta hora pensar que, en fecha aún no lejana, la ignorancia y la imbecilidad de muchos se atrevió a suponer que cierta melodía de *La Bohemia* tuvo su origen una de la creaciones más maravillosas del genio de nuestro llorado Chapí. Precisamente esa frase de *Curro Vargas* ofrece una originalidad en su

³³⁵ BARRADO, Antonio: “Teatro Real. Don Carlos”, *La Época*, Madrid, 21-II-1912.

³³⁶ MUÑOZ, Eduardo: “Teatro Real. Lohengrin”, *El Imparcial*, Madrid, 29-XII-1902.

³³⁷ Véase RODA, Cecilio: “Teatro Real. El Trovador”, *La Época*, Madrid, 20-I-1908.

³³⁸ RODA, Cecilio: “Teatro Real”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 6-XII-1909.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ MITJANA, Rafael: “El maestro Verdi”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 2-II-1902.

³⁴¹ Véase RUIZ TARAZONA, Andrés: “Puccini y España”, *Scherzo*, Madrid, año XXIII, Nº 27, febrero, 2008, pp. 116-123.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

estructura y una intensidad en su inspiración generadora que no puede ser escuchada sin deleite ni estudiada sin asombro³⁴².

Lara formó parte del grupo de críticos antipuccinistas de la prensa madrileña. José Subirá se refería a la lucha entre puccinistas y wagneristas a comienzos del siglo XX en Madrid, aunque aludía a algunos “espíritus eclécticos”, como Mancinelli, Peña y Goñi o él mismo³⁴³. El éxito definitivo de Puccini en Madrid estuvo marcado por el estreno de *La Bohème* en el Teatro Real (17-II-1900), tras la primera representación de la ópera en el Teatro Príncipe Alfonso, dos años atrás. Posteriormente, los éxitos que Puccini cosechó sucesivamente en Madrid (sólo meses después se estrenaba *Tosca* en el Teatro Real (15-XII-1900)), contrastan con la firme oposición de la mayoría de la crítica que, al menos desde los diarios madrileños, apoyaba la producción wagneriana. Esto puede llevar a cuestionarnos la influencia o la eficacia de la crítica musical, o quizá a replantearnos su verdadero alcance de público en ciertos procesos de recepción musical. No en vano podemos documentar que críticos antipuccinistas fueron, además de Lara, Cecilio de Roda, Antonio Barrado, Manuel Salvador, Eduardo Muñoz y Joaquín Arimón, sólo hasta donde hemos investigado. En comparación, sólo el crítico de *La Correspondencia de España*, que firmaba como “B.”, se mostraba más a favor de la variedad –no sólo de la apertura– de la programación del Teatro Real, incluyendo las óperas de Puccini³⁴⁴.

No pensaba lo mismo el crítico Joaquín Arimón, que escribía quejándose de cómo, en el cartel del Real, “desde las grandezas de Wagner hemos pasado en pocas horas a las pequeñeces de Puccini”³⁴⁵. Eduardo Muñoz protestaba ante el “tedio” que le producía el asistir a las óperas de Puccini en el coliseo madrileño³⁴⁶, considerando la aparición de Puccini en España incluso, “infausta para la patria”³⁴⁷. Roda escribía, aproximándose a Lara, sobre la inconsistencia de las óperas de Puccini, debido a la discordancia de la música con la acción dramática, y su simpleza de medios técnicos³⁴⁸.

³⁴² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Circo de Parish. “La Bohemia””, *El Mundo*, Madrid, 22-IX-1909.

³⁴³ SUBIRÁ, José: “Puccini y el puccinismo en Madrid”, en la compilación de escritos del mismo autor, *Temas musicales madrileños (Evocaciones históricas)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1971. Consultado en la edición digital de la Biblioteca Miguel de Cervantes (Alicante, 2011), disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/puccini-y-el-puccinismo-en-madrid-evocacion-conmemorativa-de-un-centenario/> (Consultado por última vez, en 14 de enero de 2014).

³⁴⁴ Véase B.: “Notas musicales. Teatro Real”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 18-II-1910.

³⁴⁵ ARIMÓN, Joaquín: “Teatro Real. Por la tarde. “Madama Butterfly””, *El Liberal*, Madrid, 13-XI-1911.

³⁴⁶ MUÑOZ, Eduardo: “Teatro Real. “Tannhauser””, *El Imparcial*, Madrid, 19-XII-1907.

³⁴⁷ MUÑOZ, Eduardo: “Teatro Real. “La Bohemia””, *El Imparcial*, Madrid, 12-XII-1906.

³⁴⁸ Véase RODA, Cecilio: “Teatro Real. “Tosca””, *La Época*, Madrid, 2-XII-1903.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

Además, para Antonio Barrado, Puccini era “ruido”³⁴⁹, y Manuel Salvador censuró repetidamente las óperas de Puccini, al estar en contra de las tendencias que el crítico defendió para la programación operística madrileña³⁵⁰.

Por otro lado, creo que Subirá escribió sobre estos debates en torno a Puccini en la prensa de una forma un tanto reduccionista y determinada por la oposición *sentimiento – intelecto*, como rasgos definitorios de la crítica a favor y en contra de la música de Puccini, respectivamente: “han sentido, sienten y sentirán esas profundas emociones humanas quienes, libres de prejuicios intelectualistas y atentos a lo afectivo, se conmovieron, se conmueven y se conmoverán ante las mejores producciones puccinianas”³⁵¹. Creo que estos elementos no eran excluyentes en el bando antipuccinista, al menos en los casos de Lara y Roda, pues mientras que mostraban su desacuerdo frente a los medios de expresión –insuficientes y afectados– de Puccini, al mismo tiempo negaban el poder expresivo de su música³⁵².

Respecto a las opiniones de Lara sobre Puccini, el crítico censuró en primer lugar *Madama Butterfly*, tachando el libreto de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica de “antiartístico” y falta de interés, pues la esencia de la acción quedaba reducida al abandono de la geisha por su amante, con un desenlace de la tragedia que consideraba “repugnante”, a pesar de cierto fondo decorativo y pintoresco que Lara apreciaba en algunos personajes secundarios: “lo demás es trivial y apacible, corriente y vulgar, si se exceptúa la intervención inopinada de un bonzo budista, especie de Amonastro insular, que en el primer acto maldice a su sobrina la geisha por haber abandonado su religión para arrojarse en brazos de su amante”. Lara afirmaba que el libreto de *Madame Butterfly* era además “antimusical”, de manera que sólo destacaba en la obra el final del segundo acto: “todo lo demás consiste en episodios sin poesía, que apenas podrían tolerarse en una mediana comedia”³⁵³.

En cuanto a la partitura de *Madama Butterfly*, Lara consideró la música de Puccini como “un ruido más o menos agradable”, y totalmente incoherente con la acción dramática. En este sentido, Lara se mostró en total desacuerdo con los

³⁴⁹ BARRADO, Antonio: “Teatro Real. Don Carlos”, *La Época*, Madrid, 21-II-1912.

³⁵⁰ Véase CASCUDO; PALACIOS: *Los señores de la crítica...*, pp.13-14.

³⁵¹ SUBIRÁ: “Puccini y el puccinismo en Madrid”..., p. 46.

³⁵² Véase RODA, Cecilio: “Teatro Real. “Manon””, *La Época*, Madrid, 29-I-1907.

³⁵³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Estreno de una ópera. “Madame Butterfly”. Tragedia japonesa en tres actos, libro de Giacosa e Illica, música de Puccini, que se estrenará mañana en el Real”, *El Mundo*, Madrid, 16-XI-1907.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

procedimientos formales, orquestales y armónicos de Puccini, quien “supone que se basta y sobra para inventar él solo un arte”. Así, Lara valoraba la inconsistencia de una ópera como *Madama Butterfly*, en la que, si bien en ocasiones apreciaba “cierto calor y vehemencia melódica”, finalmente se imponía el “amaneramiento” y la “vulgaridad” en la ópera, de la forma más monótona.

Lara censuraba en Puccini procedimientos como la introducción de armonías “antitonales” y rebuscadas, por medio de interrupciones melódicas, o el desarrollo de las voces contrapuntísticas extravagante e ilógico. Lara también rechazaba la orquesta de *Madama Butterfly*, por el continuo contraste de los timbres, que consideraba contradictorio con el desarrollo dramático de la ópera. Todo ello hacía que Lara llegara a cuestionarse la propiedad de la educación musical de un Puccini: “seguramente de las [formaciones] más primitivas y deficientes”³⁵⁴.

“Los mismos diseños melódicos se corresponden con los sentimientos y las situaciones más opuestas; el mismo color orquestal se prolonga en los momentos en que las exigencias de la acción debieron forzar a variarlo; los ritmos se suceden heterogéneos sin que nada justifique la mudanza; en el desarrollo de una misma frase melódica se modifica la acción y aparecen personajes nuevos; y todos éstos, aún los de más opuesta condición moral, merecen a la orquesta el mismo comentario; constantemente surgen sonoridades que ni con las palabras ni con la acción tiene paridad ni relación alguna; y en el propósito, puramente acústico, de hacer una música que acompañe la acción, sólo se advierte entre ambas la coherencia que puede haber entre los movimientos del muñeco articulado que baila cien veces lo mismo, con idénticos saltos, y el órgano que aspira a recrear nuestros oídos con su voz destemplada y mecánica ante la barraca de una feria”³⁵⁵.

En suma, Lara lamentaba que Puccini se separase de la tradición alemana de los Bach, Beethoven y Wagner: “ideal elevado que ennoblece el trabajo y estimula el progreso”³⁵⁶. En este sentido, Lara consideraba que la falta de educación artística del público, necesitado aún de una formación basada en los conciertos clásicos, era la razón del éxito de otras obras de Puccini como *Tosca*, que interesó de forma especial al público madrileño a comienzos del siglo XX: “en [Puccini] no hay nada que pueda ser considerado como dentro del verdadero arte. Sus procedimientos dramáticos son viejísimos, su manejo de la orquesta completamente infantil, su invención melódica

³⁵⁴ *Ibidem.*

³⁵⁵ *Ibidem.*

³⁵⁶ *Ibidem.*

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

petrificada en fórmulas que se repiten a través de todas sus obras”³⁵⁷. Hay que tener en cuenta la expectación que podía suponer, entre el público madrileño, el estreno de óperas como *Tosca* o *Madame Butterfly*, que llegaron al Teatro Real poco después de su presentación italiana, en 1900 y 1904, respectivamente. Recordemos también que el estreno de la versión definitiva de *Madame Butterfly* se celebró en la Opéra-Comique de París, en 1906.

Lara reprochaba a Puccini tanto la elección de los asuntos de sus óperas, como la forma, antidramática, de tratarlos musicalmente. Lara criticaba en *Tosca* procedimientos similares a *Madama Butterfly*: “Puccini teje sus melodías despreocupadamente, sin tratar de ponerlas en relación con la situación, revistiéndolas siempre del mismo color orquestal, en el cual un elemento exótico o pintoresco, sin intención alguna expresiva o práctica, se encarga de mantener despierta la atención del público”. Así, *Tosca* era “un melodrama espeluznante y truculento”, mientras consideraba al libretista Victorien Sardou como “el maestro de todas las máculas teatrales”. En opinión de Lara, *Tosca* sólo encadenaba la atención del público a través del lucimiento técnico, y por lo tanto superficial, de los cantantes, aunque en momentos limitados, como el dúo de amor del último acto de la ópera:

“Fuera de dos únicos instantes en que la invención melódica de Puccini, en los momentos de mayor inspiración, alcanza a remontarse en las alturas artísticas en que se cierce la musa de Tosti, todo lo demás, en los tres mortales actos [de *Tosca*], es una serie de sonidos sin significación y sin coherencia, en que se suceden alternativamente las mayores vulgaridades y las mayores extravagancias”³⁵⁸.

Lara sólo rescataba de estos juicios otro fragmento de *Tosca*: el preludeo del tercer acto de la ópera, donde Puccini había acertado con el color de la instrumentación: “aprovechando la melodía con que Mario Cavaradossi se despide después de la vida, apasionada y cálida, [Puccini] trazó una página pintoresca y agradable, que los entusiastas de la *Tosca* consideran como una joya instrumental”³⁵⁹. Por lo demás, Lara criticaba en *Tosca* diferentes procedimientos musicales, que el crítico consideraba en total discordia con el desarrollo dramático de la ópera, como la repetición de timbres

³⁵⁷ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. *Tosca*, melodrama de Puccini”, *El Mundo*, Madrid, 9-XII-1907.

³⁵⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. *Tosca*, melodrama de Puccini”, *El Mundo*, Madrid, 15-I-1908.

³⁵⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “La *Tosca*””, *El Mundo*, Madrid, 28-XII-1908.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

orquestales de manera irreflexiva, el uso de volúmenes orquestales violentos y la utilización de los idénticos motivos melódicos en una disparidad de situaciones dramáticas, apartándose de los procedimientos wagnerianos³⁶⁰.

Lara consideraba *La Bohème* como un “mosaico” de timbres, que se sucedían a lo largo de un desarrollo melódico y armónico que, careciendo de toda lógica y unidad –en un sentido formal y tonal–, se convertía “en verdadero tormento para oídos educados”. En todo caso, se trataba de una ópera llena de efectismos elementales, con el objetivo de encadenar la atención del público sin fatigarlo, y sin otro esfuerzo que el meramente acústico, aspecto que, por otro lado, el crítico relacionaba de forma generalizada con la ópera italiana. Así, Lara identificaba de nuevo en *La Bohème* “un alevoso y deliberado propósito de perseguir la originalidad, [que] rompe con toda tradición y no conserva la menor huella de clasicismo”³⁶¹.

En suma, Lara negaba a Puccini como continuador de la escuela italiana –si es que ésta hubiese existido–, que había tenido en Verdi a su último gran hacedor. Y esto aunque, en casos muy determinados, como a propósito de *La Bohème* que se representó en el Teatro Real en 1910, Lara reconoció en Puccini una abundancia y luminosidad en su invención melódica, a pesar de los artificios armónicos. Por otro lado, en su línea crítica habitual, Lara rechazó la adaptación teatral de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica en *La Bohème*, debido a la simplificación de la novela de Henry Murger –de la que Lara, por otro lado, criticaba su “mezcla de caricatura y sentimentalismo”–, en un libreto en el que desaparecían, según el crítico, los “lances graciosos y pintorescos, que describen la lucha ingeniosa y encarnizada del artista sin medios de subsistencia para procurarse el pan de cada día”³⁶².

“Realmente la música de *La Bohemia* sería fácil y hasta agradable de oír si Puccini, contentándose con hacer modestamente lo que debiera considerarse como un deber de probidad artística, no hubiera prescindido de toda tradición de estilo, que tal vez desconoce, para convertir la armonización de sus temas en una sucesión de cacofonías insoportables a un oído educado y ajena a la práctica de todos los compositores tenidos por clásicos.

En este punto, lo que la ignorancia de algunos tendrá por imponderables audacias del autor de *La Bohemia* no son, en realidad, más que ridículos infantilismos de una pluma cuya técnica es, en absoluto, indigente. Tal vez, si Puccini hubiese enriquecido y purificado su estilo hasta librarse de sus

³⁶⁰ Véase MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Tosca””, *El Mundo*, Madrid, 18-I-1911.

³⁶¹ MANRIQUE DE LARA: “Circo de Parish. “La Bohemia””...

³⁶² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. La Bohemia”, *El Mundo*, Madrid, 18-II-1910.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

desmañados amaneramientos, hubiera podido el arte italiano envanecerse de hallar en él el continuador de sus glorias”³⁶³.

Otra de las óperas habituales en el cartel teatral madrileño era *Mefistófele*, de Arrigo Boito (1842-1918), que Lara distinguía por encima del *Fausto* de Gounod, estando ambas basadas en la obra de Goethe. La total oposición de Lara al arte francés quizás pudo influir en este tipo de comparaciones, pues Lara, a pesar de reconocer en Gounod medios musicales superiores a los de Boito, consideraba *Fausto* como una obra “raqútica”, frente a la grandeza del poema alemán. De cualquier modo, en *Mefistófele* Lara destacaba sólo dos momentos de la ópera, al identificar la expresión sentimental de la melodía con la situación dramática: el aria “L'altra notte” de Margarita del tercer acto y la romanza del epílogo. Según Lara, “en casi todo lo demás, la creación musical es indigente y como de aficionado desconocedor de toda tradición y reñido con todo clasicismo”³⁶⁴. En este sentido, Lara consideraba *Mefistófele* como una ópera “desmañada y mal escrita”, y criticaba sobre todo su orquestación, “casi siempre con timbres poco limpios, como resultado de una disposición ilógica y torpe”, así como la falta de inspiración de melódica, concebida “por alguien incapaz de sentir una emoción propia, profunda e íntima”³⁶⁵.

Lara también cuestionaba el valor artístico de *La Wally*, de Alfredo Catalani (1854-1893) que, tras su estreno en Milán en 1892, se había recuperado recientemente, según el crítico debido a una admiración póstuma hacia el joven compositor, “ennoblecido por la corona del mártir”. Lara valoró, en todo caso, el “ideal entrevisto y no realizado” de Catalani, al estar la ópera basada en la obra del alemán Wilhelmine von Hillern, *Die Geyer-Wally*. Sin embargo, los juicios de Lara sobre esta ópera se acercaban a los emitidos sobre Verdi, mientras el crítico desvinculaba a Catalani de la tradición de Rossini y de Cimarosa:

“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 color. El arte wagneriano, con su prodigiosa riqueza armónica, con su incomparable alcance poético, les ha deslumbrado. La novedad ingénita de la melodía les habla de un mundo nuevo, que no es aquel otro, grato y familiar a sus oídos, en que la simetría pobrísima de

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Mefistófeles””, *El Mundo*, Madrid, 22-XI-1908.

³⁶⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Mefistófeles, ópera de Arrigo Boito”, *El Mundo*, Madrid, 31-I-1908.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

la frase y la indigente armonía rítmica, desarrollada entre sólo dos acordes, predispone la invención melódica a todo lo vulgar.

Con tal idea, persiguiendo una novedad que no esté en la iniciación misma del pensamiento musical, violentan u contrarían su propio sentimiento, para obtener a través de las más ilógicas extravagancias melódicas la novedad codiciada. Puestos ya en tal designio, se olvidan de lo que fue la tradición italiana, única que están capacitados de seguir, y penetran en un arte contrario a su peregrinación, ajeno a sus medios, equivocando la vía que por la historia les está previamente trazada. Al verlos de tan modo perdidos o extraviados, me parece oírles reconocer su impotencia”³⁶⁶.

Asimismo, es interesante cómo Lara se declara contrario al verismo italiano, que partía, como explicaba el crítico, “de la revolución wagneriana del viejo Verdi”. Tiene especial interés otra crítica que Lara publicó en *El Mundo*, en torno al estreno en el Teatro Real de *Isabeau* (17-XI-1912), ópera de Pietro Mascagni, de 1910. Lara descubrió esta obra pocos meses antes de su estreno madrileño, tras regresar de sus viajes por el Mediterráneo Oriental, en el Teatro San Carlo de Nápoles, donde la ópera se había estrenado con una gran acogida. Sin embargo, la impresión de Lara, ya entonces, había sido “de indignación y de tedio” hacia la obra, mostrándose convencido de que el arte lírico en Italia “renegaba de su tradición con la complicidad de todos”, y “en granjería de unos cuantos compositores y editores, los cuales, sin pudor alguno, explotan en beneficio propio la credulidad ajena y truecan en copiosa fuente de ingresos para Italia, la cándida estupidez artística internacional”³⁶⁷.

En primer lugar, Lara observaba en *Isabeau* todos los convencionalismos posibles en un libreto de ópera, según la disposición de Illica, y a pesar de que partía de un asunto medieval, basado en la leyenda de la dama Godiva, retomado en el cuento de Giovanni Verga. Mascagni había diseñado en *Isabeau*, según Lara, “un ruido privado de toda significación dramática, desposeído de toda belleza e impregnado de tan desesperante monotonía, que parece la obsesión atormentadora de un mal ensueño”. Como era habitual en torno a este repertorio, Lara desvinculaba la ópera de Mascagni de todo “abolengo clásico”, mientras lamentaba la falta de lógica en los giros melódicos, los timbres orquestales y el desarrollo armónico, de manera que “todo parece señoreado por la más espantosa anarquía”³⁶⁸. En este sentido, Lara lamentaba la involución del estilo musical de Mascagni, que en todo caso era “el autor sincero e infantil de

³⁶⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “La Wally”. El estreno de anoche”, *El Mundo*, Madrid, 16-XII-1910.

³⁶⁷ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Isabeau””, *El Mundo*, Madrid, 18-XI-1912.

³⁶⁸ *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

Cavallería rusticana”. De este modo, Lara distinguía en *Cavallería rusticana* otra sinceridad artística, de carácter espontáneo y juvenil, que se ajustaba mejor a una ópera “cuyo bajo estilo estaba justificado por un asunto de índole popular”; según Lara, “después, el melodista fluido quiso aspirar a genio”³⁶⁹.

Otra ópera que en época de Lara se repuso en el Teatro Real, tras desaparecer del coliseo madrileño durante años, fue *La Gioconda* (estrenada en 1876 en Milán), que a comienzos del siglo XX era la ópera de Amilcar Ponchieli (1834-1886) más conocida por los madrileños. Esto, a pesar del escaso mérito que Lara atribuía a la ópera de Ponchieli –a la sazón, maestro de Puccini en el Conservatorio de Milán–, cuya difusión se debía más “al capricho y a la predilección de ciertos intérpretes”, aunque ello incluyese también a Titta Ruffo, una de las voces predilectas de Lara, que fue la estrella del elenco en la representación de 1910 de *La Gioconda* en el Real. En su tono habitual, Lara rechazó la homogeneidad y el amaneramiento de los procedimientos musicales de *La Gioconda*, vacíos de valor poético, si bien reconocía la capacidad melódica del compositor. Lara criticaba además la labor poética de Arrigo Boito como libretista, en tanto que “toda la poesía juvenil que hay en el drama, todo su arrebatado de ardoroso lirismo ha desaparecido de la versión italiana”³⁷⁰.

“*La Gioconda*, tan aplaudida hace años, ha aparecido de nuevo, tras un largo paréntesis en la escena del Teatro Real. Su música, lamentable amontonamiento de lugares comunes, de mañas artificiosas, de procedimientos de arte grosero y sin poesía ha sonado en los oídos del público como algo desusado, desposeído de todo interés y toda belleza. Ciertas melodías que antes arrebataban por la vehemente y premeditada rudeza, que le prestaba sin duda el esfuerzo del artista, han aparecido ahora privadas de todo relieve. La forma musical, concebida con los más aviesos designios melodramáticos, ha mostrado toda su indigente y horrible desnudez, mal encubierta con los harapos de una instrumentación donde nada hay que recuerde la tradición clásica. Por ello, los timbres más tenues carecen de transparencia y de fineza, y en las explosiones de los conjuntos orquestales se obtiene más bien que sonoridad, ruido, en el cual el empleo de los instrumentos potentes del metal, sigue los mismos procedimientos que en las más desventuradas murgas”³⁷¹.

No es descabellado pensar que el auge del verismo italiano, en la primera década del siglo XX en Madrid, pudiera haber influido en el incremento de la presencia de Lara en la prensa. Por otro lado, es obvio que Lara vio en Puccini la perdurabilidad de la

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ MANRIQUE DE LARA: “*La Gioconda*”.... Véase también, MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Ópera en Parish. Inauguración. “*Gioconda*””, *El Mundo*, Madrid, 2-IX-1909.

³⁷¹ *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

hegemonía italiana en la escena teatral madrileña del siglo XX, en un sentido además rupturista –desde el punto de vista de la tradición consolidada–, que atentaba contra los ideales artísticos del crítico. Lara llegó incluso a considerar el arte de Puccini como una “caricatura” del arte moderno francés³⁷². En este sentido, Lara acusó a Puccini de una falta de lógica musical, en términos formales y dramáticos, que lo separaba de los maestros italianos precedentes.

Concluyendo, Lara consideraba la escuela italiana, a partir de Rossini, como una rama desgajada del arte de Mozart, dentro de un grupo heterogéneo, sin una tradición musical y literaria común, pero con una predilección por la melodía que es identificativa de esta escuela. Lara fundamentó sus críticas del repertorio en dos presupuestos estéticos principales, que se relacionan con la reforma wagneriana: la propiedad dramática de los procedimientos musicales y un “racionalismo armónico” de influencia krausista. Como vimos anteriormente, este último se basa en la adecuación entre el fondo de la obra –la inspiración o el pensamiento del compositor, que Lara relacionaba con la invención melódica–, y su realización formal. Partiendo de esto, Rossini y Bellini aún se inscribían en el gusto estético musical de Lara. Por otro lado, es lógico que los convencionalismos formales, a nivel musical y poético, de la ópera italiana, así como el virtuosismo belcantista –entendido como artificio melódico–, no encajasen, como hemos visto, en los modelos de Lara.

II.4 Lara y la música francesa: discursos opuestos en *El Mundo*

Lara defendió en sus críticas un romanticismo idealista y sentimental de vocación germana, en oposición al impresionismo francés, del que cuestionó sus procedimientos formales y armónicos, antes de imponerse en la música española una crítica de orientación aliadófila, en la segunda década del siglo XX. No es extraño que Claude Debussy, considerado por Lara como el representante de la moderna escuela francesa, fuera otro de los compositores criticados por el autor con más severidad.

“En [la escuela moderna francesa], lejos de continuarse la tradición ortodoxa que desde Gluck y Haydn conduce a través de Liszt y de Wagner, a las obras de los grandes compositores modernos, Chapí, Strauss, Max Schillings, veo yo únicamente una derivación inmediata de esa tendencia puramente escolástica, desgajada del arte de Bach, donde el sentimiento apasionado y dramático de la melodía han desaparecido casi sin dejar huella. El arte del abate de Vogler, de

³⁷² MANRIQUE DE LARA: “Teatro Real. Tosca, melodrama de Puccini”....

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

Loewe, de Litolff, de Brahms, de Herzogenberg, tiene sin duda sobre la escuela ultra-romántica una influencia más inmediata y eficaz que el arte sentimental de Beethoven, donde palpita el dolor y corren las lágrimas”³⁷³.

Aunque Lara reconoció, en un primer momento, cierta espontaneidad e interés técnico en la música de los modernos franceses, rechazaba totalmente su separación de la tradición musical alemana. Lara consideraba la música impresionista un arte rebuscado y artificioso, y por tanto deshonesto artísticamente. Así, Lara elabora, desde su púlpito de *El Mundo*, un particular discurso crítico, de tendencia conservadora, que se inscribió en una estética de influencia germanófila, ante la llegada de las novedades francesas. Aún en 1913, Lara se esforzaba por transmitir una idea del arte moderno francés como minoritario y degenerado:

“La moderna tendencia del arte francés, con su sistemática y amanerada concepción de la tonalidad y con su extravagante persecución de una novedad externa artificialmente obtenida, está considerada unánimemente en Europa como la negación de todo clasicismo. Por fortuna, tal tendencia ha quedado limitada a la actividad de determinados compositores franceses, que aún dentro de su país están considerados como heterodoxos. Y a la de algunos imitadores extranjeros que, faltos por igual de inspiración y de técnica, pretenden encubrir su indigencia con una mentida originalidad”³⁷⁴.

No obstante, hay que tener en cuenta que la música de Debussy se conocía en Madrid desde 1904, cuando el Cuarteto Checo interpreta el *Cuarteto Op. 10* del compositor francés en los conciertos de la Sociedad Filarmónica. Además, sabemos que Lara asistió al estreno del nocturno *Nubes*, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid (29-III-1908), del que criticó “la índole de las ideas, casi siempre de una pequeñez que raya en la insignificancia”³⁷⁵. Por lo general, si bien Lara apreció en ocasiones el color instrumental en las obras de Debussy, criticaba sobre todo sus fórmulas armónicas, ilógicas, de forma que la melodía no se integraba en el discurso musical, al buscar Debussy el efectismo sonoro, a través de la armonía y de los timbres de la orquesta. Esa fue también la base de la crítica de Lara al nocturno *Fêtes*, que interpreta también la Orquesta Sinfónica con gran éxito –la obra se repitió a instancias del público–, en su temporada de 1909³⁷⁶. Por estas razones, la música de Debussy resultaba, en opinión de

³⁷³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Lara. Cuarteto Vela”, *El Mundo*, Madrid, 7-II-1909.

³⁷⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica. Tercer concierto”, *El Mundo*, Madrid, 24-III-1913, incluido en VILLAR, Rogelio: *Teóricos y músicos*. Madrid: Tipografía católica A. Fontana, 1920, p. 37.

³⁷⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 30-III-1908.

³⁷⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 29-III-1909.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

Lara, “un arte enfermizo y raquítrico, que puede interesar por su exquisitez, pero nunca entusiasmar con su hermosura”³⁷⁷. En este sentido, Lara insistía, en una línea típicamente conservadora y romántica, en que Debussy se había olvidado de lo fundamental en el arte musical: conquistar la expresión. Con estos planteamientos, Lara, como crítico antidebussista, se aproximó más al pensamiento de Rogelio Villar, frente a otros críticos contemporáneos, que se mostraron más abiertos a las novedades, como Cecilio de Roda, Miguel Salvador o Antonio Barrado, que afirmaba sentir “especial debilidad” por la música de Debussy³⁷⁸. Villar se refería al elemento armónico de la nueva música, como “una especie de física recreativa para hacer juegos de sonidos”, considerando, al igual que Lara, su incoherencia, en relación con la “indigencia de las ideas melódicas”. Villar también reconocía la habilidad de los timbres orquestales de una música exquisita, aunque “sin vigor ni grandeza” o, lo que era lo mismo, “sin precedente en el arte clásico tradicional”³⁷⁹.

Recordemos que Debussy ejerció la crítica musical ya desde 1901, oponiéndose a la música alemana, pero no sabemos si los escritos de Debussy influyeron en la campaña anti-francesa de Lara, en caso de haberlos conocido. No obstante, tengamos en cuenta que Debussy compuso sus obras más novedosas y simbolistas en la década de 1890, y su ascenso como compositor de fama internacional lo marcó el estreno de *Pélleas et Melisande* en 1902³⁸⁰. Con toda probabilidad, Lara tendría conocimiento de la actividad de Debussy, si tenemos en cuenta la difusión de la prensa francesa en España y los viajes que Lara realizó a París a comienzos del siglo XX. Por eso, no es extraño pensar que el incremento de la presencia de Lara en la prensa también fuera determinado por el auge de las nuevas tendencias francesas en la escena internacional y su consecuente entrada en España.

En cuanto a los compositores del área francesa, fue César Franck (autor de origen belga) el que recibió los mayores elogios por parte de Lara, en sus críticas sobre música instrumental. Esto es lógico, teniendo en cuenta cómo Lara valoraba las influencias de Bach en su técnica contrapuntística, de Beethoven en el sentimiento de su música, y de Wagner en el uso del cromatismo.

³⁷⁷ MANRIQUE DE LARA: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”..., 30-III-1908.

³⁷⁸ BARRADO, Antonio: “Teatro Real. Concierto de la Orquesta Sinfónica”, *La Época*, Madrid, 29-III-1909.

³⁷⁹ VILLAR, Rogelio: *Teóricos y músicos*. Madrid: Tipografía católica A. Fontana, 1920, pp. 48-49.

³⁸⁰ Véase GARCÍA LABORDA, José María: *La música del siglo XX. Primera parte (1890-1914). Modernidad y emancipación*. Madrid: Alpuerto, 2000.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

“La musa solemne y austera del gran compositor es, sin duda, la que más admiro, entre todas las que inspiraron obras a los modernos autores franceses. Ninguno de estos revela una profundidad de emoción tan poética y sincera, ni una nobleza de inspiración de tan altos antecedentes, como la que dictó a César Franck sus obras, donde nunca hay otro propósito que el de satisfacer una necesidad mental, puramente artística, sin concesión alguna a convencionalismos que pudieran asegurar el éxito”³⁸¹.

Sin embargo, Franck tampoco colmó las expectativas de Lara, sobre todo a nivel técnico. Así, Lara consideró que Franck, “pertrechado de estudios profundos y severos; iluminado por ideales que no fueron los de sus compatriotas (...), no consiguió realizar la visión mágica entrevista en sus ensueños”³⁸². La capacidad como orquestador y la inspiración melódica de Franck fueron los aspectos que Lara más cuestionó. Lara criticaba una “uniformidad de color orquestal” en las obras de Franck, de manera que “la polifonía no tiene esa riqueza en la forma contrapuntística de los diseños, que los hace apropiados a la índole de cada instrumento y, multiplicando su estructura, convierte su conjunto en ese organismo prodigioso que nos asombra en las obras de Wagner”. Ello influía asimismo en el tratamiento de la melodía en las obras orquestales de Franck, donde Lara observaba cómo “la melodía nunca se desarrolla largamente, y antes que sobrecoger con su grandeza, nos impone con su misterio”³⁸³.

“En César Frank hay un gran artista, un prodigioso artista, cuya inspiración, a semejanza de los grandes místicos, sólo tiene una nota. Sus obras me hacen pensar en Malon de Chaide, en Teresa de Cepeda, en fray Luis de Granada. Son visiones célicas, nubes sin forma, que pasan ante mis ojos arboladas tal vez por la luz de la aurora, sombrías y amenazadoras acaso, como si hubiesen de tronar de nuevo sobre el Sinaí. Pero en ningún instante, aun dentro de la inconcreción inherente al lenguaje de la música, me hablan de nada determinado, ni me hacen soñar con la belleza, ni sentir la pasión, ni medir la grandeza del dolor humano que, con sólo infligirnos un tormento, se convierte en signo de vida”³⁸⁴.

De las obras de Franck que se interpretan en Madrid, entre 1907 y 1914, Lara destacó sobre todo el *Preludio, Coral y Fuga*. En el género de cámara destacó el *Quinteto en Fa menor para piano, dos violines, viola y violonchelo* o la *Sonata en La mayor para violín y piano*. El *Preludio, Coral y Fuga* era, por su “austera grandeza”,

³⁸¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 20-IV-1908.

³⁸² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 15-IV-1909.

³⁸³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 20-IV-1908.

³⁸⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 15-IV-1909.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

una de las obras que mejor revelaban “la inspiración severa del autor”³⁸⁵. Hay que destacar también el estreno, en los conciertos de la Asociación Wagneriana de Madrid, de *La Redención* (30-X-1912), oratorio de Franck que valió grandes elogios de Lara en la prensa. En esta obra, el crítico soslayó el carácter monótono de los procedimientos musicales de Franck, puesto que, según Lara, “al final, el espíritu del creador se remonta de nuevo y alcanza regiones de arte que para muchos grandes compositores han estado siempre vedadas”³⁸⁶.

Otro de los compositores franceses con los que Lara se mostró especialmente crítico fue con Hector Berlioz, “por la torpeza rebelde de una educación mal dirigida y por carecer del sentido de lo bello”³⁸⁷. Esto, según Lara, habría impedido a Berlioz apreciar el arte de Wagner en su justa medida. A pesar de la afinidad estética entre Wagner y Berlioz, la relación entre ambos fue distante y con reconocimientos ambiguos, a la par que complementarios, de uno hacia el otro³⁸⁸. Es cierto que ambos compositores se separaron de los cánones clásico-románticos, así como de la *grand opéra* francesa, con una admiración explícita hacia Beethoven. Sin embargo, la evolución gradual en el estilo de Wagner –cuestión ampliamente tratada por Lara en sus escritos–, difiere de los procedimientos, quizás más agresivos, de un Berlioz. Wagner no compartía plenamente las ideas de Berlioz, y aunque reconoció el genio compositivo del francés, Wagner mostró sus reservas en torno a aspectos formales y de orquestación, lo que, como veremos, se aprecia asimismo en las críticas de Lara³⁸⁹.

En síntesis, Lara reconocía en Berlioz su destreza e imaginación como compositor, pero echaba en falta una base técnica y expresiva de mayor solidez en las obras instrumentales del francés. A propósito del *Carnaval Romano* de Berlioz, que interpreta la Orquesta Sinfónica en 1908, Lara cuestiona la belleza de las ideas melódicas que constituyen la obra, mientras critica la técnica, “como aprendida tarde y

³⁸⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro de La Comedia. Segundo concierto de Tragó”, *El Mundo*, Madrid, 19-IV-1908.

³⁸⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Asociación Wagneriana. Último concierto”, *El Mundo*, Madrid, 1-XI-1912.

³⁸⁷ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Esta noche en el Real. Tannhauser”, *El Mundo*, Madrid, 17-XII-1907.

³⁸⁸ Véase HOLOMAN, Kern: *Berlioz. A musical biography of the creative genius of the Romantic era*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

³⁸⁹ En las opiniones de Lara sobre Berlioz debió influir la lectura de la autobiografía de Wagner, *Mein Leben* (1870-1880). A este respecto, es necesario referirse además a artículos como WAGNER, Richard: “Berlioz: Vorgänger und Zeitgenossen”, *Dresdner Abendzeitung*, 5-V-1841, reeditado posteriormente en *Le Ménestrel* (5-X-1884), entre otros escritos de Wagner centrados en Berlioz, que se publicaron en otros medios como la *Revue et Gazette Musicale* y *Critique Musicale*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

sin la sumisión a la disciplina de una escuela”. Lara consideraba que Berlioz mostraba en su música, “a través de sus ansias de novedades y progreso, algo desmañado y torpe que no consigue permanecer oculto tras el ropaje orquestal”³⁹⁰. En este sentido, es lógico que Lara negara a Berlioz como sucesor de Beethoven, idea que, según explicaba Lara, había tomado la prensa española de la francesa. Si bien Lara consideraba la importancia de Berlioz en relación a los poemas sinfónicos de Liszt, lo hacía, más que a nivel técnico, “como tendencia estética, originada por una influencia literaria del romanticismo”. Lara se refería a la *Sinfonía Fantástica* como una obra en la que valoraba la ruptura con la tradición escolástica de la sinfonía, con gran riqueza de medios orquestales, pero en una orientación finalmente inadecuada, pues veía en la *Fantástica* una “predisposición al efecto puramente acústico y a deslumbrar con las sonoridades más extravagantes y pintorescas”. Así, Lara evitaba proclamar cualquier admiración hacia esta obra, “que habla mucho más a mi imaginación que a mi sentimiento, y donde nada acierto a hallar que sea revelador de la importancia musical que algunos quieren concederle en la historia del arte”³⁹¹. En suma, Lara se refería a la *Fantástica* como antecedente de la música de programa, aunque sin celebraciones entusiastas, mientras consideraba de “escasísimo valor estético” la realización musical del programa de esta *Sinfonía*:

“Supone Berlioz mismo, en sus Memorias, que sobre [su *Sinfonía Fantástica*] ejerció una influencia decisiva la lectura del *Fausto*, de Goethe. Mas bien pudiera sospecharse que no las sublimes visiones del alma helénica que dio vida a Pígalión, sino el espíritu truculento de Eugenio Sué, dictó aquellas incoherencias, tocadas todas de humilde prosaísmo, donde Berlioz mezcla elementos que forzosamente harían reír al autor de *Hermann y Dorotea*”³⁹².

Un año más tarde, a propósito de una nueva interpretación de la *Sinfonía Fantástica*, por la Tonkünstler-Orchester dirigida por José Lasalle, Lara escribía en un tono aún más inflexible acerca de esta obra, que consideraba “producto de una imaginación extravagante, enamorada de lo monstruoso e ilógico, y que gustaba de vestir sus insanias con un ropaje instrumental de novedad refinada y en ocasiones exquisita”. Así, Lara se aproxima de nuevo a las opiniones de Wagner, en cuanto a la organización de la obra de Berlioz: según Lara, “todo el contenido de la *Sinfonía*

³⁹⁰ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 6-IV-1908.

³⁹¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 5-IV-1909.

³⁹² *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

Fantástica es sólo una serie de episodios relacionados con la pasión del autor hacia la artista inglesa Miss Smithson³⁹³.

Respecto a Emmanuel Chabrier, las opiniones de Lara en *El Mundo* se centraron en la rapsodia *España*, obra que, según el crítico, había desaparecido de los programas de conciertos en Madrid, por su influencia wagneriana, hasta que se restaura gracias a Enrique Fernández Arbós. Lara recordaba, en una de sus críticas, la primera audición de *España* en Madrid, que había provocado el desconcierto del público, al escuchar “¡una jota wagneriana, cantada rudamente por los trombones y llena de modulaciones que destruían la unidad tonal!”. Y añadía el crítico, con un tono de ironía: “¡Ridículo engendro, antiartístico y despreciable! ¡Fuera tales audacias, abajo tales novedades, lejos, muy lejos, lo más lejos posible, tales absurdos!”³⁹⁴. Sin embargo, Lara destacaba la recreación sonora del elemento españolista de la rapsodia, pues admiraba, de la *España* de Chabrier “su belleza bulliciosa, sus ritmos vividos, la inspiración de sus melodías, donde se adivina una impresión directa en que la meticulosa conciencia del folklorista, se convierte en verdadero recreo de quien sin prevención alguna sepa escucharla”³⁹⁵.

“Los momentos que en [la rapsodia *España*] pueden aparecer como violentos y rudos tienen esa aspereza característica que el artista, por observación directa, ha descubierto en el pueblo aragonés, hábilmente transportada a un canto bravío y triunfal. Con ella se unen las más afortunadas delicadezas de la instrumentación, donde los pizzicatos de la cuerda y los sonidos de las arpas fingen el rasguear de las guitarras y traen a la imaginación el recuerdo de los paisajes andaluces y de misteriosas fiestas nocturnas”³⁹⁶.

De este modo, Lara valora la inspiración del compositor basada en su conocimiento de la música española, tras la estancia de Chabrier en España en 1882, punto de partida para elaborar una obra de influencia wagneriana en sus procedimientos armónicos y orquestales. En opinión de Lara, la rapsodia de Chabrier era “uno de los más afortunados y más relevantes tributos de amor que España haya recibido jamás de un artista extranjero”³⁹⁷. Lara prefería el arte de Chabrier al de otros autores como Georges Bizet, pues consideraba menos genuino el color local de su música –según

³⁹³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Tonkünstler-Orchester. Despedida de Lasalle”, *El Mundo*, Madrid, 25-IV-1910.

³⁹⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 20-IV-1908.

³⁹⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 29-III-1909.

³⁹⁶ *Ibidem*.

³⁹⁷ *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

Lara, Bizet “era informado en la distancia de nuestra tierra”–, o Camille Saint-Saëns, cuyas residencias en España no habían servido al compositor para “penetrar muy hondo en nuestro ambiente popular”³⁹⁸. Pese a ello, Lara valoraba positivamente el conocimiento y admiración de Saint-Saëns por España. Recordemos que Saint-Saëns era treinta años mayor que Debussy y que Paul Dukas, y seis años mayor que Chabrier. Lara había conocido a Saint-Saëns en el estreno de *La Revoltosa* de Chapí en el Teatro Apolo, en 1897. Cuando, una década más tarde, Saint-Saëns acude a las representaciones de su ópera *Samson et Dalila*, Op. 47 en el Teatro Real, el francés ya era conocido en Madrid no sólo por su obra de teatro musical, sino también por sus obras sinfónicas y de cámara. En ese momento, Lara lo consideró “el compositor más grande de que se envanece la Francia contemporánea”³⁹⁹.

Lara consideraba que Saint-Saëns había superado, con su perfección de estilo, a su profesor de composición, Fromental Halévy: “organista incomparable (...), [Saint-Saëns] escribe con una pureza y una seguridad donde pueden ser estudiados los efectos más nuevos e ingeniosos transcritos con envidiable firmeza de mano”⁴⁰⁰. Lara destacaba la adscripción de Saint-Saëns a la escuela alemana, con una inclinación hacia la música de Wagner que hacía admirar a Lara obras como la ópera *Sansón y Dalila*, concebida, según el de Cartagena, dentro de una tradición de música instrumental “donde ha de formarse todo compositor que aspire a producir algo durable”. Así, Lara contraponía el arte de Saint-Saëns, paladín del wagnerismo en la Francia en su época, al de los compositores del impresionismo francés:

“La figura de Saint-Saëns, de tan gran relieve y significación en el arte moderno, merece la gratitud de los admiradores de la buena música, y puede ser opuesta a la escuela de degenerados que hoy perturban el arte europeo. Y mientras ésta nos atormenta con sus obras, delirios incoherentes de unos cuantos ignorantes o perturbados, que si inspiran algún interés es el de la compasión, que nos conmueve ante lo enfermizo o monstruoso, pensaremos con veneración en Saint-Saëns y volveremos nuestros ojos a su arte, elevado y de indiscutible valor”⁴⁰¹.

Sin embargo, la opinión de Lara respecto a Saint-Saëns pronto se deteriora, pues en 1908 Lara le señala como uno de los detractores de Wagner en Francia, quizás tras

³⁹⁸ MANRIQUE DE LARA: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”..., 20-IV-1908.

³⁹⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Visita de honor. Saint-Saens en el Real”, *El Mundo*, Madrid, 24-XI-1907.

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

conocer las publicaciones antiwagnerianas del compositor, que habían situado a Saint-Saëns en el punto de mira de la crítica alemana, tras el estreno francés de *Lohengrin* en 1886 y hasta la aparición del artículo “L'illusion wagnérienne” (*La Revue de Paris*, 1-IV-1899)⁴⁰². A partir de ese momento, Lara pasó a considerar a Saint-Saëns simplemente un compositor escolástico: “su arte está familiarizado con el culto a los mejores modelos, y su estilo, formado en el estudio de la música instrumental, es de una admirable perfección”. En este sentido, Saint-Saëns no superaba un nivel “externo y formal” en sus obras, de modo que, a propósito de la representación de *Henri VIII* en el Teatro Real, el crítico afirmó que “nunca llega a sentirse esa emoción honda y avasalladora, que sólo emana de la profundidad del sentimiento del compositor, único manantial, en definitiva, de la poesía y de la belleza”⁴⁰³.

Lara insistía en relacionar a Saint-Saëns con una “indigencia expresiva”, en otra de sus críticas sobre *Sansón y Dalila*, ópera que previamente había sido considerada por Lara como la obra maestra de la producción lírica de Saint-Saëns. Y a partir de 1908, Lara va incluso a anteponer, al arte de Saint-Saëns, la obra de Debussy o Jules Massenet, pues éstos “despiertan un eco en el corazón de la muchedumbre vedado al autor de *Sansón y Dalila*”. Lara desvinculaba a Saint-Saëns de las tendencias wagneristas, pues el genio del compositor no podía medirse, en opinión del crítico, únicamente por los primores de la forma musical: “Deléitense en [Saint-Saëns] los que sobrepongan el mecanismo a la emoción; yo guardo mi entusiasmo para la belleza y la poesía”⁴⁰⁴.

Las críticas posteriores de Lara sobre Saint-Saëns, a propósito de nuevas representaciones de *Sansón y Dalila*, siguieron la misma tónica, reconociendo su ascendencia clásica, pero a modo de “estatuas académicas y frías, donde falta el calor que las anima, la pasión que las empuja, el amor que las redime”⁴⁰⁵. En este sentido, Lara se alineaba con un sector muy crítico con Saint-Saëns, una vez superada la

⁴⁰² Incluido en SAINT-SAËNS, Camille: *Portraits et souvenirs*. París: Société d'édition artistique, 1900, pp. 206-220. Disponible online: <https://archive.org/details/portraitsetsouve01sain> (Consultado por última vez, en 2 de enero de 2014). Las críticas de Saint-Saëns hacia Wagner no se limitan a este capítulo, aunque Saint-Saëns cuestiona en él la propaganda wagneriana y algunos procedimientos de los dramas líricos del alemán, entre otras cuestiones.

⁴⁰³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Enrique VIII, ópera de Saint-Saëns”, *El Mundo*, Madrid, 13-II-1908.

⁴⁰⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Circo de Parish. Sansón y Dalila”, *El Mundo*, Madrid, 17-IX-1908.

⁴⁰⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Sansón y Dalila”, *El Mundo*, Madrid, 23-XII-1909.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

idolatría de la prensa francesa por el compositor francés que, según Lara, se había trasladado a España.

“La reputación de Saint-Saëns, no ha amenguado a la verdad, sino más bien ha variado de aspecto. Ha desapareció totalmente la fe con que en un tiempo se hablaba de su inspiración y de su profundidad, para dar lugar a un reconocimiento casi unánime de su habilidad y de su ciencia. El Artista se ha esfumado tras el técnico, el poeta ha desaparecido tras el escolástico, y aún bajo tal aspecto hay quien supone, y no sin razón ciertamente, que sus procedimientos armónicos, contrapuntísticos y orquestales encierran la misma indigente pobreza que sus ideas melódicas, privadas esencialmente de toda inspiración y de toda belleza”⁴⁰⁶.

Lara consideraba que la difusión del wagnerismo había favorecido la fama de Saint-Saëns en un momento en que Ambroise Thomas y Charles Gounod dominaban la escena francesa, mientras Gounod y Meyerbeer –dos compositores, por otro lado, admirados por Chapí⁴⁰⁷–, se prodigaban también en los escenarios españoles, ya en la década de 1860. Lara reprochaba a Saint-Saëns haber abandonado su proselitismo wagneriano, “aprovechando hábilmente una ridícula efervescencia patriótica”, tras las representaciones de *Lohengrin* en Francia, que dieron lugar a publicaciones en las que Saint-Saëns “pretendía establecer un parangón entre compositores franceses y alemanes, suponiéndolos de igual valor y de igual representación en la historia del Arte”. Según Lara, estos intentos de Saint-Saëns, y de otros compositores franceses fueron en vano, pues “las creaciones de Wagner triunfaron al fin, emergiendo radiantes de una atmósfera de calumnias”⁴⁰⁸.

En contrapartida, *Carmen* de Bizet, por su “independencia y pasión”, podía relacionarse más directamente, según Lara, con los modelos alemanes. En este sentido, Lara admiraba en Bizet una clara evolución estilística tras *Les Pêcheurs de Perles*, ópera en la que, en conexión con la tradición italiana, todo era “convencionalismo y frivolidad”. Prueba de ello era el éxito de *Carmen* en Alemania, siendo la ópera allí más representada en 1909⁴⁰⁹. Así, Lara incluso relacionó *Carmen* con las óperas de Mozart y Weber, como una obra *de transición* hacia el ideal del drama lírico. Lara destacó la

⁴⁰⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Sansón y Dalila”, *El Mundo*, Madrid, 23-XI-1913.

⁴⁰⁷ Recordemos cómo la crítica madrileña apreció en repetidas ocasiones la influencia de Meyerbeer en los estrenos de las obras de Chapí, en lo que pensamos pudo influir que Meyerbeer representaba una solución intermedia o, más bien, una fusión de diferentes escuelas operísticas. Véase: IBERNI, Luis G: *Ruperto Chapí*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2009 (1ª ed., 1995).

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ Recordemos que el triunfo vienés de *Carmen*, en 1875, fue determinante para la rápida difusión de la ópera de Bizet en Europa.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

relación de los elementos formales de la partitura de *Carmen* –aunque sin apreciar aún una continuidad suficiente–, y el carácter cromático de su melodía con unos procedimientos orquestales de influencia wagneriana⁴¹⁰. Lara ensalzaba *Carmen* como “lo más avanzado que la música francesa ha producido, ya que ni en su tiempo, ni aún mucho después, ha sido sobrepasada no ya como inspiración, sino como forma, por Gounod, Thomas, o Saint-Saëns”⁴¹¹. Así, para Lara, Bizet despuntaba entre todos los músicos franceses, “desde Rameau hasta Debussy”, que el crítico asociaba con una música “mecánica y externa”⁴¹². Esta línea de opinión, en torno a la ópera de Bizet, se mantuvo estable en las críticas de Lara hasta 1910, año en que rastreamos sus últimos escritos sobre el compositor francés⁴¹³.

Sin embargo, Lara desaprobó la imagen estereotipada de la España castiza que Prosper Mérimée recogió en su novela *Carmen*, y que inspiró a Bizet su ópera sobre la cigarrera andaluza⁴¹⁴: “el cosmopolitismo moderno ha destruido los rasgos esenciales de nuestra idiosincrasia española (...), la pobre España se ha desespañolizado para siempre”⁴¹⁵. En este sentido, Lara cuestionaba los “rasgos de exotismo” que, en función de la imaginación del autor, buscaban representar la realidad española. No obstante, Lara tampoco negaba en *Carmen* cierto “fondo de vehemencia”, que relacionaba con la inspiración melódica, e identificaba con la raza española. Así, *Carmen* revelaba, para Lara, “algo de lo que nosotros sentimos y de cómo lo sentimos”, de modo que el crítico tampoco rechazó, en este caso, una obra extranjera que representaba a España. No obstante, Lara lamentaba la falta de contacto directo de Bizet con España, lo que explicaba también que el compositor hubiera escogido la famosa habanera de Iradier,

⁴¹⁰ Hay que tener en cuenta no obstante que Bizet fue acusado, ya desde *Les Pêcheurs de Perles*, de imitar los procedimientos wagnerianos –lo que el compositor finalmente negó–, al menos en relación a su ruptura con los modelos convencionales operísticos, véase McCLARY, Susan: *Georges Bizet: Carmen*. Cambridge; New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1992, pp. 44-58.

⁴¹¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Circo de Parish. “Carmen””, *El Mundo*, Madrid, 21-X-1908.

⁴¹² *Ibidem*.

⁴¹³ Véase MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. La ópera Carmen”, *El Mundo*, Madrid, 28-XI-1910.

⁴¹⁴ Samuel Llano ha demostrado que la *Carmen* de Bizet, como modelo de ópera naturalista de la Opéra-Comique, propició, en la primera década del siglo XX en París, la difusión de una imagen trágica y estereotipada de España, dentro de los procesos de nacionalización de la ópera en Francia. Véase LLANO, Samuel: *El hispanismo y la cultura musical de París, 1898-1931*. Tesis inédita, dirigida por Emilio Casares. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte III, 2006. El autor ha revisado su trabajo en *Whose Spain?: Negotiating “Spanish Music” in Paris, 1908-1929 (Currents in Latin American and Iberian Music)*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2013.

⁴¹⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Carmen”, *El Mundo*, Madrid, 18-XI-1909.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

que “suena en nuestros oídos como algo exótico, en todo ajena a nuestro arte”⁴¹⁶. Así, lo que Lara destacó en *Carmen* de Bizet era “cuanto en [la ópera] es pasión y sentimiento espontáneo de su autor, reveladores de una profundidad de emoción que rara vez encontramos en las producciones del arte musical francés de todos los tiempos”⁴¹⁷.

Por último, cabe mencionar, a propósito de las representaciones de *Carmen* en el Teatro Real en 1910, cómo Lara elogió la interpretación, personalísima, de María Gay en el papel protagonista de la ópera: “la señora Gay es una Carmen llena de violencia y de vigor, cuya intensa vida se comunica a toda la escena”. De este modo, Lara se anticipaba al reconocimiento definitivo de la mezzosoprano catalana en este papel, que no llegó sino hasta el año siguiente, en nuevas representaciones de *Carmen* en Madrid⁴¹⁸.

Respecto a Meyerbeer (de origen alemán) su obra era considerada en época de Lara –antes de irrumpir Wagner en la escena madrileña–, como magistral y definitiva, de modo que el público estaba totalmente familiarizado con óperas como *Les Huguenots* o *Le Prophète*. Esto influía en la actitud de los críticos hacia los intérpretes, especialmente en *Les Huguenots*: “cualquier instante de inseguridad o desfallecimiento [en los cantantes] era señalado como una intolerable profanación. Hoy todavía, aunque las ideas relativas al arte de Meyerbeer han evolucionado radicalmente, persiste la misma tradición de intransigencia despiadada hacia los intérpretes”⁴¹⁹. Lara consideraba el arte de Cecilia Gagliardi por encima del de las sopranos Darclé y Resské, que en Madrid habían interpretado a la Valentina de *Los Hugonotes*, convirtiéndose en una referencia para el público en este personaje.

Lara negaba que el arte de Meyerbeer –al igual que el de Berlioz– fuera un antecedente del arte de Wagner. En su opinión, el secreto de la música teatral de Meyerbeer radicaba en el efecto; pero era “un efecto sin causa”. Lara incluso afirmó que el arte de Meyerbeer, junto al de Puccini, “[aunque] en muy diversa región artística, sólo ofrecen el deliberado designio de halagar los más bajos instintos del peor público”⁴²⁰. Para sustentar sus juicios, Lara se apropiaba de las opiniones de Wagner en *Oper und Drama*, e incluso transcribió varios de sus párrafos en *El Mundo*: “en

⁴¹⁶ *Ibidem*.

⁴¹⁷ MANRIQUE DE LARA: “Circo de Parish. “Carmen””....

⁴¹⁸ Véase MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. La última Carmen”, *El Mundo*, Madrid, 5-XII-1910.

⁴¹⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Los Hugonotes”, *El Mundo*, Madrid, 1-I-1913.

⁴²⁰ MANRIQUE DE LARA: “Teatro Real. Enrique VIII, ópera de Saint-Saëns”....

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

Meyerbeer hay tal vacío, tan espantosa aridez y nulidad artística, que estamos tentados de reducir absolutamente a cero su aptitud musical, sobre todo si se compara a la de la mayoría de compositores que fueron sus contemporáneos”⁴²¹.

Asimismo, Lara consideró, siguiendo también a Wagner, cómo Meyerbeer se había convertido en una “veleta”, marcando el tiempo musical en Europa. De este modo, Wagner –y por extensión, Lara–, explicaba cómo Meyerbeer se había apoderado de diferentes tendencias en un proceso ilegítimo, pues Lara rechazaba cualquier proceso de síntesis artística de carácter personal por parte de Meyerbeer:

“En Italia Meyerbeer compuso óperas a lo Rossini, hasta que en París comenzó el viento a soplar. Auber y Rossini lo habían hecho soplar tan fuerte que llegaron a producir un temporal deshecho. ¡Con qué prisa se dirigió Meyerbeer hacia París! Pero allí se encontró a Weber cocinado a la francesa (recuérdese el *Robin des Bois*) y a Beethoven aberliozado [sic], en los cuales no habían pensado ni Auber ni Rossini; pero a quienes Meyerbeer, en razón de sus aptitudes universales, supo apreciar muy justamente. Reunió pues, todo lo que se le ofrecía, en una frase heterogénea, multicolor y monstruosa, y la gritó con voz tan aguda y estridente que, de improviso, Auber y Rossini no fueron ya oídos. Aquel espantable demonio de Roberto se los llevó a los dos juntos”⁴²².

En este sentido, Lara consideraba el arte de Meyerbeer como un retroceso en la historia de la música: “los creadores de la nueva generación se agruparon en derredor del profeta [Meyerbeer] y, amamantados en su enseñanza, infundieron de por vida a toda una escuela la ampulosidad sonora con que resuena lo que está vacío”⁴²³. Lara insistía en la pobreza de la invención melódica de Meyerbeer, además de criticar su técnica incompleta y unos procedimientos escénicos que, revelados con violencia, perseguían antes el efecto que la poesía. Tampoco olvidemos cómo Meyerbeer había rechazado el *Tannhäuser* de Wagner tras su fracaso en París, negando al compositor alemán las cualidades de artista y de técnico. Así lo recogió Blaze de Bury, el biógrafo de Meyerbeer, en su obra *Meyerbeer et son Temps*, que probablemente leyó en la edición parisina de 1865⁴²⁴. Así, Lara se hacía eco de “la viva aversión” que a Meyerbeer le inspiraba el nombre de Wagner:

⁴²¹ WAGNER, Richard: *Oper und Drama*. 3 Vols. Leipzig: Sämtliche Schriften und Dichtungen, 1852 (1ª ed.), cit. en MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. El Profeta, ópera de Meyerbeer”, *El Mundo*, Madrid, 1-I-1908.

⁴²² *Ibidem*.

⁴²³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Circo de Parish. “Los Hugonotes””, *El Mundo*, Madrid, 15-X-1908.

⁴²⁴ BURY, Blaze de: *Meyerbeer et son temps*. Paris: M. Lévy, 1865. Edición disponible en el enlace: <https://archive.org/details/meyerbeeretsont00blaz> (Consultado por última vez, en 10 de enero de 2014).

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

“Y Ricardo Wagner, rechazado y vejado en la misma escena en que Meyerbeer triunfaba, producía en el aislamiento y la soledad obras como *Tristán e Iseo*, y necesitaba el empeño, acaso irracional en aquel instante, de un rey que estaba en la frontera de la insania para que el mundo se percatase de su genio y llegase con el auxilio de una mano amiga a hacerlo evidente ante el mundo. (...) El autor de *Los Hugonotes*, que había conseguido triunfar con su arte tan expedito y grosero, pensó su reputación y su gloria minada por [Wagner], quien venía a luchar perchado con las armas de un depurado clasicismo, por un ideal nobilísimo de excelsa poesía. Para defenderse, [Meyerbeer] no vacilaba en acudir a medios que sólo pudieron diferir el triunfo de su enemigo”⁴²⁵.

Lara afirmaba que *El Profeta* de Meyerbeer carecía de todas las cualidades que debía exigirse a una obra de arte para ser apreciada como tal. Así, Lara se refería a la escena final del tercer acto de la ópera, aludiendo a la frivolidad de los medios poéticos y musicales empleados. En cambio, en cuanto a *Les Huguenots*, Lara destacaba el gran dúo del cuarto acto como “la página más profunda que haya producido jamás el arte meyerbeeriano”, y en la que Lara admiraba la inspiración melódica y poética del compositor. Por lo demás, Lara consideraba que en *Los Hugonotes* imperaba “lo convencional y lo vacío, impuesto sólo por medios de rudeza brutal, que persiguen únicamente el efecto ruidoso más bien que sonoro”⁴²⁶. Además, Lara criticaba la forma de Meyerbeer de adaptar musicalmente el libreto de Eugène Scribe, basado en “episodios heterogéneos y absurdos”, sin otro fin que el de deslumbrar y desorientar al público. Así, Lara analizaba cómo Meyerbeer se acomodaba igualmente al libreto, “con sistemática frivolidad, disfrazada bajo una grave apariencia, al lado externo de la acción”⁴²⁷. Lara negaba el valor de las ideas melódicas de *Los Hugonotes*, debido a su heterogeneidad y pobreza de estilo, en un conjunto falto de coherencia, y donde la polifonía se separaba de las tendencias clásicas: “cualquier pasaje impregnado de austera y seca gravedad aparece interrumpido por el trazo menos lógico de virtuosidad que pudiera ser imaginado, atento sólo a buscar un aplauso para el cantante, a través de un mecanismo sin objeto”⁴²⁸. Así, en comparación con autores italianos como Rossini y Bellini, en Meyerbeer “la melodía fluye penosamente, denotando un esfuerzo mental ajeno casi constantemente a toda emoción y sentimiento”⁴²⁹. Pese a estas cuestiones,

⁴²⁵ MANRIQUE DE LARA: “Circo de Parish. “Los Hugonotes””....

⁴²⁶ MANRIQUE DE LARA: “Teatro Real. Los Hugonotes”..., 1-I-1913.

⁴²⁷ *Ibidem*.

⁴²⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Los Hugonotes”, *El Mundo*, Madrid, 25-I-1914.

⁴²⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Música. Teatro Real. “Los Hugonotes”. “Manón””, *Summa*, Madrid, 1-III-1916, pp. 39-41.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

hay que decir que Lara afirmó, aunque ya en sus últimas críticas, que *Los Hugonotes* representaba “la cima de la ópera francesa”⁴³⁰. En síntesis, consideramos que Lara criticaba en Meyerbeer la falta de organización musical y de inspiración poética de sus óperas⁴³¹, de modo que, en todo caso, *Los Hugonotes* marcaría, en opinión del crítico, el declive de la *grand opéra* francesa, cuyo interés sabemos, por otro lado, que se redujo significativamente en la crítica española a comienzos del siglo XX⁴³².

En cuanto a Gounod, Lara se expresó en términos similares, pues sobre su *Fausto*, dentro del mismo género de óperas, destacó cómo “toda la partitura está tejida con motivos de una vulgaridad desmayada y desconcertante, que demuestra cuán lejos estuvo Gounod de sentir su imaginación inflamada por la poesía”⁴³³. Lara consideraba que las óperas homónimas de Spohr, Schumann, Berlioz y Boito eran superiores al *Fausto* de Gounod. Lara lamentaba que las partes menos afortunadas de la ópera de Gounod eran las que habían alcanzado mayor popularidad entre el público, refiriéndose así a la marcha y al coro de soldados, y a la serenata de Mefistófeles como “modelos de inspiración humilde y miserable”⁴³⁴.

Por otro lado, Jules Massenet, con su *Manon*, ocupaba un puesto más acorde –o “más humilde”, según Lara– en la historia del arte musical, pues en su opinión, la *opéra-comique* de Massenet no supuso, para compositores posteriores, un modelo a seguir, a diferencia de la obra de Meyerbeer. Así, Lara se mostraba más indulgente con Massenet en sus escritos, sin llegar al nivel de otros críticos como Miguel Salvador, para quien Massenet suponía una vía para la renovación del repertorio del Teatro Real, antes incluso que Wagner⁴³⁵. Sin embargo, Lara destacaba la falta de adecuación de las ideas musicales de *Manon* a la acción dramática de la ópera sobre el caballero Des Grieux, a través de procedimientos musicales amanerados y artificiosos que, una vez más, Lara relacionaba con la escuela francesa de composición:

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ Véase MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Esta noche en El Real. Tannhauser”, *El Mundo*, Madrid, 17-XII-1907.

⁴³² Véase CASCUDO, Teresa: “Humor y pedagogía en las crónicas de Miguel Salvador”, en CASCUDO, Teresa; PALACIOS, María (eds.): *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*. Sevilla: Doble J, 2011, pp. 1-54. La autora señala, a través del análisis de los escritos de Salvador, que el desinterés por la *grand opéra* meyerbeeriana, que Salvador trasladó a sus críticas de 1904, se relaciona con el alejamiento del género por parte de la nueva generación de cantantes, y con el cambio de perspectiva que debía tener un espectáculo operístico, (p. 29).

⁴³³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Circo de Parish. “Fausto””, *El Mundo*, Madrid, 5-IX-1908.

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵ CASCUDO; PALACIOS (eds.): *Los señores de la crítica...*, p. 32.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

“Por desgracia, cuanto en *Manon* es amor que atormenta, ternura que no se extingue, ofuscación pasional de una mente, inclinación incontrastable de un alma, aparece traducido en acentos musicales que apenas tienen vigor alguno, y que persiguen, no la virtualidad esencial de la idea, sino sólo una novedad aparente y ficticia, lograda artificiosamente como en la frase de la seducción, por una incoherencia entre el *ictus* rítmico y el acento melódico. Tal disparidad, característica del estilo de Massenet, ha llegado a constituir en determinada fracción de la moderna escuela francesa, un intolerable amaneramiento, de que tal vez la influencia de Cesar Franck, con su sano clasicismo, logre redimirla. Mientras prosigan el camino que ahora recorren los compositores franceses, estarán fatalmente condenados a perderse en la persecución de toda nimiedad y a carecer de toda grandeza. Con palabras de Rousseau puede afirmarse que no ven, o no quieren ver, que “bajo esta aparente riqueza sólo hay en el fondo un signo de esterilidad, como las flores que cubren los campos antes de la siega”⁴³⁶.

No obstante, el drama lírico *Werther* era, en opinión de Lara, la obra maestra de Massenet. Esto a pesar de que el crítico aún consideraba que el temperamento de Massenet contrastaba, por lo “delicado, tierno y femenino”, con la musa de Goethe, de gran intensidad pasional: “¿Tiene su música medios de expresión tan intensos y avasalladores que consiga describir los dolores de quien sólo amó para su tormento y sólo murió por amar? Creo que no”⁴³⁷. Lara ensalzaba *Werther* de Goethe como una obra que reflejaba los sentimientos pasionales del autor, inspirado en el amor que Goethe sintió hacia la novia de un amigo (Charlotte, en la novela) durante su estancia en Wetzla. *Werther* era, para Lara, el medio poético que había servido a Goethe para “rectificar la realidad”⁴³⁸. Sin embargo, en el *Werther* de Massenet Lara apreció, por encima de todo, la íntima unión de la música y el drama, a través de los colores orquestales y la invención melódica, que Lara describió como natural, abundante y elegante. Así, Lara destacaba los cuadros plácidos y melancólicos del primer acto y, sobre todo, la parte instrumental y el dúo final del cuarto acto de la ópera. En este sentido, hay que añadir que Lara consideraba a Massenet un compositor de educación completa, y por tanto formado en la música instrumental, lo que conectaba con su ideal dramático en el teatro lírico.

“En la escena dramática que cierra la acción es donde el compositor ha logrado, con medios sencillísimos, una de las impresiones más intensas que su obra produce. Precisamente esa escena, creada infortunadamente por los libretistas franceses, sin atenerse al texto de la novela original, es de una falsedad

⁴³⁶ MANRIQUE DE LARA: “Música. Teatro Real. “Los Hugonotes”. “Manón””....

⁴³⁷ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Werther, drama lírico de Massenet”, *El Mundo*, Madrid, 1-XII-1907.

⁴³⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Werther”, *El Mundo*, Madrid, 20-I-1908.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

y de una inverosimilitud inconcebibles. El músico, sin embargo, consigue hacerla perdonar por el feliz acierto con que ha conseguido un admirable efecto dramático, oponiendo a los acentos desesperados de Werther, moribundo, y de Carlota, enamorada, el ritmo bullicioso de una canción infantil, que celebra a lo lejos el nacimiento del Señor”⁴³⁹.

Por otro lado, las críticas de Lara en torno a Paul Dukas se relacionan, desde 1908, con la programación del poema sinfónico *L'Apprenti sorcier* en la escena de conciertos madrileña, introducido por Vicent D'Indy, al frente de la Sociedad de Conciertos, el 11 de marzo 1900⁴⁴⁰. Esta fue la primera obra de Dukas que se escuchó en Madrid. Así, Lara se refería a *El Aprendiz de Brujo* como una obra “descriptiva y pintoresca”, mientras valoraba positivamente un tono humorístico, además de la maestría de Dukas en el manejo de los timbres orquestales. Sin embargo, Lara criticaba la extravagancia de la invención melódica de Dukas, en un poema que, si bien sorprendía por su ingenio, llegaba no obstante a “la caricatura”⁴⁴¹. Así, en su tónica habitual, Lara lamentaba que aquello no bastaba para elevar la obra a la región del sentimiento, y concebir así una obra de inmortal belleza, que fuera definitiva en el arte musical:

“En las ideas melódicas [de *El Aprendiz de Brujo*] palpita un sentimiento tan exagerado de la caricatura que, aunque cumpla el propósito de mover a risa y de sorprender por lo ingenioso, se mantiene en una región del arte ajena a toda emoción pasional y sólo puede hacernos ver una faz de las múltiples que la música exige de sus cultivadores. Esa faz, humorística y caricaturesca, es interesantísima en la obra de Dukas. Sin embargo, una composición como *El Aprendiz de brujo*, donde toda extravagancia en la invención melódica y en la disposición de los timbres orquestales puede tener su natural asiento, no puede ser nunca bastante a demostrar que su autor está dotado de un alma capaz de sentir la belleza y darle forma en obras definitivas e inmortales”⁴⁴².

Lara recordaba que en el estreno madrileño de *El Aprendiz de Brujo* una parte del público había llegado a suponer que el poema de Dukas continuaba la noble tradición clásica, incluso para ampliarla en sus límites. Sin embargo, Lara desmentía tal idea, y relacionaba a Dukas, al igual que a Vincent D'Indy –y sin referencia alguna al

⁴³⁹ *Ibidem*.

⁴⁴⁰ Véase “Noticias musicales”, *El Imparcial*, Madrid, 10-III-1900. En la visita de D'Indy a Madrid debió de influir la iniciativa de Albéniz, que escribió al compositor francés en 1895, para que dirigiera unos conciertos en la capital española. En su respuesta, D'Indy se mostraba interesado en arreglar las fechas, debido a sus ensayos de *Chant de la Cloche* y *Fervaal*, en París y Bruselas (Carta de D'Indy a Albéniz, de 12 de septiembre de 1895. Biblioteca de Catalunya, referencia: M 986 D-L II).

⁴⁴¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 15-IV-1909.

⁴⁴² *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

proyecto de la Schola Cantorum⁴⁴³—, con el arte de Debussy. En opinión de Lara, estos compositores franceses “se pierden aún hoy en pormenores, y a veces en exquisiteces sin grandeza, falsificando la estética wagneriana que procuran en realidad imitar, aunque en la apariencia renieguen de ella con una falta de sinceridad imperdonable”⁴⁴⁴. Esta es la base de una singular polémica que se dio entre Joaquín Fesser y Lara en la prensa —en tanto que se trataba de dos críticos wagnerianos reconocidos—, tras el estreno de *Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas en el Teatro Real, el 15 de febrero de 1913. Fesser defendió a Dukas, en un primer momento, como sucesor de Wagner. Lara se opuso de forma tajante a tal idea, de forma que negó la influencia de Wagner en *Ariana y Barba Azul*. Así, Lara celebró en *El Mundo* la indiferencia mostrada por el público del Real en el estreno de Dukas, a pesar de la gran calidad que, según el crítico, obtuvo la representación⁴⁴⁵.

En primer lugar, Lara criticó la elección del libreto, basado en la obra simbolista de Maurice Maeterlinck, en tanto que lo consideraba inadecuado para la efusión lírica: “*Ariana y Barba Azul* es una sátira tan atildada como fría, en que, por puro aticismo retórico, se pinta la rara fortuna amorosa de un hombre a quien permanecían fieles todas las mujeres por él engañadas y martirizadas”. Así, Lara rechazaba el texto de Maeterlinck como fuente de inspiración musical, al no encontrar en él “un solo instante en el que palpite con tumultuosa espontaneidad el corazón humano”⁴⁴⁶. En este sentido, Lara consideraba la música de Dukas tan reflexiva y glacial como el poema, desposeída al mismo tiempo de su gracia satírica, y en un estilo tan homogéneo como irracional —cuando Lara se refería al plan de la obra—, que alejaba la obra de la tradición musical, en aras de un artificio técnico:

⁴⁴³ Samuel Llano se ha referido al plan pedagógico de la Schola Cantorum, como alternativa al Conservatorio parisino, reivindicando la música instrumental, en un intento de rivalizar con la tradición de la música alemana, en LLANO, Samuel: *El hispanismo y la cultura musical de París, 1898-1931*. Tesis inédita, dirigida por Emilio Casares. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte III, 2006, pp. 25-29. Véase también HEINE, Christiane: “La enseñanza de Vincent D’Indy, del análisis musical a la práctica compositiva: las Sonatas para violín y piano de Paul Le Flemm (1905) y Joaquín Turina (1907-1908)”, en CABRERA GARCÍA, María Isabel; PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: *Cruces de caminos: Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Granada: Universidad de Granada, 2011, pp. 79-149.

⁴⁴⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro de La Zarzuela. Chapí y “La Bruja””, *El Mundo*, Madrid, 28-IX-1908.

⁴⁴⁵ Lara destacaba la calidad del conjunto de la representación de *Ariana y Barba Azul*, a cargo de Walter Rabl, y elogiaba la actuación de la mezzosoprano Virginia Guerrini en el papel de Ariana, que centraba el interés de la ópera. Véase MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Ariana y Barba Azul””, *El Mundo*, Madrid, 16-II-1913.

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

“En todo instante, a través de las situaciones más diversas, la música se sucede con implacable monotonía, con igual estilo, con el mismo color, con idéntico prurito de esquivar toda sucesión melódica o armónica que tenga el menor aspecto de naturalidad o de clasicismo. 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 tecnicismo. En éste no hallamos sombra alguna de los dictados del sentimiento, y a través de la obra entera los mismos giros antitoniales, revestidos de una instrumentación desquiciada y monocroma, se corresponden con las más diversas situaciones, sin que entre ellas pueda establecerse trabazón alguna”⁴⁴⁷.

En síntesis, Lara consideraba la obra de Dukas como una “regresión” artística, característica que el crítico relacionaba continuamente con el arte impresionista. En Dukas, Lara desaprobaba –en el mejor de los casos–, la sequedad y el escolasticismo de su música, de forma opuesta a la belleza melódica e inspiración poética. Por eso, en otra de sus críticas, Lara clamaba contra la ruptura de Dukas con los procedimientos wagnerianos, tanto en el ámbito expresivo como formal:

“¿Qué se ha hecho del arte robusto e inspirado, fuerte y lógico de Ricardo Wagner, que con su sistema de *leitmotiven* prestó un lenguaje infinitamente vario e infinitamente profundo al drama lírico?

¿Qué se ha hecho del de Ricardo Strauss, que aunque con menos virtualidad en la creación melódica, tan fiel y honradamente sigue las enseñanzas del inmortal reformador? ¿Qué, en fin, del arte de Beethoven, de Weber, de Mozart, de Gluck, que tan sinceramente bebieron su inspiración en la poesía?”⁴⁴⁸.

En cambio, Fesser se mostró abierto a las novedades que ofrecía Dukas en su ópera, aunque no ocultó su desorientación, en relación a los procedimientos empleados por Dukas en *Ariana* y *Barba Azul*, pues la ópera no llegaba a conmover al crítico: “mis dudas se refieren al acierto de su inspiración y de los medios de que se ha valido [Dukas] para la realización de su ideal; ideal que me parece –por ahora–, de indudable belleza”⁴⁴⁹. Así, Fesser apelaba a la calma y a la paciencia del público, para llegar a comprender las novedades que presentaba Dukas, pues Fesser consideraba su arte como prolongación del de Wagner: “su padre legítimo”. Así, Fesser afirmaba que “la ópera de Pablo Dukas, en el fondo, no pertenece después de todo a un arte tan nuevo”⁴⁵⁰.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁴⁹ FESSER, Joaquín (“Joachim”): “Musiquerías. Ariana y Barba Azul. I”, *El Correo*, Madrid, 16-II-1913.

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

Esto supuso para Lara una auténtica “blasfemia”, como escribió en *El Mundo*, insistiendo en la idea de que “el ideal de Dukas estaba desposeído de toda belleza”⁴⁵¹. No obstante, el punto de partida de la polémica entre ambos críticos fue la referencia de Fesser a Lara –aunque de forma indirecta–, en su primer artículo sobre la ópera de Dukas: “compositor prestigioso, que anoche excomulgabas a Dukas con todo el fanático ardor de un Torquemada, te has revuelto más de una vez contra el auditorio y la crítica que no tuvieron la fortuna de apreciar a simple vista las bellezas de tus propias composiciones, apreciadas en una sola audición”⁴⁵². Lara se dio por aludido –de forma acertada, según luego reconoció Fesser–, y en su respuesta aprovechó para reivindicar su condición de compositor en relación al ejercicio de la crítica musical: sus juicios se fundamentaban en el estudio de las obras musicales.

Curiosamente, Fesser rectificó su opinión en otro artículo, si bien el crítico seguía mostrando cierta ambigüedad, pues aunque consideraba que *Ariana y Barba Azul* era una obra “que no merece la pena ser conocida por el público madrileño”, tampoco Fesser se oponía a su programación, en función de una necesidad de apertura del repertorio del Teatro Real, “para cuanto significa progreso cultural en el conocimiento cabal de los diferentes rumbos y de las varias orientaciones”⁴⁵³. En este sentido, recordemos que el repertorio francés del coliseo madrileño se supeditaba en ese momento, básicamente, a contados títulos de Meyerbeer, Bizet, Gounod y Massenet. Pese a estas afirmaciones, Fesser no se mostró realmente partidario del arte moderno francés, frente a un arte absoluto y universal, y superior técnicamente, que Fesser identificaba, en la línea de Lara, con la música germana⁴⁵⁴.

Así, Fesser se aproximaba al pensamiento de Lara, aunque a diferencia de él, apreció cierto fondo poético en el arte de Debussy –“arte limitado, pero elevado”, según Fesser–, probablemente por el poder de evocación de la música del francés: “[Debussy] señaló un camino que quería ser continuación o prolongación del espíritu wagneriano,

⁴⁵¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “De música. Carta abierta”, *El Mundo*, Madrid, 18-II-1913. Este artículo mereció otra respuesta de FESSER, Joaquín: “Musiquerías. Respuesta a una carta abierta”, *El Correo*, Madrid, 20-II-1913.

⁴⁵² FESSER: “Musiquerías. Ariana y Barba Azul. I”....

⁴⁵³ FESSER, Joaquín (“Joachim”): “Musiquerías. Ariana y Barba Azul. II”, *El Correo*, Madrid, 17-II-1913.

⁴⁵⁴ FESSER, Joaquín (“Joachim”): “Musiquerías. Ariana y Barba Azul. III”, *El Correo*, Madrid, 18-II-1913.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

poético, emotivo, intelectual, en su innovación instintiva, lógica y no forzada”⁴⁵⁵. No obstante, Fesser lamentaba que compositores como Dukas –y aún el mismo Debussy–, se hubieran desviado de los comienzos de su escuela, a través de falsos procedimientos musicales.

En cualquier caso, observamos que Fesser, en *El Correo*, junto con Antonio Barrado, en *La Época*⁴⁵⁶, fueron los críticos que, aun mostrando sus reservas hacia Dukas, escribieron en un tono más aperturista en torno a *Ariana y Barba Azul* en su estreno madrileño. En general, los periódicos madrileños, independientemente de su perfil ideológico, mostraron una postura conservadora –o quizás, de cautela hacia la novedad–, de manera que se criticaron sobre todo los procedimientos musicales de Dukas –sin haber una unanimidad en torno al libreto de la ópera–, en medio de cierta confusión a la hora de relacionar la obra con una u otra tendencia estética. Los comentarios más duros hacia Dukas fueron quizás los de José Arimón en *El Liberal*, que consideraba *Ariana y Barba Azul* como una “obra reveladora de una impotencia creadora absoluta, a la vez que de una vanidad llevada a inconcebibles extremos”⁴⁵⁷, y también de Rogelio Villar, que en *El País* escribió sobre “el snobismo y extravío de un hombre de talento, en su afán de hacerse una personalidad, por medios artificiosos y extravagantes”⁴⁵⁸.

Por otro lado, en la obra literaria de Lara encontramos una crítica aislada sobre la ópera *Hamlet* de Ambroise Thomas (1811-1896), con libreto de Michel Carré y Jules Barbier, basado en la obra de William Shakespeare. Lara censuró, sobre todo, la labor de Thomas, al no acertar en su ópera “a traducir, no ya la profundidad de la acción dramática, sino el más leve destello de belleza melódica”⁴⁵⁹.

“Mas al querer concebir [*Hamlet*] con la grandeza que exigía de su musa el genio shakesperiano, [Thomas] sólo consiguió demostrar su falta de fuerzas para tal empresa, su carencia de inspiración para remontarse a la altura del sublime poeta dramático. La música de *Hamlet* resulta, en todo momento, una

⁴⁵⁵ FESSER, Joaquín (“Joachim”): “Musiquerías. Ariana y Barba Azul. IV y último”, *El Correo*, Madrid, 19-II-1913.

⁴⁵⁶ Barrado reconoció la tentativa artística de Dukas en cuanto a la novedad que representaba *Ariana y Barba Azul* en el género dramático, y se refería también a los “nobles ideales” del compositor francés. Al mismo tiempo, Barrado valoraba la apertura del repertorio del Real, en la misma línea que Fesser, véase BARRADO, Antonio: “Estreno en el Teatro Real. Ariana y Barba Azul”, *La Época*, Madrid, 16-II-1913.

⁴⁵⁷ ARIMÓN, José: “Teatro Real. Ariana y Barba Azul”, *El Liberal*, Madrid, 16-II-1913.

⁴⁵⁸ VILLAR, Rogelio: “Teatro Real. “Ariana y Barba Azul”, poema de Maeterlinck, música de Dukas”, *El País*, Madrid, 16-II-1913.

⁴⁵⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Hamlet””, *El Mundo*, Madrid, 20-II-1913.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

verdadera caricatura de la acción, donde lo más vacuo y convencional del arte de Meyerbeer ha dejado su huella”⁴⁶⁰.

La misma opinión, basada en la falta de inspiración poética de Thomas, recibió de Lara *Amleto* y *Françoise de Rimini*, óperas sobre textos de Shakespeare y Goethe, respectivamente. El crítico únicamente destacó en *Amleto*, por su efecto poético, la melodía popular sueca que incluye la escena de la muerte de Ofelia, a pesar de que “los libretistas Carré y Barbier, que habían profanado el *Fausto* de Goethe, consumaron sobre la tragedia de Shakespeare su sacrilegio”⁴⁶¹. Al escribir estas líneas, probablemente Lara tenía en mente los debates iniciados en 1881, a raíz del estreno de *Amleto* en el Teatro Real, que había sucedido inmediatamente al estreno de *Lohengrin*, produciendo una división entre los partidarios de la escuela francesa y alemana, quizá en respuesta a las estrategias empresariales de José Fernando Rovira al frente del coliseo. A la empresa de Rovira al frente del Teatro Real se le debió la introducción de nuevas óperas de estreno, en combinación con los títulos más conocidos del repertorio, además del ajuste de la orquesta del teatro al diapason normal y diferentes reformas, destacando la construcción de la nueva fachada de la Plaza de Oriente. *Amleto* se estrenó en Madrid, anunciándose por todo lo alto, como “la obra maestra de la escuela nacional francesa”, mientras que, en el programa de mano del estreno, se especificó que la ópera de Thomas fue considerada por los literatos como “un acto de profanación literaria”. Esto, para los sectores afines al compositor francés, podía servir como reconocimiento a la novedad de la obra, considerando incluso “cuánto deja por debajo las gigantescas figuras de la sombría tragedia shakesperiana”⁴⁶².

Con todo, cabe añadir que Lara consideró la interpretación de Titta Ruffo sustancial en el éxito del *Hamlet* programado en el Teatro Real en 1913, y también en el *Amleto* de 1910, en el que el barítono debutó en su papel. En opinión de Lara, Titta Ruffo daba un realce melódico y dramático a estas óperas, más como “un colaborador” del compositor francés que como un mero intérprete de la obra de Thomas:

“Precisamente los fragmentos [de *Hamlet*] en que Titta Ruffo obtiene sus mayores éxitos de cantante, entre los cuales puede contarse el brindis del acto segundo, son aquellos en que la indigencia de la inspiración se ha hecho más

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

⁴⁶¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Debut de Titta Ruffo”, *El Mundo*, Madrid, 5-I-1910.

⁴⁶² *Teatro Real. Cuatro palabras acerca de la ópera de A. Thomas “Amleto”*. Madrid: El Porvenir Literario, 1881, pp. 5-6. En Biblioteca Digital Hispánica: <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es> (consultado por última vez, en 9 de enero de 2014).

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

evidente y lamentable. Los aplausos con que el público los acoge no pueden tener otro origen que su admiración hacia el intérprete, quien se complace en interponer, como anoche lo hizo, diversas cadencias donde hace espléndido alarde de su mecanismo y de sus alientos, puestos al servicio de una voz de extensión incomparable. Por ella puede afrontar la milagrosa modificación del pasaje escrito por el compositor en la escena de la locura, que da término al acto segundo, donde Titta Ruffo remonta su voz hasta un si bemol, dado con tal seguridad y tal firmeza que podría desafiar la comparación muchísimos tenores. Por ella también ciertas estrofas dramáticas resuenan, amenazadoras o medrosas, con inesperada fuerza, con rara vehemencia, que no pudieron preverse al ser por el compositor concebidas⁴⁶³.

Por último, hay que decir que Lara consideraba *Mignon*, con libreto sobre la novela *Wilhelm Meister* de Goethe, como la mejor ópera de Thomas, debido a un romanticismo sentimental que Lara, en su línea habitual de pensamiento, apreció en esta obra, a pesar de cierta “cándida frivolidad” de inspiración⁴⁶⁴.

En conclusión, comprobamos cómo Lara asociaba la escuela musical francesa, “desde Rameau hasta Saint-Saëns”, con una tendencia que atendía únicamente a los artificios decorativos de la obra musical, alejada así de las conquistas de Beethoven en la expresión sentimental. Así, Lara afirmaba que la música francesa tenía “más de mecanismo que de poesía”⁴⁶⁵, pues la consideraba más bien como producto de un esfuerzo reflexivo que de una emoción espontánea. En este sentido, parece obvio que Lara, ya en 1908, vio en Debussy –como representante de la escuela moderna francesa–, el final del romanticismo.

A esto se sumaban las críticas de Lara en torno a la frivolidad y el artificio que observaba en los procedimientos musicales de los autores del área francesa, en la doble vertiente de música instrumental y teatral. Es decir, una segunda ruptura con la tradición musical alemana, debido a unos medios formales incongruentes en el desarrollo musical. En ello podemos ver cierta similitud con las críticas de Lara hacia la ópera italiana. Sin embargo, recordemos que Lara no negó la inspiración, en términos melódicos, a un Rossini o un Bellini, a diferencia de sus opiniones sobre los compositores franceses. De este modo, si bien la música italiana, como vimos, aún podía mantener un fondo de interés, Lara rechazó, de manera generalizada, tanto la dimensión formal como la inspiración en las obras de los autores del ámbito francés. Sobre esta base, era imposible que se cumpliera el ideal artístico de Lara, basado, como

⁴⁶³ MANRIQUE DE LARA: “Teatro Real. Debut de Titta Ruffo”....

⁴⁶⁴ MANRIQUE DE LARA: “Teatro Real. “Hamlet””....

⁴⁶⁵ MANRIQUE DE LARA: “Circo de Parish. “Carmen””....

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

vimos, en el principio de unidad del “racionalismo armónico” krausoinstitucionista, de influencia neokantiana y hegeliana. Por todo ello, el arte moderno francés, en el que habían derivado estas prácticas, representaba, en opinión de Lara, una regresión artística.

En cuanto a la música instrumental, Lara vio en Cesar Franck una alternativa a seguir, debido a sus influencias alemanas, y a pesar de ciertas limitaciones técnicas y de inspiración. En el teatro musical, Lara apoyó la vía dramática del *Werther* de Massenet y, especialmente, la *Carmen* de Bizet, como modelo de inspiración y de técnica musical. No obstante, Lara rechazó la imagen estereotipada que esta ópera ofrecía de España, así como la representación musical de lo español por parte de Bizet. Hay casos de otros compositores, como Berlioz, que me han planteado problemas a la hora de analizar la obra crítica de Lara. Lara criticó sobre todo los procedimientos formales de Berlioz, recurriendo a las opiniones de Wagner. Sin embargo, Lara se mostró ambiguo en torno a la *Sinfonía Fantástica*. Lara no rechazó la influencia de la obra y valoró su tendencia rupturista. La base del conflicto era que Lara no aceptaba a Berlioz como antecesor de Wagner. Por ello, Lara recurrió a los escritos del propio Wagner, como hizo también en el caso de Meyerbeer. Por otro lado, creo que las opiniones de Lara sobre la *grand opéra* –como género convencional, grandilocuente, frívolo y en desuso–, condicionaron sus críticas en torno a Meyerbeer y Gounod. Lara consideró que *Los Hugonotes* marcaba el declive de la *grand opéra* francesa. Y, frente a la influencia ejercida por Meyerbeer en la escena lírica, Lara rechazó cualquier valor artístico en el eclecticismo de su obra. Además, Lara se encargó de desmentir la creencia de que Dukas era el sucesor legítimo de Wagner, que se había extendido en Madrid en la primera década del siglo XX, acentuándose con el estreno de *Ariana y Barba Azul* en 1913. Este acontecimiento dividió en cierto modo a la crítica wagneriana –que aún dominaba en los periódicos madrileños–, debido al impacto de la novedad de los procedimientos de Dukas. Sin embargo, Lara criticó el estilo irracional y artificioso de la ópera. Por último, llama la atención el giro de las opiniones de Lara en torno a Saint-Saëns ya en 1908, de acuerdo con la crítica contemporánea –en medio de un debate nacionalista–, que se centraba en los aspectos formales de la obra del francés.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

II.5 Hacia una escuela musical española *del porvenir*

Lara inaugura sus colaboraciones en *El Mundo* con una revisión del libro de Walter Niemann sobre la música en Europa desde el siglo XIX, *Musik und musiker des 19 Jahrhunderts bis zur Gegenwart, in 20 farbigen Tafeln* (1905), que sirve para asentar las bases estéticas de su planteamiento crítico. Lara revisa el capítulo que Niemann dedica a la música española y diferencia dos tendencias fundamentales. Una de ellas se refiere a una vía italianista que Lara reprueba, y que el crítico ve representada en Ramón Carnicer, Baltasar Saldoni e Hilarión Eslava, cuya influencia en la educación de los jóvenes compositores, Lara lamenta. Lara crítica a este grupo afirmando que “la suprema perfección de estilo la buscan en Rossini; la suma inspiración melódica en Bellini; en Donizetti el modelo de la expresión dramática. Gluck no ha existido; Mozart es una sombra; Weber, una esfinge que propone enigmas indescifrables”⁴⁶⁶.

Frente a ellos, Lara se refiere a una “escuela española por antonomasia”, que tendría en Manuel García “más que un precursor”, ya que “[Manuel García] acertó a encajar en las formas consagradas de un arte que era entonces universal algo peculiar de España, calor de sentimiento, vehemencia de expresión, acento de la tierra no exento de rudeza, luz de nuestro cielo, acaso ruda y cegadora”. Así, en opinión de Lara, Manuel García, a quien no negaba la influencia italiana, “sacudió el alma de la música peninsular evocando ritmos del arte popular que yacían dormidos, repitiendo viejas canciones que hallaban eco en el corazón al brotar de los labios”. Lara consideraba los orígenes de esta corriente musical española en las canciones líricas y narrativas y en las tonadillas, que “hallamos esparcidas por el inmenso repertorio de nuestro teatro, al que desde su más remoto origen aparece la música constantemente ligada”. En este sentido, Lara observaba la huella de Manuel García en tres compositores: Joaquín Gaztambide, Emilio Arrieta y Francisco Asenjo Barbieri, que tenían en común “el sentimiento español que palpitaba en su espíritu y que todos prodigaron en sus obras”⁴⁶⁷.

De este grupo, Lara se inclinaba especialmente por Gaztambide, en el que consideraba que el sentimiento español, “más espontáneo e íntimo” que ninguno, aparecía influido por el movimiento musical europeo, con una preferencia por Wagner. Asimismo, Lara reconocía en la obra de Gaztambide una apertura hacia diferentes géneros, habiendo participado en la fundación de la Sociedad de Conciertos, iniciativa

⁴⁶⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Walter Niemann. La música en España”, *El Mundo*, Madrid, 1-XI-1907.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

que Lara destacaba por su importancia para la difusión del repertorio clásico y los autores alemanes. Sin embargo, Lara añadía cómo a pesar de sus intereses musicales, Gaztambide no había podido separarse del ambiente que lo rodeaba, y que “lo sujetaba u oprimía”, demostrando un “temperamento más progresivo, aunque menos delicado en la expresión”⁴⁶⁸:

“Mientras Berlioz contribuía con su pluma al fracaso escribiendo artículos contra Wagner, y mientras Meyerbeer aseguraba a Blaze de Bury que Wagner no sabía su oficio de compositor, Gaztambide, por su parte, en una conversación mantenida a su llegada de París con el gran barítono Salas, no hallaba palabras para dar la medida de su entusiasmo hacia la nueva obra [*Tannhäuser*], y al sentirse alejado de tal movimiento musical lloraba”⁴⁶⁹.

En cuando a Arrieta, era para Lara el compositor de mayor elegancia y exuberancia melódica del grupo –si bien le achacaba cierta “blandura” en sus primeras críticas–, que lo diferenciaban incluso de compositores contemporáneos extranjeros, a través de obras que Lara consideraba “admirables”, aunque dentro de los procedimientos que caracterizaban la música teatral europea de la época. En este sentido, Lara criticaba a Barbieri precisamente por “haber hecho de los modelos italianos un culto”, característica que, por otro lado, Lara también veía en Manuel Fernández Caballero. Lara no puede evitar caer en ciertas ambigüedades, al referirse a este grupo de compositores. La figura capaz de protagonizar una transformación que, en armonía con el movimiento musical europeo, abriera una nueva vía en la escuela musical española sería, según Lara, Ruperto Chapí, en la siguiente promoción de compositores de la Restauración española. Así, “antes de [Chapí] nuestros compositores tenían como único dechado las obras de los maestros italianos y su degeneración de la escuela francesa”⁴⁷⁰. De este modo, Lara consideraba a Chapí su “padre espiritual en el arte”⁴⁷¹.

II.5.1 Lara como valedor de Chapí

El primer texto que Lara dedicó a Chapí en la prensa fue un estudio de *Los Gnomos de La Alhambra*, que publicó en *La Ilustración Artística*, en 1891. En su

⁴⁶⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Walter Niemann. La música en España”, *El Mundo*, Madrid, 16-XII-1907.

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

⁴⁷⁰ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Chapí”, *Ateneo, Revista Mensual Ilustrada*, Madrid, tomo VII, enero-junio, pp. 178.

⁴⁷¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Margarita La Tornera”, *Faro*, Madrid, 14-II-1909.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

artículo, Lara partía de los borradores de este poema sinfónico de Chapí, que definía como “una improvisación genial”, teniendo en cuenta la velocidad creadora de Chapí al escribir la obra⁴⁷². Así, Lara destacaba ante todo el valor descriptivo de esta *leyenda musical*, a la que atribuía cualidades compositivas como la imaginación poética a través de la música, una fantasía de carácter oriental y su riqueza de medios técnicos y orquestales. Lara exponía en su artículo los principales recursos poético-musicales que Chapí había desarrollado en *Los Gnomos de La Alhambra*. Lara afirmaba que esta obra era “prueba del misterioso encadenamiento y del indestructible engranaje con que están unidas la poesía y la música, merced a la cual se verifica la transmigración del espíritu que late en los versos de Zorrilla a las notas de Chapí”⁴⁷³.

Hay que esperar siete años para encontrar en la obra crítica de Lara un nuevo texto dedicado a Chapí, que consiste en una pequeña semblanza del compositor de Villena aparecida en 1898, en una revista alejada de los círculos musicales –en tanto que no tenía una sección musical ni artística específica–, como era *El Mundo Naval Ilustrado*. En este caso, Lara realiza un primer repaso por las obras más significativas de Chapí hasta 1898, y destaca las composiciones alhambristas –en especial la *Fantasia morisca* y *Los Gnomos de La Alhambra*–, mientras se refiere ya a obras como *La Bruja* y *La Tempestad* –cuyas páginas compara incluso con las de un Mozart o Weber–, como modelos en la transformación del género de la zarzuela⁴⁷⁴.

Sin embargo, sería otro artículo publicado por Lara en *El Imparcial* en 1899, de una actitud marcadamente regeneracionista, el que marca un punto de inflexión en la defensa que Lara lleva a cabo de Chapí. A partir de este momento, las continuas referencias a Chapí que encontramos diseminadas en los textos de Lara –si se exceptúan sus artículos dedicados a obras específicas de Chapí, que son limitados en número–, siguen la misma línea de opinión, como veremos.

“La lamentable organización social y política impuesta por aquellos que, si supieron hacer de la nación feudo de sus ambiciones, no acertaron a encauzar hacia la prosperidad sus fuerzas diseminadas, nos ha hecho desesperar en

⁴⁷² Recordemos que Chapí compuso *Los Gnomos de La Alhambra* entre los días 10 y 16 de mayo de 1889, ante el apremio de que su obra llegase a Granada el día 20 de ese mismo mes, para participar en el concurso organizado por las fiestas de la coronación de Zorrilla.

⁴⁷³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Los Gnomos de La Alhambra, leyenda musical del maestro Chapí”, *La Ilustración Artística*, Madrid, 3-VIII-1891.

⁴⁷⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Gente conocida. Nuestros músicos. Don Ruperto Chapí. Don Jerónimo Jiménez. Don Tomás Bretón. Don Manuel Nieto”, *El Mundo Naval Ilustrado*, Madrid, 1-II-1898.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

momentos de trágico abatimiento de que nuestro vigor intelectual alcanzase poder suficiente a obrar el milagro de la redención; pero nuestro pueblo, hoy humillado y empobrecido, a pesar de su aniquilamiento se estremece en convulsiones que denuncian su energía. En medio de su depresión y de su aparente bajeza, conserva la facultad divina de remontarse al ideal. La redención es posible. El arte lo demuestra, ofreciendo refugio a nuestra esperanza.

Honra de la sagacidad crítica de Vd. es la afirmación en que así lo mantiene, no olvidando que, en épocas de decaimiento, todo renacimiento político está previsto y fundamentado por la literatura y por el arte como nuncios de su grandeza. El florecimiento poético en los tiempos revueltos y anárquicos de D. Juan II y D. Enrique IV es como la aurora del reinado de los Reyes Católicos; los enciclopedistas franceses preparan el triunfo de la revolución; el arte dramático de Wagner, tan íntimamente nacional, es el monumento más grande que, al constituirse, encontró erigido a su propio poderío la patria germánica. Algo así debe ser para nosotros el presente florecimiento de la producción mental; aurora de nuestra redención, esperanza en nuestro triunfo, monumento a nuestra futura grandeza.

No es ciertamente la música en arte que menos contribuye a alimentar esta convicción. Varias son las obras de alto vuelo ya representadas, y algunas más las que se anuncian, demostrando toda singular actividad en nuestros compositores o una rara coincidencia en que han venido a converger y sumarse los esfuerzos y la labor de mucho tiempo. Entre ellas debemos estudiar atentamente las dos últimas del maestro Chapí [Lara no lo especifica, pero una de las referidas sería, con toda probabilidad, *Curro Vargas* (1898)]. Su capital importancia en la historia del arte se deberá, según mi entender, a que marcando la cúspide y el término de una evolución pueden servir de fundamento a una tradición genuinamente española⁴⁷⁵.

Según Lara, Chapí había sido en España “el campeón de la modernidad”⁴⁷⁶; es decir, el genio capaz de transformar la música española acercándola a los modelos alemanes que el crítico defendía, con Wagner como referencia, como pilar para el desarrollo futuro del arte musical. Así, como Lara escribiría más adelante:

“Y en tanto que Chapí penetraba resueltamente, sin abjurar de su personalidad y de su inspiración, a un propio tiempo tan honda y espontánea, en la nueva escuela, casi todos los compositores que aún viven, confesaban su impotencia de practicarla y proseguían torpemente aferrados a medios viejos, o bien, desligándose de toda tradición, se arrojaban torpemente a un terreno anárquico, sólo asequible a la ignorancia o a la inconsciencia”⁴⁷⁷.

La defensa de Chapí que Lara realizó desde la prensa –que, todo hay que decirlo, tampoco se distinguió por una función divulgativa de su obra–, no fue indiferente en la

⁴⁷⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Música española. Al Sr. Eduardo Muñoz, crítico de “El Imparcial””, *El Mundo*, Madrid, 16-I-1899.

⁴⁷⁶ “El Círculo de los músicos. Conferencia de Manrique de Lara”, *El Mundo*, Madrid, 19-I-1911. Este artículo contiene parte de la conferencia que Lara dicta por la inauguración del nuevo Círculo de la Asociación de Profesores de Orquesta en 1911.

⁴⁷⁷ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro de La Zarzuela. Chapí y “La Bruja””, *El Mundo*, Madrid, 28-IX-1908.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

época. Joaquín Turina se refería, ya en 1910, al “daño que le ha hecho Manrique de Lara [a Chapí] al compararlo con Wagner”⁴⁷⁸. En cambio, otros autores como José Subirá aseguraban que “[Lara] veneraba casi en igual medida a Ruperto Chapí y a Ricardo Wagner”, a la vez que matizaba sus palabras, asegurando que Lara “dio a Chapí lo que era de Chapí, y a Wagner lo que era de Wagner, pues casi nunca le cegaba la pasión”⁴⁷⁹.

En este sentido, podemos afirmar que la postura que Lara va a mantener en sus escritos respecto a Chapí se basaba en la genialidad del compositor, a la hora de incorporar a la creación musical española la orientación alemana de los Beethoven y Wagner, demostrando con ello un gran dominio de la técnica, en obras inspiradas por un doble carácter, siendo Chapí “un compositor español de cepa”. Además, el crítico valoraba en las obras de Chapí una conciliación entre las ideas y la forma musical, en respuesta a un ideal de belleza clásico, que coincidía con los presupuestos del racionalismo armónico del entorno krausista.

“El arte de Chapí fue un arte clásico, donde se unieron en consorcio indisoluble la belleza de las ideas y la maestría de la forma. Entre todos los compositores modernos, no existe ninguno que le supere en la técnica ni le iguale en inspiración y fecundidad. Y si ante algunas páginas de Richard Strauss, o de Max Schillings, nos deslumbra la esplendente floración o el pomposo ramaje del procedimiento instrumental, nunca hallamos en ellas la sobriedad y la pureza de que el gran Ruperto Chapí supo revestir sus maravillosas melodías, en las cuales palpitará eternamente el aliento de un artista inmortal”⁴⁸⁰.

En cualquier caso, donde Lara mejor sintetizó sus opiniones en torno a Chapí fue en el párrafo siguiente, en el que revisa sus críticas publicadas en *El Mundo*, para configurar su discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1917:

“La escuela por [Chapí] fundada, aunque viva 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

⁴⁷⁸ TURINA, J.: “París”, *Revista Musical*, Bilbao, abril, 1911, p. 101, cit. en IBERNI, Luis G.: *Ruperto Chapí*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2009 (2ª ed.), p. 26.

⁴⁷⁹ SUBIRÁ, José: *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1949. (Reimpresión, Madrid: Fundación Caja de Madrid; Acento Editorial, 1997), pp. 614-615.

⁴⁸⁰ MANRIQUE DE LARA, Manuel: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Manuel Manrique de Lara y Berry, el 27 de mayo de 1917*. Madrid: Imprenta del Ministerio de Marina, 1917, p. 11. Los fragmentos que aquí reproducimos del discurso fueron previamente publicados en: MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro de La Zarzuela. Chapí y “La Bruja”, *El Mundo*, Madrid, 28-IX-1908 y, del mismo autor, “Chapí”, *Ateneo, Revista Mensual Ilustrada...*, pp. 178.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

alemana, de la que deriva su noble abolengo. Gracias a Ruperto Chapí, nuestra música contemporánea está en España más cerca de Mozart, Weber, Beethoven y Wagner, que lo ha estado nunca de Rossini, Meyerbeer, Donizetti o Mercadante. Así, la evolución lógica del arte que, desde *La Flauta Mágica*, *Freischütz* o *Leonor*, conduce a través de Spontini hasta *Tannhäuser* y *Lohengrin*, ha encontrado en España una derivación que arranca del arte de Chapí precisamente. Esa evolución ha sido proseguida, sin vacilación alguna, porque nuestro gran compositor, como todo artista excelso merecedor de tal nombre, pasó su vida entera en una perpetua elaboración de un estilo siempre renovado, logrando alcanzar por ella esas cimas de nuestro arte nacional que se llaman *Curro Vargas*, *Circe* y *Margarita La Tornera*⁴⁸¹.

En este sentido, la zarzuela *La Bruja* (1887) había significado para Lara un punto de inflexión en la música española, debido a la asimilación de los modelos europeos, como había señalado la crítica en el estreno⁴⁸²: “por primera vez en España, la orquesta de una obra dramática comenzó en *La Bruja* a ser la interpretación ideal de la acción. Cada uno de sus números es un dechado de forma clásica, en que a la novedad y pureza de la inspiración se une una forma contrapuntística y orquestal absolutamente perfecta”⁴⁸³. En este sentido, Lara consideraba que *La Bruja* había roto definitivamente con la tradición italiana en la música española: “una nueva influencia, que tenía su noble origen en obras sinfónicas y dramáticas del más puro clasicismo, señaló en *La Bruja* un nuevo derrotero, avalorando la traducción musical del *libretto* con maravillosas páginas orquestales donde, con belleza íntima y profunda, parecía palpitar el alma de la poesía”⁴⁸⁴.

Así, en una reposición de *La Bruja* en el Teatro de La Zarzuela de Madrid, veinte años después de su estreno, Lara recordaba el éxito de su primera representación, mientras se refería a Arrieta y a Jesús de Monasterio, entre los músicos insignes que se habían mostrado maravillados con la nueva zarzuela. En su descripción de la obra de Chapí, Lara destacaba la jota del final del primer acto, escrita en modo menor y con la modulación al modo mayor en las semicadencias, que según el testimonio del crítico había suscitado polémica entre los estudiosos del momento⁴⁸⁵.

Lara recuerda otro estreno de Chapí, el de *La Revoltosa* en el Teatro Apolo de Madrid (1897), donde compartió palco con José Roda –hermano de Cecilio Roda–, Camille Saint-Saëns, y el violinista Antonio Fernández Bordás. Lara recordaba cómo

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 11.

⁴⁸² Véase IBERNI: *Ruperto Chapí...*, pp. 148-155.

⁴⁸³ MANRIQUE DE LARA: “Teatro de La Zarzuela. Chapí y “La Bruja”...”

⁴⁸⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Jerónimo Giménez”, *Blanco y Negro*, Madrid, 25-VII-1915, p. 32.

⁴⁸⁵ MANRIQUE DE LARA: “Teatro de La Zarzuela. Chapí y “La Bruja”...”, 28-IX-1908.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

“la primorosa partitura produjo en todos una impresión profundísima de verdadero arte, a través de su ágil gracilidad y luminosa lozanía”. Según recordaba Lara, Saint-Saëns, que desconocía la fórmula rítmica de la guajira, seguía sus giros y contrastes en la obra de Chapí, anotando en un papel sus observaciones, lo que llevó a Mancinelli a susurrarle a Lara al oído: “¿Qué apuesta usted a que la primera composición de Saint-Saëns contiene una parte con ritmo alternado de tres por cuatro y seis por ocho?”. No obstante, Lara decía ignorar si tal predicción de Mancinelli se había cumplido, pues aseguraba que “nunca he seguido con gran interés la labor del compositor de *Sansón y Dalila*. Jamás he compartido el entusiasmo que siempre mostró hacia su música el pobre Cecilio [de Roda], y más de una vez discutimos ambos con vehemencia, defendiendo nuestros puntos de vista”⁴⁸⁶. En suma, Lara consideraba *La Bruja* como la más alta muestra de la etapa intermedia de composición de Chapí, mientras distinguía *Curro Vargas*, *La chavala*, *Margarita La Tornera*, y también los cuartetos como las obras más representativas de la etapa definitiva del compositor⁴⁸⁷.

Lara consideraba el *Cuarteto n° 2, en fa mayor* de Chapí una “obra maestra”, como afirmó en una crítica sobre un programa del Cuarteto Francés. Lara destacaba sobre todo la invención melódica y la inspiración popular del compositor en la creación de esta obra. El crítico subrayaba la originalidad de las ideas musicales del *Cuarteto en sol*, de modo que el compositor “sustituía con ventaja del arte su propia invención a la del viejo rapsoda o la del labriego que cantaba de amores o proezas en la estancia señorial o en la soledad del terruño”⁴⁸⁸. Además, Lara definía el *Segundo Cuarteto* de Chapí como “un monumento clásico”, en tanto que su arraigo en las formas clásicas de la tradición le daba a la obra “el sustento imprescindible” a su arquitectura musical⁴⁸⁹.

Por otro lado, Lara consideraba la última obra de Chapí, *Margarita La Tornera*, como “la cumbre de la ópera española”, valoración que el crítico hacía ya seis meses antes del estreno⁴⁹⁰, alimentando así una expectación sin precedentes en la época, como ha estudiado Luis Iberní. Sabemos que Lara siguió de cerca el proceso de composición

⁴⁸⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “La peregrinación del vivir. Marcha fúnebre. Recuerdos de arte”, *El Mundo*, Madrid, 28-XI-1912.

⁴⁸⁷ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Chapí”, *El Teatro*, Madrid, [27-X-1910]. Localizamos esta crítica entre los recortes de prensa del legado de Julio Gómez en la Fundación Juan March, si bien no estoy segura de la fecha de publicación.

⁴⁸⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés”, *El Mundo*, Madrid, 2-II-1908.

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “En el Circo de Price. Ópera española”, *El Mundo*, Madrid, 3-VII-1908.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

de la ópera, ya que revela en *El Mundo* que visitaba continuamente a su maestro en Fuenterrabía (País Vasco), donde Chapí instrumentaba su obra, viajando desde San Sebastián o desde Biarritz. *Margarita La Tornera*, además de los *Gnomos de La Alhambra*, fue otra obra de Chapí en la que Lara se centró especialmente en sus escritos. En la presentación de la temporada de 1908-1909 del Teatro Real, Lara ya explica cómo para el estreno de *Margarita la Tornera*, la empresa había encargado nueve decorados al escenógrafo Amalio Fernández, mientras que la indumentaria iba a inspirarse en la pintura de Velázquez. Además, Lara señalaba que el reparto se había escogido de acuerdo con Chapí y que, “dadas las exigencias de esta obra, junto a las de las óperas wagnerianas”, se había decidido aumentar la orquesta de ochenta a noventa y dos profesores⁴⁹¹.

Lara tituló con *Margarita La Tornera* sendos artículos en la revista *Faro*, en una serie que debió de interrumpir, pues en realidad los artículos publicados no tratan específicamente sobre la ópera de Chapí, sino de obras anteriores del compositor. Además, localizamos otro artículo sobre un ensayo de una representación de la ópera, ya posterior a la muerte de Chapí⁴⁹². Pero, sobre todo, destacan las críticas de Lara en *El Mundo*, cuyo interés para la recepción y valoración de *Margarita La Tornera* ya señalara Luis G. Iberní⁴⁹³. Así, Lara consideraba *Margarita La Tornera* como un modelo de inspiración e inventiva musical: “un manantial inagotable”. En sintonía con sus tendencias estéticas, de inspiración alemana, Lara explicaba cómo “en la música de *Margarita La Tornera* hallo algo que está por cima de toda belleza musical para remontarse a esas cimas remotas, por muy pocos alcanzadas, donde reside el sentimiento de expresión”⁴⁹⁴. Lara destacaba sobre todo la realización musical del tercer acto de la ópera, donde “el arte de Chapí deja (...) de ser arte para convertirse en lo que sólo puede ser el sentimiento mismo. Del alma del compositor irradia la belleza y, sin

⁴⁹¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Nueva temporada. La compañía del Real”, *El Mundo*, Madrid, 16-X-1908.

⁴⁹² Desconocemos el nombre de la cabecera en la que fue publicado este artículo, bajo el título “Un ensayo de *Margarita La Tornera*”, que localizamos en el fondo Julio Gómez de la Fundación Juan March. Se trata de un recorte de prensa en el que únicamente se indica la fecha de 26-XII-1909. Lara comenta cómo “un sentimiento de rencor hacia la obra parricida [sic] se mezclaba a mi admiración y mi ternura, y no sin pena pensaba yo en aquellos instantes que tal vez si el maestro no hubiese escrito *Margarita La Tornera* viviría aún en nuestro lado prestándonos el calor de su corazón, siempre generoso, y el apoyo de su pensamiento, como ninguno cultivado y clarividente”.

⁴⁹³ Véase IBERNÍ: *Ruperto Chapí...*, pp. 516-522.

⁴⁹⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Margarita La Tornera”. El triunfo de Chapí”, *El Mundo*, Madrid, 25-II-1909, cit. en IBERNÍ: *Ruperto Chapí...*, p. 518.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

intermediario alguno, llega hasta nosotros”. Además, Lara apreciaba, al igual que Walter Rabl, la técnica e instrumentación del tercer cuadro del acto segundo de la ópera, donde identificaba un humorismo musical que relacionaba con *Los maestros cantores de Núremberg* de Wagner, aspecto que, a su vez, la crítica de la época también aplicaba a los poemas sinfónicos de Strauss. Por otro lado, observamos cómo Lara equiparaba a *Margarita La Tornera* con el *Siegfried* de Wagner, por ser ambas el *porvenir* del arte musical europeo, teniendo en cuenta las referencias musicales comunes.

“*Siegfried* ha sido el resurgir del arte alemán en una forma tan imprevista y pujante que, veintiséis siglos más tarde y en plena civilización moderna, reproduce bajo una tendencia universal los esplendores del teatro griego. *Margarita la tornera* deberá tener para nosotros un alcance igual, marcándonos el punto de partida de un renacimiento”⁴⁹⁵.

En la crítica de la época destacaba la revisión que Lara lleva a cabo de las fuentes literarias del libreto de Carlos Fernández Shaw. Así, Lara explicaba cómo el libretista de *Margarita La Tornera* había unido los elementos poéticos de la popular obra homónima de José Zorrilla –que se incluía en la edición de 1841 de *Los cantos del Trovador*–, con otros de mayor relieve dramático contenidos en el relato de *Los dos felices amantes* del *Quijote* apócrifo de Alonso Fernández de Avellaneda, del siglo XVII. Lara se refería a otros antecedentes literarios de la leyenda en que se basaba la ópera de Chapí, remontándose a las *Cantigas de Alfonso X, el Sabio* y el libro de *Castigos y Documentos del Rey Don Sancho IV de Castilla*, del siglo XIV. Además, Lara valoraba el contenido poético aportado posteriormente por Lope de Vega en su comedia *La buena guarda*, de la que Marcelino Menéndez Pelayo había realizado un estudio acerca de los orígenes y transformación de la leyenda en que se inspiraba⁴⁹⁶.

En la entrega de artículos publicados en *Faro*, Lara se centra en los pormenores de anteriores estrenos de Chapí en el Teatro Real. Así, Lara destacaba el apoyo del director Juan Daniel Skocztopole a Chapí en el estreno de *La hija de Jefe*, “no sólo en la orquesta, sino también en otros elementos del teatro”. Lara revela cómo el enfrentamiento entre Barbieri y Arrieta había despertado también hostilidades contra Chapí –apoyado por Arrieta, como señaló Luis Iberní–. Y sigue diciendo Lara:

⁴⁹⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Del cartel de anoche. Real. “Margarita” y “Siegfried””, *El Mundo*, Madrid, 1-III-1909.

⁴⁹⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “El estreno de esta noche. “Margarita la Tornera”. Chapí y Fernández Shaw”, *El Mundo*, Madrid, 24-II-1909, cit. en IBERNÍ: *Ruperto Chapí...*, p. 516.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

“Sólo el maestro Skoczopole tenía tal fe en la ciencia del compositor que, según oí contar algunas veces al anciano maestro Arrieta, antes de resolver cualquier error de copia de la partitura original, se mostraba vacilante y remiso, por suponer que “Chapí no podía equivocarse”. Y más de una vez, cuando el otro director del teatro Real, el español Oudrid, con la frivolidad característica en las razas meridionales, aspiraba a ridiculizar la obra de Chapí, bautizándola con el grotesco título de “La hija de Getafe”, entre las risas de los que le rodeaban, estalló la indignación del veterano Skoddopole, lamentando que un extranjero tuviera en España que convertirse en defensor de un español contra sus propios compatriotas”⁴⁹⁷.

Por otro lado, Lara revela cómo la renuncia del tenor Julián Gayarre a participar en el estreno de *Roger de Flor* se debió a la implicación de Hilarión Eslava –de quien Gayarre “era deudor de su brillante carrera en la escena lírica”–, en las intrigas contra Arrieta. Así, Lara comentaba cómo Gayarre “no hacía más que entorpecer el trabajo”, por lo que Tamberlick finalmente se ofreció a cantar la obra⁴⁹⁸. Lara valora cómo la fecha del estreno de *Roger de Flor* (25-I-1878), coincidiendo con la función que celebraba el enlace de Alfonso XX con Mercedes de Orleans, no había sido la más adecuada, pues menguaría la atención del público hacia la parte musical, como también había apreciado el crítico Isidoro Fernández Flórez tras el estreno, bajo el seudónimo de “Un lunático”. No obstante, Lara aseguraba que el éxito de *Roger de Flor* se había reafirmado en siguientes representaciones, avalorado también por la calidad del reparto, aunque la marcha del barítono Cesar Boccolini y la inesperada muerte de Sforza, que debía sustituirle, habían forzado a suspender las representaciones. Por último, Lara se hace eco de la famosa “Carta a un joven compositor de música” que Barbieri, próximo al estreno de *Roger de Flor*, había difundido en la prensa, con la respectiva contestación por parte de Chapí.

“Con verdadera pena he podido leer lo que Barbieri escribió, revelador de una absoluta carencia, no sólo de sentido crítico, sino también de conocimientos técnicos razonados y profundos. Todo cuanto en su carta se contiene, es de la más perfecta vulgaridad, y más bien que impresiones de un artista, parecen consejos de un dómine ignorante y presuntuoso que, con sus incorrectas generalidades, aspira a establecer un dogma”⁴⁹⁹.

En suma, con la llegada de *Margarita La Tornera* al Teatro Real, Lara celebraba el regreso de Chapí al escenario del coliseo madrileño, después de treinta años:

⁴⁹⁷ MANRIQUE DE LARA: “Margarita La Tornera”, *Faro*..., 14-II-1909.

⁴⁹⁸ Luis G. Iberní recoge cómo Gayarre había devuelto el papel unos días antes de la representación, en IBERNÍ: *Ruperto Chapí*..., pp. 82-83.

⁴⁹⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Margarita La Tornera”, *Faro*, Madrid, 21-II-1909.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

“Las primeras obras del maestro Chapí determinaban bien claramente sus propósitos de producir en un género cuyo marco apropiado habría de ser el teatro Real, precisamente. Por desgracia, la lamentable organización oficial establecida, tan ajena a todo pensamiento que pudiera ser beneficioso a nuestro arte por venir, hicieron comprender bien pronto al compositor español la inutilidad de una lucha en que necesariamente habían de esterilizarse sus esfuerzos. La empresa del teatro Real, reciente el estreno de *Roger de Flor*, se negó a satisfacer a Chapí cantidad alguna correspondiente a sus derechos de autor, con lo cual el joven maestro pudiese subvenir a sus necesidades de su familia, ya naciente. Desamparado de todo recurso, huérfano de toda protección oficial y amargado con los disgustos y desengaños sufridos, Ruperto Chapí se alejó del teatro Real con el propósito de no volver jamás a él, y fue a buscar en otro ambiente más hospitalario y entre elementos menos hostiles los bienes indispensables a su vida”⁵⁰⁰.

Ya a la muerte de Chapí, acontecida el 25 de marzo de 1909, Manrique de Lara llora la pérdida de su maestro en *El Mundo*, desde donde sigue reivindicando la figura y obra de Chapí en los mismos términos, hasta el final de sus colaboraciones en el diario madrileño.

“De sus labios, con sus lecciones, por sus consejos, he aprendido todo cuanto sé. Él, que siempre se negó a tener discípulo alguno, hizo conmigo una excepción, que todo mi inmenso cariño y mi admiración incondicional no han podido nunca bastar a pagarle. Su bondad hacia mí le impuso la penosa tarea de dirigir mi educación musical, y en una época ya lejana de su vida, cuando ya había conquistado la celebridad pero aún no había encadenado la fortuna, sacrificaba muchas horas diariamente a mi enseñanza, y encerrado conmigo trabajaba y estudiaba con el mismo entusiasmo que yo sentía, revelándome con pródiga complacencia los secretos de su arte”⁵⁰¹.

Asimismo, recordemos la participación de Lara, junto a Valentín Arín, Bretón, Sinesio Delgado, José Serrano y Cecilio de Roda, en el homenaje póstumo que se dedica a Chapí, el 2 de abril de 1909, en el Ateneo madrileño. En su exposición, Lara presenta, por vez primera, una relación completa de las obras de Chapí⁵⁰², que había realizado con el fin de que se incluyera en los programas del estreno de *Margarita La Tornera*⁵⁰³. Al cumplirse un año de la muerte de su maestro, Lara recordaba de nuevo desde la prensa a Chapí, un personaje que había despertado tanta admiración como envidias, mientras le recordaba como “el amigo cariñoso, el hombre bueno, el

⁵⁰⁰ MANRIQUE DE LARA: “El estreno de esta noche. “Margarita la Tornera”. Chapí y Fernández Shaw”....

⁵⁰¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Primeras noticias de la desgracia. Muerte del maestro Chapí. Las manifestaciones de duelo”, *El Mundo*, Madrid, 25-III-1909.

⁵⁰² SALVADOR, Miguel: “Ruperto Chapí”, *El Globo*, Madrid, 28-III-1909.

⁵⁰³ El catálogo de obras de Chapí que realiza Lara se publica en el ejemplar de *El Mundo*, de 25-III-1909.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

compositor inspirado y originalísimo, cuya personalidad bastaría a hacer gloriosa la historia de nuestra música nacional en los últimos cuarenta años”⁵⁰⁴. Lara proponía entonces formar una sociedad para publicar las obras musicales de Chapí, de manera que pudieran ser conocidas en su forma original, por ejemplo a través de ediciones facsímiles.

II.5.2 Lara y la música española de su tiempo

A lo largo de sus colaboraciones en la prensa madrileña, Lara dio a conocer la obra de los compositores españoles contemporáneos, sobre todo a través de las páginas de *El Mundo*, de forma paralela a su labor como musicógrafo. En este sentido, observamos que, si bien Lara aplica los mismos principios estéticos que desarrollamos hasta ahora, se mostró en este caso algo más transigente, defendiendo la labor de los jóvenes compositores –con la excepción de Isaac Albéniz–, y celebrando de forma más efusiva a los compositores que se situaban en la órbita de Chapí. En este caso nos referimos a figuras como Jerónimo Giménez (1852-1923), al que Lara dedicó en *Blanco y Negro* una semblanza, considerándolo un autor de talento natural y de perfil polifacético. Este artículo supuso una continuación de otro anterior, aparecido en *El Mundo Naval Ilustrado* de 1898, que Lara dedicó a una selección de compositores españoles, y donde ya afirmaba que Giménez era “una de las figuras más populares de la música española y de las de mayor mérito”⁵⁰⁵. Así, Lara repasaba la trayectoria de Giménez como violinista, tras ser alumno de Jean-Delphin Alard en París, y como director, a partir de una repentina sustitución al frente de un *Safo* de Petrella, que la compañía a la que Giménez pertenecía –primero, como concertino de su orquesta–, debía interpretar en un teatro gibraltareño. Después de este episodio, Lara destacaba el éxito de Giménez al frente de compañías italianas de ópera, en España y Portugal.

Sin embargo, Lara consideraba que la sanción definitiva de Giménez como director había sido al frente del estreno de *La Bruja* de Chapí en 1887, en el que Giménez había sustituido a Mancinelli en el podio de la zarzuela; luego como director de la Sociedad de Conciertos, tras participar Giménez en las campañas líricas de Chapí del Teatro Apolo de la misma década, y tras haber dirigido la primera *Carmen* de Bizet en España, también por mediación de Chapí, gracias a la amistad que a éste le unía con

⁵⁰⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Obras de Chapí”, *Actualidades*, Madrid, 24-III-1910.

⁵⁰⁵ MANRIQUE DE LARA: “Gente conocida. Nuestros músicos. Don Ruperto Chapí. Don Jerónimo Jiménez. Don Tomás Bretón. Don Manuel Nieto”....

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

el empresario del Teatro de La Zarzuela, Felipe Ducázcal. Asimismo, Lara destacaba la labor de Giménez como compositor dramático, tras sus premiados estudios de composición en París y Milán, con reconocidos profesores como Savard y Bazin, y también Ambrosio Thomas. En este sentido, Lara subrayaba la brillantez de orquestación y la elevación lírica de la prolija obra de Giménez:

“No se limitó Giménez a su laborioso esfuerzo al frente de la orquesta; antes bien, demostrando con *obras*, en la doble acepción de la palabra, la injusticia con que ha sido tachado de indolente su atractivo carácter meridional, alcanza aproximadamente a ciento cincuenta el número de las zarzuelas por él compuestas en un periodo que apenas excede a cuatro lustros. Entre ellas hay algunas, como *María del Pilar*, donde el compositor se ha complacido en lucir los primores de una técnica acendrada, dentro de su exquisita sencillez. Otras, como *El baile de Luis Alonso*, *La Tempranica*, *El húsar de la guardia* y *Cinematógrafo nacional*, por ejemplo, hallan fundamento a su inmensa popularidad en la elegancia y en la espontaneidad de su inspiración melódica. En todas ellas brilla la pulcritud de estilo de quien, teniéndolo formado en una severa disciplina de escuela, se complace en ocultarlo bajo formas de delicada sutileza, más difíciles de lograr, en definitiva, que esos presuntuosos y vacuos andamiajes armónicos y contrapuntísticos con que, a destiempo siempre, muestra su vana ciencia la pedantería”⁵⁰⁶.

Lara destaca también la obra de otros compositores contemporáneos a Giménez, a los que considera “admirables”, pues se inspiraban en “un ideal de arte puro y elevado”: Tomás Bretón (1850-1923) y Emilio Serrano (1850-1939). No obstante, llama la atención cómo Lara ensalzaba, por encima de éstos, a otro compositor “con fisionomía propia”, y también algo más joven: Joaquín Larregla (1865-1945). Así, Lara destacaba las composiciones orquestales de Larregla, “llenas de vigorosa lozanía”, admirando en ellas el dominio de la técnica instrumental del compositor. Además, Lara consideraba a Larregla como representante de “una raza artística noble y pujante”, que relacionaba con su origen navarro, al igual que los Sarasate, Arrieta y Gayarre. Así, por una cuestión de carácter, Lara asociaba a la obra de Larregla cualidades como una “austera sinceridad” o una “traza robusta”, que respondía, al mismo tiempo, a la técnica firme y cultivada del compositor. Lara admiraba en Larregla su “excelsa inspiración” como compositor, desde una perspectiva nacionalista⁵⁰⁷. De este modo, en un concierto protagonizado por el propio Larregla en Madrid, ya en 1912, donde se escucharon obras

⁵⁰⁶ MANRIQUE DE LARA: “Jerónimo Giménez”...

⁵⁰⁷ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “En el Español. Joaquín Larregla. Del concierto de esta tarde”, *El Mundo*, Madrid, 13-II-1911.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

como *Navarra montañesa*, *Rapsodia asturiana*, *Alma gitana* o *Andalucía*, Lara realiza las siguientes valoraciones:

“Las composiciones de Larregla denuncian, ante todo, un temperamento equilibrado, donde la profundidad de la inspiración tiende siempre a manifestarse en formas claras y concretas, respetuosas con la tradición clásica, y en melodías desposeídas de todo artificio, como dictadas por un sentimiento sincero y espontáneo. Además, y por cima de todas las cualidades admirables que las avaloran, esas obras están impregnadas de un penetrante aroma de hermoso españolismo. Española es en ellas la inspiración originaria; española la esencia de la melodía; español es, en fin, el ropaje armónico en que aparecen envueltas y el desarrollo de la forma, donde la idea poética muestra toda su hermosura y toda su gallarda sinceridad”⁵⁰⁸.

En cuanto a Emilio Serrano (1850-1939), Lara le dedica otra valiosa semblanza en *Blanco y Negro* en 1915, en la que introduce anotaciones sobre su formación pianística a cargo de Zabalza, en la ciencia armónica con Aranguren, y en la técnica compositiva con Eslava y Arrieta. Asimismo, Lara destacaba, entre las zarzuelas de juventud de Serrano, *El juicio de Friné*, mientras señalaba su primer éxito en el Teatro Real, con la ópera *Mithridates* (estrenada en 1882), para cuya composición, el general Capdepón, “que con tanto entusiasmo y profunda buena fe contribuyó a difundir y perpetuar entre nosotros los modelos convencionales de los *libretistas* italianos”, había brindado a Serrano su poema. Lara explicaba cómo este éxito había sido superado después por la ópera *Doña Juana La Loca* (1890), inspirada en la obra de Tamayo *Locura de amor*, que en tiempos de Lara interpretaba con gran éxito la actriz María Guerrero. Además, Lara destacaba la ópera *Gonzalo de Córdoba* (1898), con música y libreto de Serrano, así como la última obra teatral del compositor, en colaboración con Fernández Shaw, *La maja de rumbo*, destinada para las campañas del Teatro Lírico y estrenada en el Teatro Colón de Buenos Aires.

Lara también hacía un repaso por el catálogo instrumental de Serrano, mientras señalaba la evolución entre obras como la *Sinfonía en mi bemol*, el *Concierto en sol mayor para piano y orquesta* y el *Cuarteto en re menor*, donde Serrano mostraba su dominio de las formas clásicas, y otras obras como los poemas sinfónicos *La primera salida de Don Quijote* y *Los molinos de viento*, donde según Lara, “a través de una técnica moderna de libérrima estructura, fulgura la inspiración castiza de la musa popular”. En una valoración general de la obra de Serrano, Lara subrayaba cómo “la

⁵⁰⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro de La Comedia. Concierto Larregla”, *El Mundo*, Madrid, 17-XII-1912.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

melodía fluye en el pensamiento y en la pluma del maestro Serrano con lozana espontaneidad, bajo formas depuradas de toda sequedad y limpias de todo escolasticismo”⁵⁰⁹.

En la colección de críticas de Lara hay que sumar otros comentarios acerca del *Cuarteto en re menor* de Serrano. Llama la atención cómo Lara valoraba en esta obra su “gran libertad de forma”, gracias a que Serrano había abordado el género de la música de cámara “con un estilo ya formado, cuando su técnica estaba ya adiestrada en las dificultades mucho mayores de la música orquestal”⁵¹⁰. Hay que tener en cuenta que el *Cuarteto en re menor* de Serrano se había estrenado en Madrid en 1908, momento en el que Lara, junto a esta libertad formal, destacaba también la naturalidad y fluidez de ideas del compositor. Según Lara, “la índole de las ideas, siempre claras y luminosas, es más bien pintoresca que apasionada, y la obra entera aparece ante nosotros como un cuadro lleno de color, concebido y trazado en momentos de dulce reposo moral”⁵¹¹. Por último, Lara se refería también al peso de Serrano en la enseñanza musical de su tiempo, tras ocupar la vacante de Arrieta al frente de las clases superiores de Composición en el Conservatorio madrileño. Además, Lara señalaba la vinculación de Serrano con otras instituciones, como el Consejo de Instrucción Pública y la Academia de Bellas Artes de San Fernando desde el año 1900, con lo que deja ver el prestigio y la influencia del compositor en su época.

En cuanto a Tomás Bretón (1850-1923), Lara mantuvo una actitud de profundo respeto —e incluso admiración— hacia el compositor salmantino a lo largo de sus escritos. Así lo mostraba ya en 1898 en *El Mundo Naval Ilustrado*, en una semblanza en la que retrataba a Bretón como la figura influyente y consagrada que era en ese momento, a la par que independiente, dentro del ámbito musical de su época.

“Soñando con un ideal elevado, vino el maestro Bretón al palenque del arte llevando por emblema la sinceridad, y en sus obras musicales, en sus escritos literarios, en sus lides de director de orquesta, proclamó una y otra vez sus convicciones, afirmándolas con arrogancia y defendiéndolas con tesón y denuedo.

Si encontraba la causa del mal, la hacía conocer con ruda franqueza; si surgían obstáculos, arremetía con ellos para allanar el camino; y en su lucha con todos, vencedor o vencido, se agigantaba su figura y crecía su reputación, como si

⁵⁰⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Emilio Serrano”, *Blanco y Negro*, Madrid, 23-V-1915.

⁵¹⁰ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Español. Cuarteto Vela”, *El Mundo*, Madrid, 6-III-1910.

⁵¹¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés”, *El Mundo*, Madrid, 25-II-1908.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

su contextura ciclópea se endureciese con los trabajos y mejorase con los ardores de la pelea.

Nada le importaba que el público se prosternase ante ciertos ídolos, ni que se distrajese con despreciables frivolidades. Su voz robusta clamaba contra los idólatras o llamaba a los frívolos, tratando de congregarlos en el templo del verdadero arte.

Así, con igual sinceridad advertía a los compositores principiantes de los peligros que ofrecen las novedades que se admiten con poca meditación, como fulminaba anatemas contra las eminencias que eran, a su juicio, valladar infranqueable del progreso⁵¹².

Por otro lado, Lara se refería a *La Dolores, Garín y Los Amantes de Teruel* como modelos operísticos que reunían “el respeto de las antiguas formas y las aplicaciones más delicadas del novísimo arte instrumental, impregnadas todas del tono épico y robusto, que es la característica de su estilo”⁵¹³. Cuando Bretón estrena en 1913 su última ópera, *Tabaré*, Lara destaca el esfuerzo constante del compositor para enriquecer el patrimonio musical español, con obras “donde podemos hallar reproducidas las raras cualidades de sano vigor, de recio empuje, de lozana objetividad, de gallarda nobleza, que ha resplandecido siempre en la vieja alma castellana”. Sin embargo, de *Tabaré* Lara criticaba “la ausencia de virtualidad tradicional” del libreto escrito por Bretón, que en la ópera producía, según lamentaba el crítico, “una inevitable sensación de exotismo”. Lara escribía sobre la música de la obra en términos más positivos, en la misma línea que el resto de la crítica⁵¹⁴, ya que como afirmaba Lara, “la ópera se mantiene en una honrada ortodoxia y pertenece a esa gran escuela que vivifica el arte europeo durante un siglo entero”. Así, en la obra “se depura y simplifica” el sentimiento y estilo del autor, para traducir su íntima inspiración a través de una forma “sincera y honrada”⁵¹⁵.

“El elemento pintoresco de la acción se traduce en páginas tan graciosas como el coro y el baile que en el primer acto acompañan las prácticas rituales de los indios; la pasión se desborda en aquellas otras, de tan elevada nobleza, como la romanza de la tiple del acto segundo y el dúo del primer cuadro del acto tercero; los incidentes mismos de la acción dramática que llenan casi todo el acto

⁵¹² MANRIQUE DE LARA: “Gente conocida. Nuestros músicos. Don Ruperto Chapí. Don Jerónimo Jiménez. Don Tomás Bretón. Don Manuel Nieto”....

⁵¹³ *Ibidem*.

⁵¹⁴ SÁNCHEZ, Víctor: *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2002, pp. 415-432.

⁵¹⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Tabaré””, *El Mundo*, Madrid, 27-II-1913, cit. en IBERNI, Luis G.: “Un acercamiento a Manuel Manrique de Lara”, en *Anuario musical. Revista de musicología del CSIC*, 52, (1997), pp. 155-172, p. 169.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

segundo, revisten interesantísima forma orquestal, que denuncian la mano segura, la concepción firme de un maestro habituado a dominar el arte”⁵¹⁶.

En cuanto a la música instrumental de Bretón, Lara opina sobre el *Trío en Mi mayor para piano, violín y violonchelo*, una obra de juventud del autor, “avalorada por una admirable corrección de procedimientos”⁵¹⁷, que se incluyó en los programas del Cuarteto Francés, en 1906. Dos años más tarde, el Cuarteto Francés estrenaba el *Cuarteto en do menor* de Bretón, en el que Lara reconocía la solidez de los procedimientos clásicos desarrollados por el compositor en su obra.

“En la segunda parte se estrenó un *Cuarteto en do menor*, del ilustre director del Conservatorio Sr. Bretón. Según el patrón clásico, consta de cuatro tiempos, amplio y solemne el primero, cuyo final está trazado con gran fortuna; plácido e íntimo el segundo (romanza); el tercero, scherzo, hábil oposición de temas rítmicos, de vigorosa estructura, con otros impregnados de dulce poesía; el cuarto, en fin, concebido con gran amplitud y desarrollado con segura maestría. Todos los fragmentos alcanzaron muchos aplausos, y al final de la ejecución, que fue por cierto notabilísima, tuvo el Sr. Bretón que presentarse en escena rodeado de sus intérpretes para recibir el cariñoso homenaje del público a su laboriosidad y a su talento”⁵¹⁸.

Otro compositor contemporáneo a Bretón, al que Lara dedicó un pequeño bosquejo, es Manuel Nieto (1844-1915). Lara destacaba en Nieto su instinto y práctica teatrales, de modo que “en medio de fragmentos casi repentizados de sus zarzuelas, coloca hábilmente algún número cuya belleza melódica, mezcla de giros populares y achulados, está llena de novedad y elegancia”. En este sentido, Lara destacaba la popularidad que gozaban en su época obras como *Certamen nacional* y *Gorro frigio*.

“En sus zarzuelas no hay que buscar efectos premeditados de combinaciones instrumentales, ni conjuntos que sean alarde intempestivo de ciencia. Lo primero que se aviene mal con su manera de trabajar, siempre rápida, y lo segundo, aunque lo completo de su instrucción técnica le permitiría conseguirlo si lo desease, cae fuera de sus propósitos. Más que nada busca en sus composiciones la sencillez que permite destacar la melodía por cima de todo y que la hace perceptible aun a la imaginación indocta de la masa del público”⁵¹⁹.

Entre los compositores más jóvenes, Vicente Zurrón (1871-1915) sobresale en las críticas de Lara, como uno de los “mejor orientados”, con unas facultades

⁵¹⁶ *Ibidem*.

⁵¹⁷ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Español. Cuarteto Francés”, *El Mundo*, Madrid, 16-II-1906.

⁵¹⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés”, *El Mundo*, Madrid, 15-II-1908.

⁵¹⁹ MANRIQUE DE LARA: “Gente conocida. Nuestros músicos. Don Ruperto Chapí. Don Jerónimo Jiménez. Don Tomás Bretón. Don Manuel Nieto”....

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

compositivas determinadas por el estudio de la obra de Chapí, junto a un temperamento artístico apasionado⁵²⁰. En opinión de Lara, las creaciones de Zurrón se caracterizaban, a un mismo tiempo, por “la virtualidad de las ideas y el respeto a las leyes fundamentales de la tradición”, como paso previo para llevar a cabo cualquier licencia formal. El *Allegro de concierto* de Zurrón, que era entonces una pieza obligada en los concursos de piano del Conservatorio madrileño⁵²¹, era para Lara un buen ejemplo. Además, Lara opina sobre el *Cuarteto en re mayor con piano* de Zurrón, premiado en el concurso que organiza la Sociedad Filarmónica en 1903, cuyo fallo, según Lara, había suscitado polémicas, probablemente debido a otro cuarteto de Juan Manén, que había sobresalido también en el certamen. De este modo, Lara se refiere al *Cuarteto en re mayor* de Zurrón del modo siguiente:

“Ninguna cualidad falta en su obra, concebida con el noble empeño de hacer arte sincero y grande en el mismo ambiente donde se produjeron tantas obras maestras. La invención melódica es abundante, pero mantenida constantemente dentro del más depurado estilo; el plan general, inspirado siempre en el más elevado clasicismo. Sorprende y encadena la belleza con que está sentida la modulación, sabia y poéticamente conducida. En cuanto a la sonoridad, difícilmente podrá encontrarse obra alguna moderna en que aparezca dispuesta con igual belleza. La obra del Sr. Zurrón es en eso, como en todo, un verdadero recreo de los sentidos, en que no se sabe qué admirar más, si la belleza del plan o la firmeza con que ese plan está realizado”⁵²².

Otro de los jóvenes compositores españoles que se relacionaron con Chapí, y que Lara destaca en sus críticas, es Conrado del Campo (1878-1953):

“Conrado del Campo es uno de los trabajadores más fecundos de la nueva generación y seguramente uno de los temperamentos más delicados y poéticos (...), sólo piensa en producir obras que en ese arte noble y elevado tengan sus modelos. El estudio es su constante ocupación y cuantos instantes le dejan libre sus abrumadoras tareas de la orquesta del teatro Real, de los conciertos sinfónicos y de la música de cámara, sabe aprovecharlos en una producción incesante y afortunada, en que no se sabe qué admirar más, si el ideal que la inspira o la forma en que aparece realizada”⁵²³.

De este modo, cuando Lara inicia sus colaboraciones en *El Mundo*, Conrado del Campo ya había sido aplaudido en Madrid como compositor de música de cámara, con

⁵²⁰ Iberní indica que Zurrón estaba entre los “protegidos” de Chapí, al igual que Manrique de Lara o Conrado del Campo, en IBERNÍ: *Ruperto Chapí...*, p. 492.

⁵²¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Música española. Un compositor y una obra”, *El Mundo*, Madrid, 26-VI-1912.

⁵²² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés”, *El Mundo*, Madrid, 25-II-1908

⁵²³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 27-IV-1908.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

obras incluidas en las sesiones del Cuarteto Francés, del que del Campo formaba parte. En este sentido, Lara escribía sobre el *Cuarteto n.º 5*, “*Caprichos románticos*” de del Campo, en el que valoraba un “sentimiento cromático modernísimo”, dentro del “ambiente de vaguedad y de misterio” de la obra, a lo que se unía una novedad en la inventiva melódica⁵²⁴. Lara asiste al debut de Conrado del Campo como compositor sinfónico, con el prólogo de *La Divina Comedia* que la Orquesta Sinfónica presenta en 1908. Según Lara, Conrado del Campo se revelaba ya como “un maestro en el arte de instrumentar” en la introducción de su vasto poema musical, sobre la primera parte de la obra homóloga de Dante.

“La inspiración que informa la obra estrenada anoche es una inspiración que revela los grandes ideales de Conrado del Campo. Los motivos melódicos, que acaso por deliberado propósito o por ineludibles exigencias del temperamento, se mantienen siempre en una indeterminación como vaporosa y esfumada, están vaciados en una forma ricamente cromática y modernísima, revestida en la orquesta de hermosísimo ropaje instrumental (...) demostrando, no sólo el conocimiento teórico que los libros enseñan, sino ese dominio que sólo se alcanza a través de una larga práctica en el arte de la orquestación”⁵²⁵.

Dos años más tarde, en 1910, la Orquesta Sinfónica estrena *El Infierno*, también de *La divina Comedia* de Conrado del Campo, que para Lara representaba “la más hermosa entre todas las composiciones de su autor, y una de las más afortunadas de que puede envanecerse la moderna producción musical española”⁵²⁶. En este caso, Lara destacaba en del Campo un “exaltado romanticismo”, que lo diferenciaba de otros jóvenes compositores, mientras observaba en el compositor cierta dificultad para acometer musicalmente determinados asuntos poéticos y literarios con precisión de mano. A este respecto, recordemos cómo Óscar Esplá, décadas más tarde, hacía referencia al supuesto esfuerzo de Conrado del Campo por contemporizar con los movimientos musicales dominantes de su época –es decir, con el romanticismo germánico– lo que, según Esplá, le hacía perder unidad y precisión en algunas de sus obras, al no sentirlos de forma auténtica⁵²⁷. Pienso que Lara pudo adelantarse en tales

⁵²⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Español. Cuarteto Francés”, *El Mundo*, Madrid, 16-II-1909.

⁵²⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 27-IV-1908.

⁵²⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “En el Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 18-IV-1910, cit. en SÁNCHEZ, Víctor: “Resonancias tristanescas en la ópera española: wagnerismo en las óperas de Conrado del Campo”, *Anuario Musical: Revista de Musicología del CSIC*, No. 65, enero-diciembre 2010, pp. 149.

⁵²⁷ Véase el discurso de entrada en la Real Academia de Bellas de San Fernando de Óscar Esplá, “Función musical y música contemporánea”, incluido en IGLESIAS, Antonio: *Escritos de Óscar Esplá*,

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

consideraciones, cuando escribía –no sin cierta ambigüedad–, sobre *El Infierno* de Conrado del Campo, en los siguientes términos:

“Sus obras musicales (...) tienen su origen en una inspiración literaria, que unas veces, cuando la íntima ternura de Bécquer las fecunda, hallan una inspiración gemela en el alma del compositor. En otras ocasiones, por el contrario, cuando la musa narrativa de Zorrilla es la generadora del impulso creador, la sensibilidad siempre delicada e íntima del lírico parece que se desorienta y extravía ante la vigorosa objetividad épica de la poesía legendaria.

Igual objetividad nos maravilla en el poema dantesco (...) La novedad de la inspiración melódica, el colorido de la disposición orquestal, el admirable contraste de entonación entre aquellas sonoridades tenebrosas y siniestras que pintan al horror infernal y aquellas otras de penetrante encanto que describen el misterio de la noche estrellada en un cuadro de poética naturaleza; todos esos grandes aciertos, unidos a la magistral técnica que lo avalora, bastarían a hacer la reputación de un compositor, si ya el Sr. Del Campo no la hubiese alcanzado entre nosotros legítima y envidiable”⁵²⁸.

No obstante, en el estreno de *El Final de Don Álvaro*, drama lírico en un acto y dos cuadros de Conrado del Campo, con libreto de Carlos Fernández Shaw sobre el poema del Duque de Rivas, Lara opinaba que “el alto idealismo del Sr. Del Campo, propenso siempre a manifestarse en formas vagas e inconcretas, parece objetivarse con más relieve y robustez que en las obras precedentes”. En esta ópera, la primera del autor que se daba a conocer, en 1911, Lara apreciaba unas fórmulas melódicas más sencillas, “como si una menor preocupación de la forma diese tregua en cada instante a la exposición del pensamiento y a los dictados de la propia emoción”. Con este proceder, Lara afirmaba que el estilo de la nueva ópera era de “una gran elevación y homogeneidad”⁵²⁹.

“Los momentos de pasión intensa, tan frecuentes en el hermoso poema del duque de Rivas, que ha recibido del insigne Fernández Shaw estructura apropiada, digna de su admirable pluma, a la realización musical, están tratados por Conrado del Campo con expresión de avasalladora violencia.

Sin embargo, en su hermosa obra yo prefiero aquellos otros, como el final del primer cuadro, como las escenas pastoriles del cuadro segundo, en que sobre la exquisita y magistral labor de la orquesta y la habilidosa intervención de las voces, se extiende un tenue velo de bucólica poesía. Las mayores novedades y audacias en la invención melódica, los alardes más primorosos de fragmentación en la técnica orquestal, parecen en ellos espontánea manifestación del

Vol. I. Madrid: Editorial Alpuerto, 1976, pp. 147-150; y, en el segundo volumen de la recopilación de Iglesias (1977), el texto de Esplá, “Sobre la música española”, pp. 152-153. Para Esplá, Conrado Del Campo había sido el “compositor sinfónico más puro y cabal que haya producido España”.

⁵²⁸ MANRIQUE DE LARA: “En el Teatro Real. Orquesta Sinfónica”..., 18-IV-1910.

⁵²⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “El Final de Don Álvaro”. La obra de Conrado del Campo”, *El Mundo*, Madrid, 5-III-1911.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

pensamiento íntimo y la única forma adecuada a la realización de las ideas. En tales páginas está, a mi modesto juicio, lo más alto que hasta ahora ha producido la musa de Conrado del Campo, cultivada siempre en el arte más depurado e inspirada siempre en un noble ideal”⁵³⁰.

Otra ópera española que se estrena en Madrid durante el tiempo en que Lara ejerce como crítico musical en *El Mundo*, es *Colomba* de Amadeo Vives (1871-1932), con libreto de Luis López-Ballesteros y Fernández Shaw. Lara cuestiona el libro de la ópera, basado en “un lindo cuento de simpático ambiente popular”, de forma que considera la acción de la ópera “escasa”, aunque “hábilmente trazada”, a la vez que aprecia la combinación de los elementos pasionales y pintorescos en la ópera. Sobre Vives, Lara valora su formación clásica, mientras declaraba que “tiene su credo acatado por todos en el arte wagneriano”. Lara afirmaba, refiriéndose a *Colomba*, que “Vives ha escrito una música digna de su reputación y su historia”. Lara elogia la fluidez melódica de la obra, que consideraba “impregnada de esa elegancia en la invención que constituye la característica del autor”. No obstante, al mismo tiempo, Lara achacaba a la obra una “falta de unidad melódica”, a pesar de que observa una “magistral sobriedad en el número y la calidad de los motivos”, dentro de la moderna tendencia en el arte musical. A pesar de encontrar en *Colomba* procedimientos orquestales modernos, Lara se muestra ambiguo ante el uso, por parte de Vives, de orquestaciones más amplias y sofisticadas que, “acaso por ser desproporcionadas y dispares respecto de la idea misma, sirven sólo a hacer menos perceptible la belleza de su prístina forma”⁵³¹. Lara consideraba que el éxito de la obra se confiaba al elemento melódico, que era característica, en suma, de los modelos italianos. En cualquier caso, Lara valoraba el elemento melódico de Vives, “cuando se exterioriza en su línea de purísimo y limpio trazado” –en un estilo que Lara comparaba con Mozart–, y que relacionaba con los bajo relieves del arte helénico, frente a las manifestaciones del arte romano, “cuya propensión a lo gigantesco sólo es parte a encubrir su lamentable decadencia”⁵³².

⁵³⁰ *Ibidem*. Es curioso cómo Lara mostraba preferencia por las escenas populares de la ópera en las que, según Víctor Sánchez, Conrado del Campo recurría a sonoridades de influencia impresionista. En este sentido, si bien Lara reconocía el camino tomado por Conrado del Campo en un estilo posromántico, parece que evitaba referirse, al menos de forma explícita, a la influencia de Wagner en *El Final de Don Álvaro*, como en cambio sí que hicieron otros críticos en el estreno de la ópera. Véase SÁNCHEZ, Víctor: “Análisis de las primeras óperas de Conrado del Campo: entre Wagner y el nacionalismo”, *Revista de Musicología*, XXVIII (nº 1), 2005, pp. 764-773.

⁵³¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Colomba”, *Actualidades*, Madrid, 24-III-1910.

⁵³² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Cosas del Real. Estreno de “Colomba”. La ópera y sus intérpretes”, *El Mundo*, Madrid, 16-I-1910. Esta crítica forma parte también de la selección de textos incluidos en IBERNI: “Un acercamiento...”, pp. 169-170.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

Otro joven compositor del momento, nacido el mismo año que Vives y Zurrón, era Vicente Arregui (1871-1925), autor del oratorio *Francisco de Asís*, obra ya conocida cuando presenta en 1908 en Madrid la obertura de su ópera *La Maya*, que Lara consideraba un “feliz consorcio de la inspiración y del arte”. En este sentido, el crítico destaca sobre todo las ideas melódicas, “amplias y sinceramente concebidas”, en una obra de concepción “espontánea y fácil”. Así, Lara apreciaba la seguridad de mano del compositor, cuando se refería también a la instrumentación de la obra. Al mismo tiempo, Lara percibe cierta libertad en los procedimientos contrapuntísticos, si bien aclara que Arregui “nunca se pierde en las logomaquias de los modernísimos y decadentistas. Su estilo es fuerte, su personalidad vigorosa, y aun en medio de los instantes en que desdeña los procedimientos de escuela para penetrar en el terreno de lo arbitrario, hay siempre en él una objetividad definida y un convencimiento tan arraigado y sincero, que inspira respeto y fuerza a ser acatado”⁵³³.

De este modo, las cualidades que Lara más aprecia en Arregui son la fluidez y riqueza de ideas, que vuelven a centrar los elogios del crítico en el estreno en 1911 de *Historia de una madre*. Este poema sinfónico de Arregui había sido premiado en el Concurso de Bellas Artes del año anterior, compartiendo parte del premio con *Leyenda*, poema sinfónico de Lara. En cuanto a *Historia de una madre*, Lara destacaba también en *El Mundo* la instrumentación, “magistral”, de esta obra, “donde resplandece una espléndida polifonía y una gran transparencia en los timbres”. En opinión de Lara, los procedimientos de Arregui eran aquí “de un modernismo sabiamente depurado por el respeto a la tradición”. En este sentido, Lara explicaba cómo, “con rara fortuna”, el compositor intercalaba en su poema elementos del folclore infantil, “que impregnan el episodio central del vasto poema con una entonación deliciosa de dulce poesía”⁵³⁴.

Con todo, Arturo Saco del Valle (1869-1932) era, en opinión de Lara, “uno de los compositores más cultos y profundos de la nueva generación”, quizás al mismo nivel que Zurrón, a juzgar por las críticas aparecidas en *El Mundo*. Así, cuando Saco del Valle se presenta como director en Madrid, en la inauguración de la temporada del Teatro Parish en 1909, ya era reconocido como un notable compositor. El crítico recordaba las primeras obras de Saco del Valle, como *Fiesta de aldea*, que había estrenado la Sociedad de Conciertos, mientras aludía a su producción de óperas y

⁵³³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 13-IV-1908.

⁵³⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Anoche en el Real. La Orquesta Sinfónica. Tercer concierto”, *El Mundo*, Madrid, 11-IV-1911.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

zarzuelas. No obstante, en este momento Lara analiza sobre todo la faceta directiva de Saco del Valle, que “está llamado a ocupar en breve fecha (...), un puesto preeminente entre los directores más ilustres de que se envanece el arte español. Muy pocos, entre todos ellos, le habrán igualado en profundidad de sentimiento; ninguno podrá aventajarle en ciencia y en cultura”⁵³⁵. Lara se reafirma en 1911, cuando Saco del Valle substituyó por enfermedad a Marinuzzi al frente del *Tristán*, según el testimonio del crítico, sin ensayos previos, y obteniendo un gran triunfo que “no pudo ser más unánime y clamoroso”⁵³⁶.

En la obra crítica de Lara, Joan Lamote de Grignon i Bocquet (1872-1949) no salió sin embargo tan bien parado. Lara consideraba al compositor catalán falto de la inspiración poética suficiente para alcanzar altas cotas artísticas en su drama lírico, de temática griega, *Hesperia*, estrenado en el Liceo de Barcelona en 1907 (25-I-2907): “cuando la poesía no despierta emociones, la inspiración musical duerme con sueño letárgico, que no bastan a anular la voluntad mejor templada ni las aptitudes mejor guiadas y más sabiamente dirigidas”⁵³⁷. Así, en la representación de *Hesperia* en el Teatro Real de Madrid, dos años más tarde, Lara apreciaba el nivel técnico de la polifonía orquestal de Lamote de Grignon –cualidad que Lara relacionaba con la faceta de director del catalán–, si bien relacionaba al compositor con la escuela moderna francesa, antes que con la tendencia clásica alemana, simbolizada, como venimos diciendo, en la música de Wagner.

“Yo quisiera hallar en la música dramática de mi amigo Lamothe de Grignon esa delicada poesía que tanto me ha interesado y he admirado en sus preciosas canciones catalanas, donde su imaginación, libre de toda preocupación de efecto y de grandiosidad, acertaba a pintar con ingenua sinceridad la intimidad de su alma. En la invención melódica de *Hesperia* hay una indudable monotonía, acrecentada a la larga por la uniformidad de que aquella aparece revestida en la disposición instrumental.

El Sr. Lamothe de Grignon es un director experto que ha vivido constantemente en contacto con la orquesta. Su manera de disponer, aún más por lo que intenta que por lo que obtiene, denuncia un conocimiento familiar de los procedimientos modernos. Sin embargo, en las sonoridades y en los timbres de su orquesta hay siempre algo de vago e inconcreto, impuesto sin duda por la falta de

⁵³⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Ópera en Parish. Inauguración. “Gioconda””, *El Mundo*, Madrid, 2-IX-1909.

⁵³⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Tristán e Iseo”. El maestro Saco del Valle”, *El Mundo*, Madrid, 23-II-1911.

⁵³⁷ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Hesperia””, *El Mundo*, 3-2-1909.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

virtualidad de la idea melódica, que extiende sobre la obra entera un tinte uniforme, donde la luz carece de intensidad y las sombras de vigor”⁵³⁸.

En otra de sus críticas, Lara informa del gran éxito obtenido por Bartolomé Pérez Casas (1873-1956), en el estreno de su *Suite española*, que había sido premiada por la Academia de Bellas Artes. Como cuenta Lara, Pérez Casas ya era conocido en Madrid como director y compositor en 1909: “todos conocíamos ya de antigua fecha la solidez de su cultura y la nobleza de sus ideales, inspirados siempre en el arte más refinado y excelso”⁵³⁹. En opinión de Lara, la *Suite española* era una obra definitiva para el compositor, al haber recibido la sanción popular que según el crítico estaba por encima del valor puramente técnico de la obra, reconocido por un jurado. Así, Lara destacaba sobre todo el trabajo de orquestación de Pérez Casas en esta suite dedicada a Murcia, también la tierra natal del crítico.

“El Sr. Pérez Casas tiene, como muy pocos, el sentimiento de los timbres. Su orquesta es transparente y luminosa, limpia, fuerte, sonora y ponderada, con equilibrio verdaderamente magistral. Todo cuanto en la lectura de la partitura escrita puede aparecer como oscuro o complicado, se convierte por la ejecución en lúcido y fácil, porque todo está aquilatado previamente en el pensamiento y todo tiene una misión justificada e indispensable. El plan contrapuntístico es vastísimo; mas su realización está lograda con tan gran destreza, que apenas se advierte el menor esfuerzo, y todos los pormenores de una polifonía multiforme se funden en una coloración única, sabiamente conseguida”⁵⁴⁰.

Por otro lado, Lara confesaba desconocer el folclore murciano, a pesar de que apreciaba la selección realizada por Pérez Casas, en una obra que “antes que a la erudición, se dirige libremente al arte”. En este sentido, Lara aprecia en la *Suite española* la asimilación de los cantos populares por parte del compositor, de manera que “trabaja sobre ellos con igual independencia que si fueran creaciones propias, y guiado por un íntimo impulso de verdadero artista, los utiliza como elementos sentimentales y pintorescos de la propia emoción, y les presta el rico colorido de una técnica segura y espléndida donde caben todos los intentos, por complicados y audaces que sean”⁵⁴¹.

Otro compositor más joven, sobre el que Lara se mostraba entusiasta, fue Facundo de la Viña (1877-1952). Lara apreciaba en De la Viña “un temperamento

⁵³⁸ *Ibidem*.

⁵³⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Orquesta Sinfónica. La “Suite” de Pérez Casas”, *El Mundo*, Madrid, 12-IV-1909.

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

⁵⁴¹ *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

hondo y sinceramente artístico”, mientras valoraba la adecuación de las ideas melódicas y el proceso de orquestación en un fragmento sinfónico extraído de *Almas muertas*, una de las óperas inéditas del compositor asturiano⁵⁴².

“Su invención melódica es siempre expresiva, siempre noble, siempre espontánea, y en la belleza de sus giros nunca persigue otra cosa que la honrada satisfacción que emana de la idea misma, sin ulteriores propósitos de deslumbrar con novedades o audacias fingidas, encubridoras casi siempre de algo poco legítimo en la prístina inspiración. La vestidura orquestal, siempre acomodada a la índole de la idea, se ciñe a ella como para acusar sus líneas, sin vanos intentos de disfrazarla con su pompa. Y aunque el Sr. De la Viña conoce profundamente todos los procedimientos de la orquestación moderna y los practica con absoluto dominio de su técnica, nunca le vemos perseguir el engañoso fantasma de lo raro y pintoresco, que es siempre prenda segura de éxito ruidoso, siquiera resulte luego efímero, sino más bien procura constantemente ahondar en lo que está inspirado por el sentimiento, único venero de arte que hace las obras verdaderamente estimables y duraderas”⁵⁴³.

Por otro lado, coincidiendo con la vuelta del pianista Joaquim Malats a los escenarios madrileños, en 1909 –según Lara, “en su completa madurez”⁵⁴⁴–, el crítico expone por primera vez sus opiniones sobre Isaac Albéniz (1860-1909) en *El Mundo*, alrededor de la *Suite Iberia*, que mantendrá invariables a lo largo de sus escritos. Como ya apuntara Luis G. Iberní, Lara no podía comulgar con el arte de Albéniz por su afinidad con la música moderna francesa. Lara critica sobre todo, al referirse a su *Suite Iberia*, la armonización de los cantos populares. El crítico reprobaba el tratamiento de las melodías de inspiración popular, con “una armonía artificiosamente cromática y alternando con periodos donde el esfuerzo de la invención arrastra sistemáticamente al empleo de las más rebuscadas disonancias”⁵⁴⁵. De este modo, a propósito de otro programa, a cargo del pianista Ernest Schelling en su regreso a Madrid en 1912, Lara muestra mayor preferencia por *Granada*, de la *Suite española Op.47* de Albéniz, que por la *Triana* de la *Suite Iberia*. Así, en la primera obra, Lara observaba “una gran espontaneidad y una gran sencillez”, frente a *Triana*, donde decía que sólo acertaba a

⁵⁴² Véase MARTÍNEZ, Sheila: *El compositor Facundo de la Viña (1876-1952)*. Tesina de licenciatura inédita, dirigida por María Encina Cortizo. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2011.

⁵⁴³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 15-IV-1909.

⁵⁴⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro de La Comedia. Concierto Malats”, *El Mundo*, Madrid, 11-XII-1909, cit. en GARCÍA, Paula: *El pianista y compositor Joaquín Malats y Miarons (1872-1912)*. Tesis doctoral dirigida por Ramón Sobrino. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2007, p. 31. Disponible online en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/95943>. (Consultado por última vez, en 26 de diciembre de 2013).

⁵⁴⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “En el Teatro Real. Orquesta Sinfónica. Segundo concierto”, *El Mundo*, Madrid, 28-III-1910.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

ver “una lamentable mistificación de la melodía popular, armonizada y desarrollada en formas exóticas, que parecen bebidas en el arte menos ortodoxo de los compositores franceses contemporáneos”⁵⁴⁶.

En este sentido, la música de Albéniz resultaba para Lara aún menos coherente y homogénea que la música de Debussy, que reconocía como influencia de Albéniz⁵⁴⁷, y en la que el crítico observaba cómo “al lado del artificio melódico hallamos siempre un artificio armónico, que coincide con él en el espíritu y en la forma”⁵⁴⁸. Lara se refería a cierta exquisitez de los franceses en los procedimientos orquestales, que a su vez negaba en la música de Albéniz. Al hilo del estreno madrileño en 1913 de *Catalonia*, rapsodia sinfónica que ya se había presentado en el Nouveau Théâtre de Paris en 1899, Lara la señala como “una de las más insignificantes obras de Albéniz”⁵⁴⁹. En su crítica, Lara advertía la persistencia con la que, desde hacía algunos años, se atentaba contra lo que él consideraba esencial en el arte español, de manera que denunciaba “un propósito preconcebido y peligroso para la verdad (...), para forjar, fuera de la realidad, una tendenciosa leyenda”, lo que forzosamente tenía que ser combatido.

En la otra orilla musical estaba, para Lara, Rogelio Villar, que en opinión del crítico era “el compositor que ha cultivado con más amor y con mayor constancia la musa del pueblo”⁵⁵⁰. Lara destacaba el tratamiento del elemento popular por parte de Villar, de acuerdo con las *Canciones leonesas* para piano, donde “los motivos musicales del folclore, embellecidos por una emoción que se apropia de su espíritu y los reviste de formas múltiples, [están] acordados con su carácter”⁵⁵¹. Lara consideraba que los cinco cuadernos de las *Canciones leonesas* de Rogelio Villar eran un modelo a seguir por los compositores españoles, en la línea así de Ruperto Chapí, quien destacaba cómo Villar “no confecciona racimos de acordes, ni contrapuntos despiadados, ni lo ligero disfrazado de suntuoso, ni lo que es verdad convierte en falso, no; el Sr. Villar hace obra espontánea y natural, pero rica e inspirada, porque su instinto es fino y delicado, lleva

⁵⁴⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Conciertos. En el Teatro de la Comedia. En el Salón Navas”, *El Mundo*, Madrid, 6-XI-1912.

⁵⁴⁷ Recordemos que en 1913 Debussy señalaba la influencia francesa de Albéniz en *Iberia*, junto a la asimilación del folclore español en la obra del compositor. Véase, DEBUSSY, Claude: “Música española”, en la compilación de escritos del autor, *El Señor Corchea y otros escritos*. Madrid: Alianza, 1987.

⁵⁴⁸ MANRIQUE DE LARA: “En el Teatro Real. Orquesta Sinfónica. Segundo concierto”..., 28-III-1910.

⁵⁴⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica. Tercer concierto”, *El Mundo*, Madrid, 24-III-1913.

⁵⁵⁰ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Español. Cuarteto Vela”, *El Mundo*, Madrid, 12-III-1910.

⁵⁵¹ *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

en el alma el sentimiento innato de lo que quiere expresar y sabe transmitirlo con encantadora poesía⁵⁵². Lara no se oponía frontalmente al uso del elemento folclórico en las obras musicales –ya que la colección de Villar contenía temas populares armonizados para piano–, sino que cuestionaba los procedimientos armónicos de los compositores, a la hora de trabajar el elemento folclórico.

Según Lara, la *Suite* de Villar seguía las mismas características que las *Canciones leonesas*, aunque cuestiona la forma musical de la obra⁵⁵³. Lara puntualizaba que, si bien “el plan de la composición, que en las obras de Villar de corta extensión llega a los límites de lo perfecto”, el plan musical de la *Suite* tenía “una importancia secundaria”. No obstante, en la *Suite* de Villar Lara distinguía cómo “sin perseguir [Villar] la solidez consciente en la estructura, consigue encadenar nuestro ánimo con sólo el poder de la melodía, que bajo su pluma parece tener la austera solemnidad de la montaña, el misterio de los bosques, la alegría plácida y riente de las praderas”. En suma, para Lara, Villar era, ante todo, “un maravilloso pintor de paisaje”⁵⁵⁴. Lara hace de nuevo hincapié en estas cuestiones cuando el Cuarteto Español –el antiguo Cuarteto Vela–, debuta en Madrid en 1911, y estrena el *Primer Cuarteto* de Villar, sobre el que Lara hace interesantes observaciones, sobre el contenido popular y al estilo de la obra:

“Aunque formado con temas originales, con excepción del tercer tiempo, está todo él inspirado de ese aroma campestre que avalora la obra entera con las tenues coloraciones de una égloga de Garcilaso. El segundo tiempo, *elegía*, es un verdadero primor, y en él, más aún que en algún otro, muestra el Sr. Villar esa libertad de pluma que le empuja siempre a las mayores audacias en el estilo de sus obras”⁵⁵⁵.

En los últimos años en que Lara ejerce la crítica musical, defiende también a otros dos compositores de la última generación: Joaquín Turina (1882-1949) y Óscar Esplá (1889-1976). Así, cuando Turina estrena *La Procesión del Rocío* en 1913, ya era valorado en Madrid por sus obras para piano. *La Procesión del Rocío*, su primera composición orquestal (escrita en 1912), era para Lara “un paisaje magistral”, en el que

⁵⁵² CHAPÍ, Ruperto: “Postscriptum”, en VILLAR, Rogelio: *Canciones leonesas*. Vol. II. [s. a.], 1904, cit. en MANZANO, Miguel: “La influencia del folklore musical en la configuración del nacionalismo musical español”. Conferencia leída en el XXII Curso Manuel de Falla (Granada, junio de 1991), p. 7. Disponible online en: <http://www.miguelmanzano.com/articulos.html> (Consultado por última vez, en 26 de diciembre de 2013).

⁵⁵³ Aunque Lara no aporta más datos, creemos que se refiere a la *Suite romántica* de Rogelio Villar, que se estrenó en Madrid, aunque de forma parcial, en 1907.

⁵⁵⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Español. Cuarteto Vela”, *El Mundo*, Madrid, 12-III-1910.

⁵⁵⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “En el Real. La Orquesta Sinfónica (El Cuarteto Español / El concierto de ayer)”, *El Mundo*, Madrid, 31-III-1911.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

Turina se manifestaba como “un maestro de la técnica, que consigue en cada instante el color justo en la instrumentación, para hacer valer el detalle típico de la invención melódica, trazada con rara firmeza y concebida con desenfadada gallardía”. La unidad lograda en esta obra, así como el moderno desarrollo de los elementos de inspiración popular, eran otros aspectos que Lara destacaba en *La Procesión del Rocío*, que consideraba una obra propia de “un maestro de mano segura y de estilo formado”⁵⁵⁶.

“*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 ropaje 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 mirada”⁵⁵⁷.

En cuanto a Óscar Esplá, Lara acude a la presentación que ofrece el compositor en el Salón Navas, para dar a conocer su obra musical, con tan sólo 23 años, y por tanto un año después de obtener el Premio de la Sociedad Musical Nacional de Viena, con la *Suite Levantina*. La exposición de Esplá –que tuvo también a Bretón entre los asistentes, la mayoría compositores– incluyó un repaso de su catálogo de obras, con una demostración musical a cargo de Esplá al piano y Telmo Vela al violín. Según explica Lara, “en su disertación, (...) el Sr. Esplá supo afirmar verdades que debieran servir de enseñanza a cuantos incautamente se dejan sorprender por ridículas teorías de nacionalismo artístico, reñidas con la razón y con la historia, que sólo se atreven a mantener desacreditados campeones de la insensatez crítica”⁵⁵⁸. La presentación de Esplá incluyó, según las indicaciones de Lara, comentarios sobre la ópera *La forêt perdue*, la *Suite levantina*, la *Sinfonía en re mayor* y otras obras para piano de Esplá.

“A pesar de tan exiguos medios de ejecución (...), todas las obras del Sr. Esplá produjeron una profunda impresión en cuantos tuvimos la fortuna de escucharlas. Hay en ellas una espontaneidad melódica, una fuerza juvenil, que trae al alma una sensación de deleitosa frescura. Al lado de esta inspiración tan lozana, sorprende hallar una firmeza de mano magistral para moldear la forma y para revestirla siempre de una armonía, cuya novedad es en todo instante agua a la rebuscada extravagancia”⁵⁵⁹.

En 1913, Lara celebra también el éxito que, según el crítico, confirmaba al joven Esplá, con la interpretación de *El Sueño de Eros* a cargo de la Orquesta Sinfónica, que

⁵⁵⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Orquesta Sinfónica. Segundo concierto”, *El Mundo*, Madrid, 31-III-1913, cit. en IBERNI: “Un acercamiento...”, p. 171.

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁵⁸ MANRIQUE DE LARA: “Conciertos. En el Teatro de la Comedia. En el Salón Navas”..., 6-XI-1912.

⁵⁵⁹ *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

Lara consideraba “una de las composiciones más interesantes y más perfectas de forma de nuestra moderna producción musical”⁵⁶⁰. Entonces, Lara defendía los principios de “la bien orientada estética” de Esplá, desde un estilo postromántico idealista⁵⁶¹.

“*El sueño de Eros* se desenvuelve en una tonalidad de luminosa poesía. La sonoridad de la orquesta, rica en sus contrastes, transparente en sus timbres, se mantiene, casi siempre, en una entonación general tenue y esfumada, que denuncia, al propio tiempo que una mano habilísima, una delicada percepción. Las ideas fluyen fácilmente en la mente del compositor, y todas ellas tienen un valor sentimental y expresivo, antes que un propósito característico o pintoresco. Tal modo de concebir el arte demuestra que el Sr. Esplá huye del triunfo fácil, para remontarse a las regiones donde sólo pueden ser empleadas, como medios de lucha, la pasión y la poesía. Una y otra abundan en la composición del Sr. Esplá”⁵⁶².

II.5.3 La música de cámara: apoyo a los intérpretes españoles

En la obra de Lara observamos un interés especial por la música de cámara, pues cuantitativamente los escritos en torno a este género de obras son equiparables a sus artículos dedicados a la música sinfónica. No obstante, como mostramos en el gráfico (ver figura 4), las críticas dedicadas al teatro lírico dominan en el conjunto de la obra.

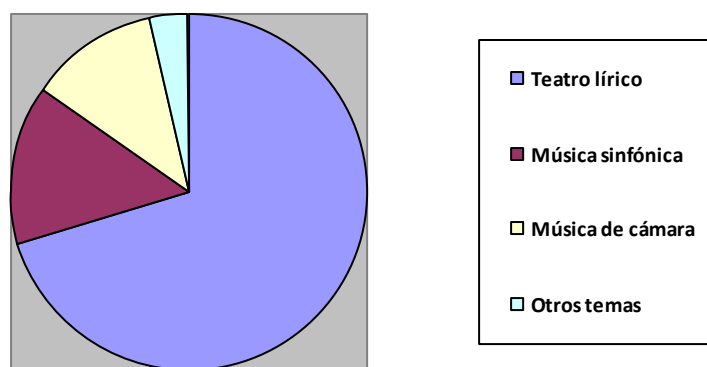


Figura 4. Gráfico que refleja la relación de críticas de Lara por géneros musicales.

Por otro lado, la actividad crítica de Lara en torno a la música de cámara, que se concentra en *El Mundo*, responde al ritmo de la escena camerística en Madrid a

⁵⁶⁰ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Orquesta Sinfónica. Tercer concierto”, *El Mundo*, Madrid, 7-IV-1913.

⁵⁶¹ A este respecto, Joaquín Turina también señalaba la influencia germana en las primeras obras de Esplá, durante sus conferencias en La Habana de 1929, como recoge IGLESIAS, Antonio: *Escritos de Joaquín Turina*. Madrid: Alpuerto, 1982, p. 127.

⁵⁶² MANRIQUE DE LARA: “Orquesta Sinfónica. Tercer concierto”..., 7-IV-1913.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

comienzos del siglo XX, primero con la fundación de la Sociedad Filarmónica (1901-1936). Sin embargo, a diferencia de otros críticos como Cecilio de Roda –miembro además de la primera Junta Directiva de dicha Sociedad–, Lara no apoyó de manera significativa desde la prensa la programación de la Filarmónica madrileña, que a su vez recibió las críticas de autores como Tomás Bretón y Rogelio Villar, debido a la poca presencia de la música española en sus conciertos⁵⁶³. En el caso de Lara, si bien confirmamos que era socio de la Filarmónica ya desde 1901⁵⁶⁴, en su labor crítica dio preferencia a la escena pública de conciertos y sobre todo a la labor de los intérpretes españoles, que tampoco eran habituales en los conciertos organizados por la Sociedad Filarmónica.

De este modo, las únicas críticas de Lara dedicadas a la programación de la Filarmónica corresponden a los conciertos del Cuarteto Checo en 1908⁵⁶⁵, y al cierre de la misma temporada de la Sociedad en el Teatro Español, dedicado al lied⁵⁶⁶. En total, observamos que sólo siete de las cuarenta y un críticas que Lara escribió sobre el repertorio de cámara están protagonizadas por intérpretes extranjeros. En todo caso, conviene citar también los artículos de Lara en torno a los recitales de los pianistas Emil Sauer⁵⁶⁷, y especialmente, de Moriz Rosenthal –“el nuevo ídolo para los madrileños”, según Lara⁵⁶⁸–, celebrados en el Teatro de La Comedia en 1908 y 1910, respectivamente.

En este sentido, destaca el hecho de que prácticamente la mitad de los artículos de Lara sobre música de cámara se centran en la actividad de las nuevas formaciones de cuartetos españoles, cuya importancia, a comienzos del siglo XX, para la difusión y promoción del género del cuarteto de cuerdas en España, ha sido puesta en valor

⁵⁶³ GARCÍA LABORDA, José María: *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011, pp. 29-30. Recordemos que sólo el *Primer Cuarteto* de Chapí, en fecha de su estreno, y su *Segundo Cuarteto*, se interpretan en el marco de la Sociedad Filarmónica. El *Cuarteto en Mi bemol* de Lara no llegó a incluirse en la programación de la Sociedad.

⁵⁶⁴ *Ibidem*, p. 91.

⁵⁶⁵ Véase MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Sociedad Filarmónica. Cuarteto Checo”, *El Mundo*, Madrid, 19-II-1908 y, del mismo autor, “Sociedad Filarmónica. Checo y Schnabel. II”, *El Mundo*, Madrid, 27-III-1908.

⁵⁶⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Español. Sociedad Filarmónica”, *El Mundo*, Madrid, 14-V-1908.

⁵⁶⁷ Véase MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro de La Comedia. Conciertos de Emil Sauer”, *El Mundo*, Madrid, 15-III-1908.

⁵⁶⁸ Véanse MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro de la Comedia. Rosenthal. Artista admirable”, *El Mundo*, 10-XI-1910 y, también de Lara, “Teatro de La Comedia. Rosenthal. Segundo concierto”, *El Mundo*, Madrid, 12-XI-1910; y “El día musical. Rosenthal y “Otelo”. El concierto en la Comedia y la inauguración del teatro Real”, *El Mundo*, Madrid, 13-XI-1910.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

recientemente por José María García Laborda y Fernando Delgado⁵⁶⁹. En la obra crítica de Lara destacan los artículos dedicados al Cuarteto Francés y al Cuarteto Vela. Por otro lado, podemos citar otras críticas de Lara dedicadas a los pianistas españoles José Tragó, María Luisa Guerra, Joaquim Malats, Carmen Pérez y Joaquín Larregla. No obstante, si hablamos de instrumentistas españoles, habría que destacar al violinista Juan Manén, cuyos conciertos en este caso con la Orquesta Sinfónica, en 1908, 1909 y 1912, son recogidos por Lara con gran admiración en *El Mundo*:

“El Sr. Manén, como ya dije en mi primer artículo, es, no sólo poseedor de un gran mecanismo, sino, lo que vale más, un temperamento exquisitamente musical que percibe la belleza, y, a través de su emoción, acierta a expresarla; por eso en sus programas, al lado de obras que son siempre obligado tributo al virtuosismo (...), figuran siempre aquellas otras creaciones de los grandes compositores en que el mecanismo está siempre puesto al servicio de la expresión y es sólo parte a la exteriorización de la belleza”⁵⁷⁰.

No obstante, llama la atención cómo Lara reivindicaba, en el repertorio de Manén, una mayor presencia de Pablo Sarasate –de quien Lara destacaba también su doble faceta de violinista y compositor–, a través de obras como *El Canto del ruiseñor*, Op. 29, para violín y orquesta, por la que Lara mostraba especial predilección. Si tenemos en cuenta que Manén fue uno de los transmisores más importantes del legado de Sarasate, estas puntualizaciones de Lara sobre el repertorio del violinista quizás no fueran demasiado justas⁵⁷¹. Hay que recordar cómo el arte de Sarasate había supuesto para Lara una *revelación* artística aún en su juventud:

“Aquella afinación incomparable; aquel sonido, a un propio tiempo tenue e intenso, que, siendo la suma delicadeza, llenaba, sin embargo, los ámbitos del teatro; aquel mecanismo asombroso con que vencía, como sin esfuerzo, los pasajes más escabrosos en la región sobreaguda; el timbre prodigiosamente musical de sus armónicos; la pureza de su dicción, por nadie igualada, en que, con una sinceridad de emoción que excluía toda afectación de falso sentimentalismo, traducía la poesía intensa de su sentir en donde las tenebrosas palpitations del dolor humano aparecían siempre entibiadas por algo célico y

⁵⁶⁹ GARCÍA LABORDA, José María: *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011, p. 34. Para una relación de las obras interpretadas en las temporadas del Cuarteto Francés, más reseñas de los estrenos, véase: DELGADO, Fernando: “Chapí camerista en su contexto: las series madrileñas del cuarteto Francés (1903-1911)”, en GALBIS, Vicente; SÁNCHEZ, Víctor y SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.): *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*. Tomo I. Valencia: Instituto Valenciano de la Música, 2012, pp. 305-332.

⁵⁷⁰ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro de La Zarzuela. Concierto de Manén”, *El Mundo*, Madrid, 31-V-1908.

⁵⁷¹ IBERNI, Luis G.: *Pablo Sarasate*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1994. Véase también el reciente libro de NAGORE FERRER, María: *Sarasate. El violín de Europa*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2013.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

supraterreno que las iluminaba y embellecía; todas las cualidades, en suma, que después he ido razonando con los años, el estudio y la reflexión, y que han hecho para mí de Sarasate el violinista perfecto y definitivo, aparecieron entonces sumadas en una impresión única e inolvidable que estimuló intensamente mi entusiasmo musical y fue como la aurora artística de mi imaginación de niño. (...)

Aún veo la figura del artista con sus enormes melenas entonces negras e hirsutas, que formaban como un nimbo en derredor de su cabeza, erguirse correcta e impávida ante las ovaciones sinnúmero de un público delirante. Aún veo el acompasado movimiento de su arco a impulsos de un mecanismo donde el codo permanecía casi inmóvil, y donde la curvatura característica de la muñeca, manteniendo constantemente la vibración normal de la cuerda, parecía, con sus ondulaciones suaves, prestar al sonido una inefable dulzura. Aún veo la tenue sonrisa que se dibujaba en sus ojos, más aún que en su boca, para agradecer, mientras tocaba, los homenajes de un entusiasmo imposible de reprimir con que el público revelaba la emoción desbordante⁵⁷².

Como decíamos, Lara va a apoyar la labor de difusión y modernización del repertorio cuartetístico –tras la base aportada, el siglo anterior, por la Sociedad de Cuartetos del Conservatorio (1863-1894)⁵⁷³–, a cargo de formaciones españolas como el Cuarteto Francés y el Cuarteto Vela. El Cuarteto Francés solía incluir en sus programas al menos una obra de autores españoles, en una “labor patriótica y artística”, que Lara reconocía a propósito del tercer concierto de la formación en 1908⁵⁷⁴, integrado casi exclusivamente por música española, con el *Cuarteto en re menor* de Emilio Serrano y el *Cuarteto en re mayor con piano* de Vicente Zurrón. Además, hay que tener en cuenta que el Cuarteto Francés fue el encargado de estrenar el *Cuarteto en mi bemol, en estilo antiguo* de Lara, en febrero de 1905.

De este modo, Lara escribió en *El Mundo* en torno a las series de conciertos VI, VII y VIII del Cuarteto Francés, que se celebraron en el Teatro de La Comedia y el Teatro Español, en 1908, 1909 y 1911. No obstante, hay que matizar que Lara no publicó críticas sobre todos los conciertos que integraron estos ciclos, si tenemos en cuenta las investigaciones de Fernando Delgado⁵⁷⁵. Así, el siguiente concierto del Cuarteto Francés que valió una nueva crítica de Lara fue el segundo de la serie VII del

⁵⁷² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Un gran artista español. Sarasate. Por Manuel Manrique de Lara. Recuerdos de su vida y de su arte, a propósito de su muerte”, *El Mundo*, Madrid, 22-IX-1908.

⁵⁷³ Véase el trabajo de AGUADO SÁNCHEZ, Ester: “El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”, *Música: Revista del Real Conservatorio de Música de Madrid*, N.º. 7-9, 2000-2002, pp. 56-64, 90-103.

⁵⁷⁴ MANRIQUE DE LARA: “Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés”..., 25-II-1908.

⁵⁷⁵ Véase DELGADO: “Chapí camerista en su contexto: las series madrileñas del cuarteto Francés (1903-1911)”..., pp. 320-220. Según el autor, el Cuarteto Francés ofreció entre 1903 y 1911 (exceptuando el año de 1910) series anuales de cuatro o seis conciertos, en el caso de 1904, 1905 y 1909, que se celebraban entre febrero y marzo, con una periodicidad semanal.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

grupo, en 1909. En ello debió influir también el programa, pues Lara centró su artículo en el *Cuarteto n° 2 en fa mayor* de Chapí, que incluyó la velada musical⁵⁷⁶. Lo mismo ocurre con las críticas de Lara en torno al tercer y cuarto conciertos de la serie, que Lara unificó en un artículo donde opinaba sobre el *Trío con piano en mi mayor* de Bretón y el *Cuarteto de cuerda n° 5, “Caprichos románticos”*, de Conrado del Campo⁵⁷⁷. El crítico también se centraba en el *Cuarteto para violín, clarinete, violonchelo y piano* de Walter Rabl –aunque sin mostrarse Lara especialmente efusivo respecto a esta primera obra del director alemán–, que el Francés presentó en Madrid, con la colaboración de Miguel Yuste, en su último concierto de 1909⁵⁷⁸. Con toda probabilidad, la configuración de los programas del Cuarteto Francés, en su última serie de conciertos de 1911, determinó las reseñas de Lara en la prensa. No en vano, Lara escribió únicamente sobre el tercer concierto de esta VIII serie, que incluyó el estreno de la *Sonata para violín y piano en fa sostenido mayor* de Jacinto Ruiz Manzanares, que fue la única pieza de autor español que el Cuarteto incluyó en sus recitales de 1911. No obstante, Lara dedicó un sucinto comentario a la obra, en un estilo “más pintoresco que apasionado”, comparándola así con la música de Edvard Grieg⁵⁷⁹.

Con todo, el interés de Lara por la escena de música de cámara madrileña se intensifica, según observamos en las páginas de *El Mundo*, en 1909, debido también a la actividad musical del Cuarteto Vela, integrado por Telmo Vela (primer violín), Enrique Alcoba (segundo violín), Francisco Cano (viola) y Ruiz Casaux (violonchelo). El violinista Telmo Vela (1889-1979), fundador y director de esta joven agrupación, destacaba el año 1909 en sus memorias debido a la intensa actividad del conjunto⁵⁸⁰. Como reconocía el propio Telmo Vela, el apoyo de Manrique de Lara desde *El Mundo* había sido fundamental para la consolidación del Cuarteto, que se presentó en concierto en Madrid, el día 11 de marzo de 1908.

⁵⁷⁶ MANRIQUE DE LARA: “Teatro Español. Cuarteto Francés”..., 2-II-1909.

⁵⁷⁷ MANRIQUE DE LARA: “Teatro Español. Cuarteto Francés”..., 16-II-1909.

⁵⁷⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Español. Cuarteto Francés”, *El Mundo*, Madrid, 4-III-1909.

⁵⁷⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “De Música. Cuarteto Francés. Zina Brozia”, *El Mundo*, Madrid, 26-II-1911.

⁵⁸⁰ VELA, Telmo: *Confesiones de un músico (memorias)*. Alicante: Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, Diputación provincial de Cultura de Alicante, 1994. El violinista y compositor valenciano Telmo Vela fue discípulo precoz de Jesús de Monasterio, una vez su familia se trasladó a Madrid, y luego de José del Hierro, tras fallecer Monasterio en 1903. Vela se presentó con gran éxito como solista virtuoso el 5 de febrero de 1906, en un concierto en el madrileño Teatro de la Comedia, con obras de Grieg, Mendelssohn y Wieniawski. En 1910, cuando el Cuarteto Vela dio por finalizada su actividad musical, Telmo Vela inicia sus viajes por el extranjero, primero a París, donde fundó el Trío Español, junto a Antonio Sala y Manuel Infante.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

En nuestra investigación reconstruimos la actividad del Cuarteto Vela en la capital española, hasta ahora no abordada por los estudios musicológicos, para valorar el apoyo que Lara dispensó a esta formación desde la prensa⁵⁸¹. No incluimos los conciertos ofrecidos por el Cuarteto Vela en provincias fuera de Madrid, ni recitales independientes de los miembros del Cuarteto (véase anexo 6). No obstante, Lara escribió también sobre el primero de los dos conciertos que Telmo Vela ofreció, junto con el pianista Luis Nogueras, en el Teatro de La Princesa, los días 26 y 28 de enero de 1910. Lara destacó en *El Mundo* la novedad de esta iniciativa en los conciertos públicos madrileños, dedicada al repertorio de sonatas para violín y piano. Este primer programa del dúo Vela-Nogueras incluyó obras de Haendel, Haydn, Beethoven y Grieg⁵⁸².

El Cuarteto Vela ofreció cuatro series de conciertos en Madrid, durante el primer trimestre de los años 1908 a 1910, que se celebraron en el Teatro Lara y, en el caso del último ciclo, en el Teatro Español. Los conciertos, que se alternaron en número de tres y cuatro por serie, no tuvieron una periodicidad fija, aunque en la tercera y cuarta serie el grupo se orienta hacia apariciones semanales, coincidiendo con la puesta a la venta de un abono para cada ciclo, que tuvo cierto éxito de público⁵⁸³. La prensa realizaba comentarios desiguales sobre la capacidad de convocatoria del Cuarteto Vela, aparte del apoyo de la crítica, que fue inmediato, y no sólo por parte de Lara. En este sentido, destacan los comentarios de Jacinto Benavente, que demandaba un mayor apoyo por parte de los filarmónicos hacia el joven Cuarteto Vela, mientras defendía la actividad de los cuartetos españoles, al igual que Lara, pero fomentando quizás cierta rivalidad con la Sociedad Filarmónica, que no debió de ayudar demasiado en la recepción de estos cuartetos. También es cierto que ni el Cuarteto Francés ni el Vela llegaron a participar en las temporadas de la Filarmónica madrileña.

“Los que se extasían en la Sociedad Filarmónica con tantos admirables cuartetos alemanes, checos, ingleses, etc.; porque se los presentan ya crecidos y trasplantados en buenas condiciones, pensarán que por esos mundos, el amor al

⁵⁸¹ Para ello utilizamos como fuente la información contenida en prensa, extendiendo nuestras pesquisas a *El Mundo*, *El Globo*, *La Época*, *El Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *La Correspondencia Militar y Actualidades* –pues no siempre el cartel de los teatros especificaba el programa de los conciertos–, que revisamos de 1908 a 1910.

⁵⁸² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Vela y Nogueras. Concierto en La Princesa. Desde Haendel hasta Grieg”, *El Mundo*, Madrid, 27-I-1910.

⁵⁸³ Antes de iniciarse la tercera serie de conciertos del Cuarteto Vela, la prensa anunciaba que en la lista de abono ya figuraban notables aristócratas y artistas, en “Espectáculos. Madrid”, *El Heraldo de Madrid*, 3-III-1909.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

arte progresa en la más completa indiferencia del público. No; toda esa perfección que tanto nos admira, supone: primero, artistas; segundo, ambiente de arte.

Señores filarmónicos de España; público que llenas las sesiones de la Sociedad Filarmónica –y en ello das pruebas de tan buen gusto–, el Cuarteto Vela es un plantel de grandes artistas que empiezan; no empezarán mejor esos que tanto os admiran ¿Dejaréis que se desalienten ante el desdén y la indiferencia?»⁵⁸⁴.

No obstante, si hay algo que destacó la crítica desde la presentación del Cuarteto Vela, fue la calidad interpretativa del conjunto, lo que sorprendió además por la juventud de sus componentes. Según explica Telmo Vela, una vez constituido el Cuarteto, “inmediatamente comenzamos el estudio, por separado, de las partes que a cada cual correspondían, y el entusiasta ensayo diario de conjunto, trabajos que se prolongaban horas y más horas, poniendo en él verdadero amor, y causando en los cuatro el mismo deleite espiritual”⁵⁸⁵. Así, los primeros anuncios en la prensa presentaron al Cuarteto Vela como un conjunto de “distinguidos profesores y primeros premios del Real Conservatorio de Madrid”⁵⁸⁶. Telmo Vela, recordando los días previos al debut, escribía cómo “entre los buenos aficionados corrió la noticia de que se trataba de un verdadero acontecimiento musical en la vida artística madrileña, asegurando que éramos unos jovencitos (de 17 a 20 años) perfectamente conjuntados, con sonoridad cuidada, establecimiento de planos justos y profundo respeto a las páginas que se interpretarían”⁵⁸⁷.

Esta es la línea que siguió la crítica de la época respecto al Cuarteto Vela, incluido el propio Lara, en cuyas reseñas incidía en valoraciones de tipo interpretativo, a diferencia de sus críticas sobre el Cuarteto Francés, que se centraban, como hemos visto, en las obras de autores españoles. Tengamos en cuenta que en el repertorio del Vela no destacó especialmente el repertorio español, si bien el grupo estrenó el *Cuarteto en mi menor* de Bretón (1-IV-1910), la *Suite leonesa* de Rogelio Villar (10-III-1910) y la *Pequeña suite* de Telmo Vela (27-III-1908), además de interpretar el *Cuarteto en mi bemol* de Lara –en dos ocasiones, en 1909 y 1910–, el *Primer y Tercer Cuarteto* de Arriaga, el *Cuarteto en re menor* de Serrano y el *Primer Cuarteto* de Chapí⁵⁸⁸ (ver

⁵⁸⁴ BENAVENTE, Jacinto: “De sobremesa”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 18-IV-1908.

⁵⁸⁵ VELA, Telmo: *Confesiones de un músico (memorias)*..., p. 38.

⁵⁸⁶ “Diversiones públicas”, *La Época*, Madrid, 28-II-1908.

⁵⁸⁷ VELA, Telmo: *Confesiones de un músico (memorias)*..., p. 39.

⁵⁸⁸ Telmo Vela explica que Chapí, ya enfermo, dirigió al Cuarteto Vela en los ensayos de su *Primer Cuarteto*, tras haberse estrenado *Margarita La Tornera*, “acudiendo todas las mañanas a las ocho, en

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

anexo 6, con la relación de obras interpretadas por el Cuarteto Vela en Madrid). En este sentido, observamos que Beethoven fue el compositor más interpretado, seguido de Schubert, y después de Grieg, Schumann y Haydn.

Por otro lado, hay que tener en cuenta la colaboración, aunque de forma puntual, de otros instrumentistas, lo que permitió ampliar el repertorio de dos programas del Cuarteto Vela. Así, con la participación del joven clarinetista Antonio Ortega, recién titulado por el Conservatorio, se incluyó en el programa el movimiento “Larghetto” del *Quinteto con clarinete en la mayor, K. 581* de Mozart, en el segundo concierto de la serie de apertura (21-III-1908). Además, el profesor de violonchelo del Conservatorio madrileño, Víctor de Mireki, participó en el *Quinteto en do mayor, para dos violines, viola y dos violonchelos, Op. 163, D. 956* de Schubert, obra casi desconocida entonces en Madrid, y que se escuchó, con gran éxito, en el segundo concierto de la tercera serie del Cuarteto Vela (16-III-1909).

Podría considerarse una conciencia o no en la evolución interpretativa como cuarteto, como también aconsejaba el crítico Cecilio de Roda, al señalar que el conjunto debía nutrirse de Haydn, Mozart y los primeros cuartetos de Beethoven, “como medio de afirmarse y dominar la técnica emotiva e intensa del Cuarteto”⁵⁸⁹. No obstante, si observamos los programas de su última serie de conciertos, el Cuarteto Vela parecía orientarse hacia una dinámica similar a la del Cuarteto Francés, introduciendo una obra española en cada concierto, con un interés hacia el estreno de obras del repertorio. De este modo, en el primer concierto de su última serie (5-III-1910), el Cuarteto Vela estrenó en Madrid la *Serenata italiana para cuarteto de cuerdas* de Hugo Wolf. Además, esta tendencia en los programas parece que fue continuada por el Cuarteto Español, que sucede al Cuarteto Vela en 1910, y sobre el que volveremos más adelante.

De este modo, el Cuarteto Vela se asentó en la escena de conciertos madrileña en 1908. Lara se disculpaba en *El Mundo* al no haber podido asistir a los dos primeros conciertos del Cuarteto debido a “obligaciones inexcusables”, de forma que, en el cierre de la primera serie de conciertos, mostraba su sorpresa ante la calidad técnica del joven conjunto, equilibrado en todas sus cuerdas: “lo más sorprendente es la sonoridad bellísima del conjunto en que los diversos timbres aparecen sumados y fundidos, y el

pleno invierno, a una sala que la empresa habitó en el Teatro Lara con tal objeto. Probablemente fue la última música que oyó”, en VELA, Telmo: *Confesiones de un músico (memorias)*..., p. 40.

⁵⁸⁹ RODA, Cecilio de: “Notas de música. Cuarteto Vela. Segundo concierto”, *La Época*, Madrid, 22-III-1908.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

instinto con que persiguen traducir en la interpretación la emoción sentida, exenta de toda sequedad”⁵⁹⁰.

La crítica comparte las opiniones de Lara, caso de Cecilio de Roda, que bautizó al Cuarteto Vela como el “Cuarteto milagroso”, mientras valoraba el progreso artístico de la agrupación en 1909: “tan imposible era el concebir cómo, sin preparación experimental, sin haber oído buenos Cuartetos, habían podido dominar ese género, quizá el más difícil de toda la música. El paso de avance dado del año pasado a este, ha sido verdaderamente extraordinario”⁵⁹¹. Cabe pensar que, en base a su juventud y calidad técnica, el Cuarteto Vela pronto se convirtió en una esperanza para la música española, en tanto se veía en la formación el reflejo de otros cuartetos extranjeros que triunfaban en Madrid, lo que explica que Roda apuntara cómo “esos cuatro muchachos (...) hacen concebir ilusiones muy grandes. De seguir así, de dominar la técnica expresiva del cuarteto (...), no pasará mucho tiempo sin que podamos presentar al Cuarteto Vela como un cuarteto de exportación”⁵⁹².

En comparación con la primera serie de conciertos, la segunda serie del Cuarteto Vela no recibió la misma difusión, aunque Antonio Barrado celebraba la buena acogida del primer concierto en 1909, que llenó dos tercios del aforo del Teatro Lara⁵⁹³. A partir del tercer concierto de esta serie, la crítica convino en destacar el ajuste del conjunto y “la interpretación fiel y suprema del espíritu de la obra”⁵⁹⁴. Por otro lado, observamos que el tercer concierto de esta serie coincidió con otro concierto del Cuarteto Francés. De manera significativa, Lara asistió a la cita con el Vela. Asimismo, pese a coincidir ambos Cuartetos en la programación madrileña, la prensa destacaba un mayor favor por parte del público, en comparación con conciertos anteriores del Vela⁵⁹⁵. De este modo, Lara se reafirmaba en sus opiniones sobre la agrupación, subrayando su equilibrio sonoro de conjunto:

“El valor relativo de los timbres está medido en cada instante de la interpretación con verdadera destreza. El timbre es, además, algo luminoso y

⁵⁹⁰ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica. Cuarteto Vela”, *El Mundo*, Madrid, 30-III-1908.

⁵⁹¹ RODA, Cecilio de: “Movimiento musical en España y el extranjero. Madrid”, *Revista Musical*, Bilbao, 1-1909, Año I, nº 2, pp. 36-37.

⁵⁹² RODA, Cecilio de: “Notas de música. Cuarteto Vela. Tercer concierto”, *La Época*, Madrid, 28-III-1908.

⁵⁹³ BARRADO, Antonio: “Concierto en el Teatro Lara. Cuarteto Vela”, *La Época*, Madrid, 17-I-1909.

⁵⁹⁴ M.: “Música “di camera”. El Cuarteto Vela”, *El Imparcial*, Madrid, 27-I-1909.

⁵⁹⁵ M.: “Música de cámara”, *El Imparcial*, Madrid, 2-II-1909.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

acariciador, cuya belleza se convierte para los sentidos en un placer intenso e inolvidable. Y lo mismo en los pasajes de gran fuerza, en que la fogosidad de la juventud imprime toda su energía, que en aquellos otros de gran dulzura, donde se adivina la efusión de almas que aún ignoran lo que es sufrir, el mecanismo se revela seguro y exento de sequedad, como si una pasión latente se desbordase en los giros de la melodía y en cada uno de sus acentos imprimiesen su huella”⁵⁹⁶.

Al término de esta segunda serie de conciertos, en febrero de 1909, la crítica destacó, como principales valores del Cuarteto Vela, la unidad del conjunto y su fidelidad a las obras interpretadas, huyendo así de cualquier efectismo de tipo virtuosístico. No obstante, el crítico Antonio Barrado matizaba que al Cuarteto Vela sólo le faltaba lograr, con el tiempo, “un poco más de soltura en la interpretación de los clásicos, donde se les nota aún algo de rigidez y sequedad”⁵⁹⁷.

En la tercera serie de conciertos, la crítica destacó de nuevo la juventud, la seriedad y fidelidad a las obras. Lara tampoco asiste a todos los conciertos del ciclo, probablemente debido a sus obligaciones profesionales, pues aunque en la programación madrileña coincidían en el mismo día diferentes eventos musicales, los horarios eran distintos. Así, los conciertos del Cuarteto Vela se celebraban a las cinco de la tarde, probablemente para no coincidir con la cartelera teatral. Lara consideró el segundo concierto de esta serie (16-III-1909) como definitivo en la consagración del Cuarteto Vela en Madrid: “asistió una concurrencia numerosísima y aristocrática que llenaba casi por completo el teatro, y que mostraba su complacencia o entusiasmo ante la primorosa ejecución que todas las obras obtenían”⁵⁹⁸. Asimismo, Lara celebraba, al finalizar la serie de conciertos, cómo “el abono ha sido tan numeroso como lucido”. Y añadía el crítico: “seguro estoy de que cada día irá acrecentándose la fama de esta notabilísima agrupación, que con solo dos campañas, avaloradas, a la verdad, por un alto concepto del arte y por una voluntad enérgica y perseverante, ha logrado ponerse a la altura de las más notables y constituir un legítimo orgullo del arte español”⁵⁹⁹.

En la cuarta y última serie de conciertos del Cuarteto Vela, el violonchelista Domingo Taltavull, alumno de Mireki –“y un músico de excelente mecanismo y muy buen estilo”, según Lara–, sustituye a Ruiz Casaux, que había sido pensionado en París. Lara admira de nuevo la adecuación a las obras en la interpretación del conjunto, especialmente en el *Cuarteto n.º 11 en mi bemol mayor, KV 171* de Mozart, que incluyó

⁵⁹⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Lara. Cuarteto Vela”, *El Mundo*, Madrid, 31-I-1909.

⁵⁹⁷ BARRADO, Antonio: “Cuarteto Vela”, *La Época*, Madrid, 7-II-1909.

⁵⁹⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Lara. Cuarteto Vela”, *El Mundo*, Madrid, 17-III-1909.

⁵⁹⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Lara. Cuarteto Vela”, *El Mundo*, Madrid, 24-III-1909.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

el primer programa, y en el que “las melodías del compositor de Salzburgo aparecían en toda su diafanidad y su divina inspiración”⁶⁰⁰. La “perfección” y el “buen gusto” de las interpretaciones, unido a las valoraciones críticas del repertorio, centraron también la última reseña que Lara dedicó al Cuarteto Vela, en su penúltimo concierto (16-III-1910)⁶⁰¹.

El Cuarteto Español sucede al Cuarteto Vela, con el cambio de Abelardo Corvino en el primer violín. Lara recogió en *El Mundo* el éxito de los dos primeros conciertos organizados por el Cuarteto Español, el 28 y 30 de marzo de 1911 en el Teatro Español. El segundo de ellos incluyó el estreno del *Primer Cuarteto* de Rogelio Villar. Así, Lara destacaba del Cuarteto Español “la belleza de su sonoridad y la delicadeza de sus dinámicas, además de una técnica perfecta, que acredita una preparación de las obras larga y concienzuda”⁶⁰². Sin embargo, observamos que el Cuarteto Español ya se daba a conocer en Madrid en 1910, coincidiendo con el inicio de los viajes de Telmo Vela al extranjero. Así, el Cuarteto Español inició, a finales de 1910, una campaña particular de difusión del arte cuartetístico, que denominó “Lecturas íntimas”, y consistía en la organización de conciertos privados en las casas aristocráticas, y de intelectuales y políticos. Estas “Lecturas íntimas” se dividían en series de dos, cuatro o más conciertos, de acuerdo con los contratantes. La primera fue la Infanta Doña Isabel, que ya se había interesado por la trayectoria del Cuarteto Vela. Según recogía la prensa, estas “Lecturas íntimas” –que llegaron, según las crónicas, al salón de un importante periódico y al estudio de un famoso pintor–, surgieron “a fin de llevar la música, que por algo se llama *de cámara*, a la intimidad del hogar y de la tertulia culta y distinguida, donde los espíritus refinados e inteligentes puedan saborear a placer y sin distracción alguna, el divino arte de los más grandes compositores del mundo”⁶⁰³.

La actividad del Cuarteto Español se rastrea el menos hasta 1930, con diferentes cambios en cuanto a sus componentes; sin embargo, hay que lamentar que Lara no diera continuidad a su seguimiento, desde la prensa, de la labor de este Cuarteto Español.

⁶⁰⁰ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Español. Cuarteto Vela”, *El Mundo*, Madrid, 6-III-1910.

⁶⁰¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Español. Sociedad de Instrumentos de Viento. Cuarteto Vela”, *El Mundo*, Madrid, 16-III-1910.

⁶⁰² MANRIQUE DE LARA: “En el Real. La Orquesta Sinfónica (El Cuarteto Español / El concierto de ayer)”..., 3-III-1911.

⁶⁰³ “El Cuarteto Español”, *La Época*, Madrid, 17-XII-1910.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

II.6 El modelo nacionalista del norte y este de Europa

A lo largo de sus artículos, Lara se muestra especialmente crítico con el Grupo de los Cinco rusos, con toda probabilidad al conocer las opiniones de César Cui vertidas sobre Pyotr Ilyich Tchaikovsky, en su libro *La musique en Russie*, que estaba muy difundido entre público y crítica en la edición de Fischbacher de 1880⁶⁰⁴. Según explica Lara, Cui rechazaba como ajena la tendencia nacional de la música de Tchaikovsky, “como derivada de una tradición alemana y clásica”, de manera que Cui sólo admitía, como antecedentes de su arte, “la música de Dargomijsky, algo caprichosa y anárquica, y la de Glinka, cuyas formas, en definitiva, tienen mucho, por no decir todo, de italianas”. Lara muestra su disconformidad ante tales juicios, afirmando que “la *Sinfonía patética* marca la cima de un arte, inaccesible hasta ahora para los compositores rusos que pretendieron formar la escuela de los cinco”⁶⁰⁵.

Esto no significa que Lara se inclinara de forma determinante por la música de Tchaikovsky, ya que el crítico consideraba que “el célebre compositor ruso parece seguir las huellas de Berlioz en sus obras menos afortunadas”⁶⁰⁶. En este sentido, la obra menos lograda de Tchaikovsky, en opinión de Lara, era la *Obertura 1812, Op. 49*, sobre la que llega a decir que su autor “sólo se preocupa de hacer mucho ruido”⁶⁰⁷. No obstante, Lara se muestra después más transigente con esta obertura, de “páginas violentas y ampulosas”, porque considera que, “de tales impulsos, en persecución malograda de lo grandioso y de lo sublime, saldrán luego las notas conmovedoras que sirven de coronación a la *Sinfonía patética*”. En resumen, Lara prefiere “la rudeza impulsiva y desmañada de un [Tchaikovsky], al atildamiento sin vida de Camille Saint-Saëns”⁶⁰⁸. Esta postura tiene que ver con la importancia que daba Lara a la inspiración de una obra en su origen, frente a los procedimientos escolásticos empleados por un compositor desde un punto de vista meramente formalista.

Por otro lado, durante su labor como musicógrafo en *El Mundo*, Lara también opina sobre la *Sinfonía n.º 2 en Si menor* de Aleksandr Borodin, obra en la que destaca sobre todo el movimiento *andante*, si bien rechaza la polifonía instrumental de la

⁶⁰⁴ El texto de César Cui fue publicado originalmente en la *Revue et Gazette Musicale*, en 1878-1880.

⁶⁰⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 13-IV-1908.

⁶⁰⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 22-III-1909.

⁶⁰⁷ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 30-III-1908.

⁶⁰⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Colomba”, *Actualidades*, Madrid, 24-III-1910.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

sinfonía al considerar que desmerecería los modelos beethovenianos, con lo que cuestiona la técnica compositiva del ruso:

“En el primer tiempo sorprende hallar escritas en el metal melodías cuyo carácter las hace verdaderamente impropias a tal disposición instrumental, y en el último, la intervención sistemática del bombo y los platillos, aunque evoque la alegría de una fiesta popular, parece alejar toda idea de detallado trabajo polifónico, que es lo que constituye la característica de la sinfonía clásica. Sin duda, puede alegarse que Beethoven dio en la *IX Sinfonía* el ejemplo; mas cuando lo hizo así, fue para coronar un monumento de sonoridad, a través de un colosal desarrollo, en que intervienen todos los elementos de que la música dispone. En la obra del compositor ruso, no sucede así, y la intervención del elemento ruidoso de la gran orquesta, sólo consigue impregnar de un tinte de vulgaridad lo que de otro modo hubiera podido ser, aunque menos estrepitoso, más pintoresco”⁶⁰⁹.

En cuanto a *Scheherazada, Op. 35* de Nikolái Rimsky-Kórsakov, Lara se refiere en una de sus críticas a los dos primeros movimientos de los cuatro que presenta la suite, aunque sin demasiado entusiasmo. Así, Lara muestra mayor interés, en términos formales, por el segundo movimiento, *La historia del príncipe Kalendar*, frente a *El mar y el barco de Simbad*, al considerar que este primer movimiento estaba construido a base de continuas progresiones modulantes⁶¹⁰.

En otro artículo, Lara se refiere a obras de Aleksandr Glazunov y de Anatoli Liadow, y afirma sentirse más interesado por las *Canciones rusas* y la *Suite en Mi mayor, Edad Media, Op. 79* de Glazunov, que por obras de Brahms o de los compositores franceses. En opinión de Lara, las obras de los compositores rusos estaban, en definitiva, “desprovistas de toda pretensión de grandeza, pero perfumadas por un delicado aroma de poesía. Tales obras cumplen el objeto para que fueron concebidas, y no pretenden escalar las cimas del arte”⁶¹¹.

Por otra parte, Lara muestra mayor admiración en el estreno madrileño del poema sinfónico *Finlandia Op. 26* de Jean Sibelius. Lara estima esta obra en la tradición de la música alemana y afirma que “sus ideas son vigorosas en la concepción y están revestidas de un ropaje orquestal siempre brillante y sonoro”. Lara compara el poema de Sibelius con la *Obertura 1812* de Tchaikovsky, y afirma que “aunque su

⁶⁰⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Orquesta Sinfónica. Segundo concierto”, *El Mundo*, Madrid, 31-III-1913.

⁶¹⁰ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 13-IV-1908.

⁶¹¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 6-IV-1908.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

forma es ruda y fuerte, resulta sin embargo un modelo de delicadeza si se le compara con la obertura de Tchaikovsky⁶¹².

En cuanto a Edvard Grieg, Lara destaca su *Cuarteto en Fa mayor*, obra póstuma del compositor, en la que percibe el “sentimiento pintoresco de los contrastes y esa graciosa galanura melódica característicos en el autor de *Peer Gynt*”⁶¹³. Sin embargo, Lara consideraba el arte de Grieg como “convencional y amanerado”, que no exigía esfuerzo alguno en su audición. Ello explicaba, según Lara, el éxito que Grieg tenía entre sus contemporáneos. Así, a propósito de una interpretación del *Cuarteto en sol menor* de Grieg –“obra graciosa y pintoresca”, según Lara–, a cargo del Cuarteto Vela, el crítico escribe sobre las obras del compositor noruego de la manera siguiente:

“Ni en la invención melódica de Grieg, ni en la arquitectura de sus composiciones, hay riqueza alguna. Aquella y esta aparecen siempre petrificadas en fórmulas que indefinidamente y a través de todas sus obras se repiten. Además, en el estilo de Grieg hay más apariencia de sentimiento que emoción real. Muchos pasajes de sus obras semejan a un hombre que, gritando mucho, finge una desesperación que no alcanza a sentir. Pero el ruido es engañoso, y mucha parte del público se da por convencida oyendo los alaridos, aunque no consiga ver las lágrimas.

(...) Grieg brilla y nos atrae con su sensualidad pintoresca, llena de premeditados contrastes. La espontaneidad en el sentimiento huyó de su música, donde sólo se queda una gran lozanía en la invención, reveladora de su delicado organismo, y en cromatismo caprichoso e inesperado, que interesa y atrae como la coquetería o la inquietud de la mujer, que por tal medio estimula y encadena la admiración de quienes la rodean entre enamorados e indecisos”⁶¹⁴.

Por otro lado, hay que destacar las opiniones de Lara sobre Antonín Dvorák, compositor al que situaba por encima de otras tendencias modernas como la música francesa, ya que las composiciones del checo representaban un arte “más modesto, pero más honrado”⁶¹⁵. Lara opinaba que Dvorák era un compositor de “elegante y fácil invención melódica”⁶¹⁶, aunque en sus críticas, como la del *Cuarteto en Re menor, Op. 34* de Dvorák, mostraba ciertas reservas: “a través de vacilaciones en que van mezclados aciertos y desmayos, [el Cuarteto] tiene un precioso tiempo, el *adagio*”⁶¹⁷.

⁶¹² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 30-III-1908.

⁶¹³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Español. Cuarteto Vela”, *El Mundo*, Madrid, 6-III-1910.

⁶¹⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Lara. Cuarteto Vela”, *El Mundo*, Madrid, 17-III-1909.

⁶¹⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Lara. Cuarteto Vela”, *El Mundo*, Madrid, 7-II-1909.

⁶¹⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Lara. Cuarteto Vela”, *El Mundo*, Madrid, 31-I-1909.

⁶¹⁷ *Ibidem*.

II. MANRIQUE DE LARA, CRÍTICO MUSICAL

Hubiera sido muy interesante conocer las opiniones de Lara en torno a Igor Stravinsky, de quien llegaron noticias a España ya en 1913, como ha estudiado Teresa Cascudo, antes del estreno en Madrid de *Fuegos artificiales*, en 1914, y de *El Pájaro de fuego*, en 1916⁶¹⁸. Sin embargo, aun coincidiendo con el final de su labor crítica, Lara no llegó a pronunciarse en torno al compositor y director de orquesta ruso.

⁶¹⁸ CASCUDO, Teresa: “Los críticos de la “Música nueva”: La primera recepción de Stravinsky y la organización del campo musical en Madrid”, *Revista de Musicología*, Vol. 32, Nº 1, 2009, pp. 491-499.

**III. LARA, EL COMPOSITOR:
MÚSICA INSTRUMENTAL**

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

III.1 *La Sinfonía en mi menor en estilo antiguo*

La *Sinfonía en Mi menor en estilo antiguo* inaugura el catálogo de obras instrumentales de Manrique de Lara y, al igual que ocurre en la producción musical de Chapí, es una obra aislada en el catálogo sinfónico del compositor. La *Sinfonía en Mi menor* está fechada en los manuscritos musicales que se conservan en la Biblioteca Nacional en febrero de 1892¹, si bien sabemos que Lara ya trabajaba en su sinfonía al menos dos años antes de finalizar la partitura². Por lo tanto, el periodo de gestación de la *Sinfonía en Mi menor* de Lara coincide con su etapa como alumno de Chapí, como ocurre con sus otras obras instrumentales, a excepción del poema sinfónico titulado *Leyenda*.

De este modo, la *Sinfonía en Mi menor* es una obra que podemos entender, inicialmente, como un ejercicio sinfónico de final de sus estudios, teniendo además en cuenta que la obra sigue el estilo de las sinfonías de pensionado que en las décadas de 1870 y 1880 firman en España autores como Chapí³, Tomás Bretón⁴ y otros como Valentín María de Zubiaurre⁵. Como ha señalado el musicólogo Ramón Sobrino, a mediados del siglo XIX la sinfonía en cuatro movimientos tenía una categoría académica, representando un ejercicio de composición para los españoles becados en Roma, frente a la expansión del wagnerismo y de la música de programa⁶. Esto puede explicar la escasa difusión de la sinfonía de Lara en la prensa de la época, si bien las críticas publicadas coinciden en valorar la *Sinfonía en Mi menor* más allá de los objetivos pedagógicos musicales.

¹ BNE (Archivo de Manuel Manrique de Lara / Sala Barbieri), M. MANRIQUELARA/40. Este fondo corresponde a las partichelas de la versión editada de la *Sinfonía en mi menor* de Lara, por LAURET, Benito (ed.): *Manuel Manrique de Lara: La Orestiada, Sinfonía n° 1 en mi menor*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2008.

² Localizamos materiales de la sinfonía fechados en Ferrol, en 1890 (BNE, M. MANRIQUELARA/36). Recordemos que en esta época Lara vive entre Madrid y Ferrol, donde trabajaba como Ayudante del Gobernador Militar de dicha plaza, cargo que ostentaba su padre, Manuel Manrique de Lara y Pazos.

³ IBERNI, Luis (ed.): *Ruperto Chapí. Sinfonía en Re*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1999.

⁴ SOBRINO, Ramón (ed.): *Tomás Bretón. Sinfonía n° 2 en Mi bemol mayor*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1992.

⁵ Si bien en el caso de Zubiaurre no se ha podido aún confirmar con exactitud la fecha de composición de su *Sinfonía en Mi*, que parece ser anterior a sus años como pensionado en Roma, véase SOBRINO, Ramón (ed.): *Valentín María de Zubiaurre. Obras orquestales*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2010.

⁶ SOBRINO, Ramón (ed.): *Pedro Miguel Marqués: Sinfonía n° 3 en si menor*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1995.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

III.1.1 Recepción y revisiones de la obra

Así, los primeros testimonios críticos en torno a la obra de Lara aparecen en la prensa gallega, a propósito del estreno en Ferrol del *Scherzo* de la *Sinfonía en Mi Menor*, a cargo de la orquesta de la Sociedad de Conciertos dirigida por Bretón. Dicho estreno no tuvo mayor eco en los medios madrileños. De este modo, el tercer movimiento de la sinfonía de Lara se escuchó por vez primera en el Teatro Jofre, en el último concierto que la orquesta ofrece en Ferrol, el día 23 de septiembre de 1893. El *Scherzo* de Lara ocupó la parte central de la tercera parte del programa, junto al *Largo religioso* de Händel. La obertura de *Tannhäuser* de Wagner y la marcha de *El Profeta* de Meyerbeer completaron esta parte final del concierto.

“Demuestra el Sr. Lara poseer en alto grado la ciencia armónica y profundos conocimientos en la instrumentación, muy esmerada por cierto. En su *Scherzo* vese ya claramente a un músico que además de inspirado es correctísimo y elegante, sin que ni por asomos haya tocado en lo vulgar, y le auguramos muchos, grandes y merecidos éxitos. Siga el camino emprendido en la seguridad de que su nombre puede ya figurar muy dignamente al lado de los maestros. Los concurrentes al teatro premiaron con estruendosos aplausos el hermoso trabajo del señor Manrique de Lara, obligándole a presentarse en el palco escénico, donde fue felicitado por el señor Bretón y los profesores de la orquesta. Nosotros también lo hacemos con toda el alma. El *Scherzo* tuvo que repetirse a instancias del público”⁷.

El estreno de la sinfonía íntegra se celebra tres meses después, en un concierto organizado por la Sociedad Nacional de Música, en el Hotel Ritz de Madrid, a cargo de un conjunto de instrumentistas de la Orquesta Sinfónica de Madrid, bajo dirección de Arturo Saco del Valle. Sin embargo, tendrá mayor repercusión la interpretación de la obra que se efectúa en mayo de 1917, sin duda debida a la toma de asiento de Lara, el mismo mes, como académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Esta vez, la *Sinfonía en Mi Menor* abre el quinto concierto de la temporada de la Sinfónica de Madrid, dirigida por Enrique Fernández, en el Teatro Real⁸.

La crítica madrileña coincidió en destacar en la sinfonía de Lara la asimilación de los procedimientos clásicos, en la misma línea de opiniones que más adelante observaremos en relación al *Cuarteto en Mi bemol* de Lara. Como señala José Subirá,

⁷ TANNHÄUSER: “Desde la Butaca”, *El Correo Gallego*, 24-IX-1893. Agradecemos a Carmen Malde su colaboración en las tareas de búsqueda hemerográfica sobre la recepción de la obra de Lara en Ferrol, donde se interpretó también, en el teatro Jofre, su zarzuela *El Ciudadano Simón*, en función del 30 de abril de 1901.

⁸ SOBRINO, Ramón: “Introducción”, en LAURET, Benito (ed.): *Manuel Manrique de Lara: La Orestíada, Sinfonía nº 1 en mi menor...*, pp. XVII-XVIII.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

“quien así escribía, respetando la severidad de viejos moldes para sujetarse a una disciplina instructiva, bien pudo dejar correr la fantasía en obras concebidas más ampliamente”⁹. Tal es el caso de la trilogía *La Orestíada*, cuya composición Lara completa un año después de su sinfonía. En este sentido, para Adolfo Salazar la *Sinfonía en Mi menor* fortalecía los criterios de Lara respecto a su inclinación al wagnerismo, en cuanto “considera de qué modo Wagner dedujo su sistema de los planes clásicos”¹⁰. Estamos de acuerdo con Salazar cuando afirma que en la sinfonía de Lara pesa especialmente la influencia de Beethoven, si bien Antonio Barrado, crítico de *La Época*, destaca también la influencia de Mozart, en una obra que admira por la sólida incorporación de los modelos clásicos con un fin estético.

“Quien sepa la enorme cultura clásica de Manrique de Lara, no habrá de extrañar que esta *Sinfonía*, pensada y trazada durante los años de estudio asiduo y profundo de los grandes maestros, especialmente de Beethoven y Mozart, sea, no una simple imitación de formas arcaicas –error a que pudiera inducir su subtítulo–, sino algo más, bastante más, que sólo puede lograr un compositor digno de tal nombre, y Manrique de Lara tiene pleno derecho a figurar en esa clasificación: ese *algo* es la perfecta y admirable asimilación del espíritu beethoveniano y mozartiano, en sus exteriorizaciones más características.

La línea melódica, amplia y serena, la arquitectura ponderada y sólida, la fuerza y la gracia, combinándose en dichoso maridaje, para determinar la suprema emoción estética, finalidad principal, pudiera decirse única, de la obra de arte. Esas características las posee ampliamente la *Sinfonía en mi menor* de Manrique de Lara, en mi modesto sentir, lo más bello y lo más recio de cuanto ha producido este músico de extraordinario talento, demostrado en varias obras de los géneros más diversos. El público otorgó su *placet* absoluto, y sin reservas, a esta encantadora sinfonía, interpretada con evidente cariño por la orquesta admirable, obligando a su autor a presentarse numerosas veces a la terminación del último tiempo”¹¹.

En este sentido, destacamos en la *Sinfonía en Mi menor* la elaboración de las estrategias formales clásicas, a través del desarrollo continuo del material temático, cerca de los modelos beethovenianos de un Bretón, en razón de la densidad contrapuntística de la sinfonía¹². Al mismo tiempo, en la obra influye la idea romántica de la sinfonía cíclica, habitual entre los compositores españoles desde la década de

⁹ SUBIRÁ, José: “Hablando con Manrique de Lara”, *Arte musical: Revista iberoamericana*, Madrid, Año III, n° 64, 31-VIII-1917.

¹⁰ SALAZAR, Adolfo: “Madrid. Conciertos”, *Arte Musical*, II, 32, 30-IV-1916, artículo citado en SOBRINO, Ramón: “Introducción”, en LAURET, Benito (ed.): *Manuel Manrique de Lara. La Orestíada, Sinfonía n° 1 en Mi menor...*, p. XVII.

¹¹ BARRADO, A.: “Orquesta Sinfónica. Quinto concierto”, *La Época*, Madrid, 8-V-1917.

¹² Véase SOBRINO, Ramón (ed.): *Tomás Bretón. Sinfonía n° 1 en Fa mayor. Sinfonía n° 3 en Sol mayor*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2012.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

1880. Como veremos con más detalle en nuestro análisis, Lara consigue en su sinfonía una unidad importante, a través de elementos musicales que comparten todos los movimientos –a modo de la *Sinfonía nº 3 en Si menor* de Pedro Miguel Marqués¹³–, así como transformaciones temáticas que combinan procedimientos que relacionamos con Haydn, Beethoven e incluso variaciones en la línea de Mendelssohn, a pesar de que, en opinión de Lara, tanto Schumann como Mendelssohn “empequeñecían el ideal gigantesco de Beethoven”¹⁴.

Por otro lado, la presencia de elementos españolistas que observamos en la sinfonía –y que detallaremos en nuestro análisis– no debe extrañarnos, ya que se trata de recursos que entonces estaban en funcionamiento¹⁵. En cuanto a la estructura de la obra, observamos, al igual que en el *Cuarteto en Mi bemol mayor*, que los movimientos segundo y cuarto admiten más libertades. No obstante, Lara se mueve siempre dentro los cánones de la tradición, a los que el compositor se somete, pero no sin manejar unos recursos expresivos que, de cualquier modo, deben servir a los objetivos artísticos del creador. En este sentido, destacan los recursos rítmicos e instrumentales que Lara emplea en la elaboración contrapuntística de su sinfonía. A diferencia de otros críticos, destaca a este respecto el testimonio de Subirá, quien puso el acento en estas cuestiones, que revelan el dominio de la técnica compositiva por parte de Lara:

“Esta sinfonía (...) es algo más que una obra escolástica; es el fruto sazonado de una inteligencia que, anhelosa de medir sus fuerzas, escribe una producción donde la frescura y fluidez de las ideas melódicas se enriquece con la variedad de sus transformaciones rítmicas y la abundancia de sus combinaciones contrapuntísticas. Ha realizado con ella, Manrique de Lara, el prodigio de dar ante el auditorio un aspecto externo de sencillez, utilizando, sin embargo, complicadísimos medios rítmicos e instrumentales, como lo revela el examen de la partitura. Y no hay aquí, en el plan y desarrollo de la obra, ninguna fantasía como las que permiten encubrir su ignorancia otros compositores, sino la más escrupulosa sumisión a las formas consagradas por el molde clásico”¹⁶.

¹³ SOBRINO, Ramón (ed.): *Pedro Miguel Marqués. Sinfonía nº 3 en Si menor*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1995.

¹⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Esta noche en El Real. Tannhauser”. Madrid, *El Mundo*, 17-XII-1907.

¹⁵ Véase SOBRINO, Ramón (ed.): *Música sinfónica alhambrista. J. de Monasterio. Adiós a la Alhambra; T. Bretón. En la Alhambra; R. Chapí. Los gnomos de la Alhambra*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2004.

¹⁶ SUBIRÁ, José: “Hablando con Manrique de Lara”...

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

Precisamente, sabemos que Lara revisa una primera versión de la *Sinfonía en Mi menor* que localizamos en su legado¹⁷, con el principal objetivo de presentar un entramado instrumental y contrapuntístico más elaborado, especialmente en lo que se refiere al primer movimiento. Esto se observa al comparar ambas versiones de la sinfonía. De este modo, en la introducción del primer movimiento (que en la primera versión de la obra aparece señalado *Poco andante*), Lara añade la parte de las maderas en la versión definitiva que, junto a la percusión, refuerza el descenso cromático de esta parte. Además, el compositor refuerza el contrapunto de los compases 15-17 y 22-24, mientras añade el *ritardando* en este último compás, sin duda para lograr mayor efecto en el *tutti* fortísimo que, en la partitura definitiva, arranca en el compás 25.

La base armónica y temática del primer movimiento –que en la primera versión continúa como *Allegro ma non troppo*– se mantiene intacta en ambas versiones de la sinfonía. Sin embargo, Lara dilata el desarrollo de su estructura de *Allegro de sonata*, de 110 a 125 compases, mientras intensifica el entramado contrapuntístico a lo largo del movimiento. Al mismo tiempo, Lara enriquece la instrumentación, quizás en una línea schumanniana próxima a la sinfonía de Chapí, por el tratamiento de la cuerda y la madera, y la superposición de planos. De este modo, en la primera parte de la exposición, Lara repasa las partes de las maderas y la cuerda, logrando mayor variedad de juegos rítmicos y de texturas¹⁸. Del mismo modo, Lara refuerza el trabajo temático en las maderas en la segunda parte de la exposición. Así, añade el contratema de los clarinetes y dobla las maderas en la versión definitiva (compases 87-99), mientras que cambia los clarinetes por la flauta en el solo del compás 112. Además, llama la atención cómo el compositor, hasta el compás 122, construye un contrapunto de naturaleza motívica en esta primera versión de la partitura.

En el desarrollo de este primer movimiento, Lara revisa el entramado contrapuntístico y las transformaciones temáticas, aunque las ideas de base son las mismas en ambas versiones de la sinfonía. De este modo, destaca por ejemplo un trabajo motívico de mayor inventiva a partir del compás 170, además de las variaciones

¹⁷ BNE (Archivo de Manuel Manrique de Lara / Sala Barbieri), M. MANRIQUELARA/35. La partitura de esta primera versión de la *Sinfonía en Mi menor* se halla completa y con la firma manuscrita del compositor, aunque sin fecha.

¹⁸ Por ejemplo, es significativo cómo el compositor reelabora el contrapunto de las cuerdas y maderas de los compases 49-52 (dobla los violines I con la flauta II, oboe II y clarinete II), para reducir la textura orquestal en el compás 53, donde comienza el solo del clarinete, que Lara añade en la partitura definitiva. A partir de compás 57, al 78, la revisión de la partitura se centra en el trabajo contrapuntístico de las maderas, a la vez que Lara refuerza la parte de la cuerda.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

del tema que introduce el clarinete en el compás 157, que no contempla la primera versión de la obra. Además, en ésta Lara tampoco emplea las disminuciones rítmicas que observamos, por ejemplo, a partir del compás 119. En lo que se refiere a la reexposición del movimiento, llama la atención cómo intensifica el juego de la instrumentación en los compases 305-315, de forma que difumina el diálogo entre la madera y cuerda, que en la versión inicial de la sinfonía aparece más marcado. Por último, Lara acentúa la disminución rítmica también en la Coda del primer movimiento, que en la primera versión de la obra aparece como *Poco più vivo*.

En cuanto al segundo movimiento, que en la versión inicial de la sinfonía se indica *Adagio assai*, Lara revisa la parte de las maderas. Refuerza la presencia del fagot, que conduce el tema en el compás 9 (papel que realiza el clarinete en la primera versión) y se incorpora en las variaciones temáticas que arrancan en el compás 149.

En relación al Scherzo, salvando que el comienzo de la primera versión se centraba en la cuerda, no observamos cambios significativos entre las versiones, hasta la Coda. Lara dobla el número de compases de la Coda, que en la primera versión de la sinfonía es más simple, de forma que no apura, como sí hace en la versión final, el primer motivo del movimiento. Por último, el movimiento *Finale* es el que menos modificaciones experimenta. Tan sólo anotamos cómo en la primera versión son el oboe y el clarinete los encargados de introducir el primer tema, en el compás 507, en vez de las trompas, como ocurre en la partitura revisada.

III.1.2 Análisis musical

Primer movimiento: *Un poco maestoso. Allegro ma non troppo*

La sinfonía presenta una plantilla orquestal clásica, con ligeras variaciones en algunos de los movimientos. En este primer movimiento, encontramos el viento madera (flautas, oboes, clarinetes en La, fagotes) y el metal (trompas y trompetas en Mi, y trombones) a dos, más un trombón bajo, timbales y cuerda completa.

El primer movimiento tiene una forma de Allegro de sonata, con repetición, una introducción lenta más una coda. La tonalidad principal es Mi menor¹⁹.

Las trompas y las trompetas anuncian la sección lenta introductoria (*Un poco maestoso*), que parece reflejarse en el comienzo de la *Sinfonía n° 1 en Si bemol* de

¹⁹ Al final de este apartado adjuntamos unos esquemas para ilustrar más claramente la estructura formal de cada movimiento de la sinfonía.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

Schumann. Esta introducción abarca 32 compases y arranca en *fortísimo*, con un ritmo de blancas y figuras con puntillo que aporta gravedad a la sección, en contraste con el *Allegro*. El compositor traza un gran arco basado en la escala cromática de Si (cs. 1-17), que sustenta una elaborada construcción armónica. Este recorrido se divide en dos partes, correspondientes al descenso Si-Mi-Si, que se distinguen fácilmente por la dinámica. En la primera parte, el viento sostiene el V grado, mientras la cuerda realiza el descenso cromático, de manera que el compositor despliega, en las figuras blancas, el acorde de tónica en segunda inversión. En este proceso, realiza un juego entre la tonalidad de Mi mayor y menor. La segunda parte, en dinámica *piano*, combina el pedal de tónica que interpreta el metal, con una armonización en torno a la dominante que, en vez de resolver, nos conduce, a través de la dominante de La menor, a la melodía de tinte nostálgico y legendario que entona el clarinete en el compás 18.

La plantilla orquestal se repliega en este momento y Lara introduce un solo *expresivo y dolente* del clarinete en Mi menor, que se enmarca en dos cadencias plagales, que se utilizan aquí para relajar la tensión armónica general, al estilo de Mozart. El tutti, en *fortísimo* (c. 25), cierra la sección introductoria, haciendo hincapié en los grados plagales antes de resolver en el acorde de dominante, tal y como comenzaba esta sección introductoria.

Exposición (cs. 33-139): El tema **A** (*Allegro ma non troppo*), que está en la tonalidad de Mi menor, se inicia en el compás 33, una vez llevado a cabo el cambio de compás, a 2/4. Los violines I presentan el tema principal, que llamaremos **a1**, que va a adquirir un protagonismo especial en la sinfonía, como iremos viendo. El tema principal está formado por dos semifrases proporcionales, y arranca con un intervalo de 4ª que va a funcionar como intervalo generador prácticamente en toda la sinfonía. Además, en **a1** destaca el empleo de la escala menor melódica, otro rasgo reiterado en el transcurso de la obra. Como muestra el ejemplo 1, el compositor insiste en la *expresión* en la segunda parte de **a1**. Los primeros oboe, flauta y clarinete recogen **a1**, mientras las cuerdas sostienen el acompañamiento en *pizzicato*, con diseños rítmicos en anacrusa, que se complementan con los adornos que interpreta la madera, muy coloristas.



Ejemplo 1. Violines I, **a1** (cc. 33-40).

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

En el compás 49, enlaza otro tema, **a2** (ejemplo 2) que también aparece en Mi menor (en los segundos atriles de las maderas y en los violines) y se relaciona con **a1**, a través del salto inicial en anacrusa y de la figuración. Las maderas y violines I protagonizarán después un episodio que trabaja de forma contrapuntística la primera mitad de **a2** (cs. 57-65).



III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL



Ejemplo 3. El oboe I presenta el tema **B** (cc. 87-91).
En recuadro, relación motívica con **a1** (véase ejemplo 1).

En el episodio contrapuntístico que mencionábamos más arriba, alrededor del material de **B**, el compositor pasa por las tonalidades de Sol menor, Re mayor, Sol mayor, Mi menor, Re menor (melódico), y vuelve a Re mayor para cerrar de nuevo en Sol mayor, la tonalidad inicial de **B**. Para cerrar la exposición, Lara recupera el diseño de semicorcheas descendentes que había utilizado en el puente, lo que produce que aquí también se retrase la cadencia de Sol mayor.

Desarrollo (cs. 140-265): Como ya indicaba Salazar²⁰, el desarrollo está elaborado principalmente con la segunda semifrase de **a1**. No obstante, observamos una simplificación progresiva del material. En primer lugar, se asienta **a1**, con dos entradas del tema principal, en los oboes en la tonalidad de La menor, y en el clarinete I en Mi bemol mayor (cs. 140-170). Acto seguido, el compositor se centra en el motivo de corcheas repetidas de la segunda parte de **a1**, que agotará hasta la recapitulación, durante casi 100 compases. Al mismo tiempo, el compositor explota en el desarrollo, de herencia beethoveniana, otros materiales que derivan también de la exposición, como las figuraciones de semicorcheas. Destaca así un trabajo contrapuntístico y motívico, en un ejercicio de instrumentación de notable densidad. Aparecen repeticiones con adornos de carácter andalucista y, en el plano armónico, es donde se observan las modulaciones más lejanas, a través de procedimientos enarmónicos. El compositor plantea su trabajo sobre un orden de tonalidades de Re bemol mayor, La mayor, Fa sostenido menor, Si menor, Si mayor, Mi mayor, La mayor, Mi menor.

Reexposición (cs. 266-356): se recapitula de forma literal hasta la segunda parte del puente, esto es, del compás 266 hasta el 304. **B** reaparece en la tonalidad de Mi mayor, en el compás 325. A partir del compás 333, el compositor realiza un episodio cadencial en la tonalidad inicial de Mi menor, en el que combina el tema **B** y el motivo de **a1** que utilizó en el desarrollo, lo que recuerda el Beethoven de la *Heroica*.

²⁰ SALAZAR, Adolfo: “La *Sinfonía en Mi menor* de Manrique de Lara”, *Revista Musical Hispanoamericana*, I-1916, Madrid, pp. 9-10, recogido por Ramón Sobrino en MANRIQUE DE LARA, Manuel: *La Orestíada, Sinfonía nº 1 en mi menor*. Edición crítica de Benito Lauret...

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

terceras. Hay que destacar además, en la línea del primer movimiento de la sinfonía, cómo Lara economiza los materiales al tejer de forma contrapuntística, para el resto de las voces que acompañan, una red melódico-rítmica sobre motivos que provienen de los mismos temas.



Ejemplo 5. Flautas I, **a2** (cc. 20-25).

La sección se cierra con **a1** en la tonalidad inicial de Do mayor, lo cual refuerza la relación temática de la que hablamos. De este modo, **a1** se asienta en el tutti de cierre, al escucharse homofónicamente en las maderas, las trompetas y los violines I.

En el compás 42 empieza una nueva sección del movimiento, en la que se exponen dos temas que, a su vez, vuelven a estar relacionados. El primero, al que llamaremos **b1**, se presenta en Do menor en el clarinete I (cs. 43-51). El segundo tema, **b2**, lo presenta el oboe I, en la tonalidad de Re bemol mayor (cs. 53-61). Observamos además un giro de 6ª napolitana como adorno de la primera tonalidad, por tanto sin función cadencial (recurso que se relaciona también con Brahms). Como comentamos más arriba, **b2** parece consecuencia de **b1**, en una sección en la que el viento madera se alza protagonista con estos temas de carácter más libre, que más adelante Lara va a desarrollar.



Ejemplo 6. Clarinete I, primera parte de **b1** (cc. 44-47).



Ejemplo 7. Oboe I, **b2** (cc. 53-57).

En el compás 63, se abre la última sección de esta primera parte del movimiento. En ella, Lara recupera la primera semifrase de **a1**, primero en un solo *espressivo* de la trompa, a la que responde con otra entrada del tema el primer oboe, todo en una textura

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

de melodía acompañada. La tonalidad se mantiene en Re bemol mayor, hasta el compás 80, en el que la música regresa a Do menor, para exponer una variante de **a1**.

Segunda parte, **A'** (cs. 94-212): Las flautas y los primeros violines, a distancia de octava, reexponen **a1** en la tonalidad inicial de Do mayor (cs. 94-109). A continuación, las maderas reexponen **a2**, también en Do mayor, siguiendo el esquema de la primera parte del movimiento, si bien ahora el compositor acelera el ritmo, utilizando figuraciones en fusas (cs. 110-125). Al igual que en la primera parte del movimiento, regresa después **a1**, aunque ahora en Do menor. Escuchamos la primera semifrase del tema, y la segunda se plantea como embellecimiento del cierre de la sección, utilizando una ornamentación clásica (cs. 126-133).

En el compás 134 se inaugura otra sección, en Fa menor, en la que Lara va a desarrollar los temas **b1** y **b2**. En primer lugar, reaparece **b1** en las maderas, con una sonoridad española más acentuada a través del canto adornado de los violines (cs. 134-143). Inmediatamente después, **b2** regresa de nuevo en Re bemol mayor, ahora como la tonalidad del VI grado rebajado (que se relaciona con la música española, como puede observarse en los cuartetos de Chapí), en la madera y la trompa (cs. 145-152). Se observan aquí otros rasgos relacionados con los estereotipos andalucistas, como la deceleración rítmica que produce el ritmo en tresillos del final del tema. A partir del compás 157, el movimiento recupera una textura más densa contrapuntísticamente, en un episodio que el compositor elabora con el segundo motivo de **b1** y con **b2** (cs. 157-182). Lo protagonizan el viento madera y la cuerda, que recorren las tonalidades de Fa mayor, Re mayor (tras un VI^b grado de Fa mayor, que produce especial contraste en el c.166), La menor, Re menor. En el compás 177, localizamos, en la tonalidad de Do mayor, el tutti, en *forte* y *expresivo*, caracterizado por el empleo de acordes de V7 y VII7 en segunda inversión, de Do mayor y Re menor, respectivamente. Este pasaje nos conduce a la última aparición de **a1**, a partir del compás 182, en Do mayor, la tonalidad inicial del movimiento (cs. 182-197).

Sin embargo, Lara todavía no concluye el movimiento. En el compás 197, el compositor rompe las expectativas del oyente introduciendo un choque armónico, que marca una modulación a Fa mayor. Utiliza un bajo en Do (nota pedal), como dominante de Fa mayor, y el VI grado rebajado de Fa (Re bemol), en calidad de apoyatura. De este modo, **b2** será el tema encargado de cerrar el movimiento, en la tonalidad de Do mayor

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

(modulación definitiva que observamos a partir del c. 205), tras pasar el tema por los diferentes instrumentos, en dinámicas *piano*.

Tercer movimiento: *Molto vivace*

Se trata de un scherzo con trío, con repeticiones, en el que el material está interrelacionado con el tema principal, **a1**, el cual, a su vez, nos retrotrae al primer movimiento, como veremos más adelante. Este *Molto vivace* está escrito en compás de 3/4 y su tonalidad es Mi menor, con un trío en el modo mayor, tal y como podemos observar en el cuadro correspondiente de la estructura. En cuanto a la instrumentación, Lara vuelve a utilizar el mismo conjunto orquestal que en el primer movimiento.

Primera parte, scherzo, **A** (cs. 1-110): El violín I presenta el tema principal (cs. 1-16), en *pianísimo*, de corte clásico y caracterizado por el uso de síncopas (**a1**). Está formado por dos frases de ocho compases, que a su vez se dividen en semifrases de cuatro compases. Hay que destacar que la segunda frase es una variación de la primera (comparten el mismo ritmo), en claro parentesco con las técnicas de Haydn. Además, **a1** recupera la escala melódica de Mi menor, que Lara empleaba en el primer movimiento.



Ejemplo 8. Primera semifrase de **a1** (violines I, cc. 1-4), que se relaciona con el primer movimiento (véase ejemplo 1).

Hay que decir que, en el plano armónico, la segunda parte del tema nos traslada a la tonalidad de la dominante (Si menor) y destaca además, en el acompañamiento, el trabajo contrapuntístico que realiza el compositor sobre motivos extraídos del mismo tema. Tras la repetición, la partitura regresa a Mi menor en el compás 20, donde comenzará un desarrollo para el que las maderas introducen una variación del material (cs. 20-24), cuyo origen rítmico se encuentra, asimismo, en **a1**:



Ejemplo 9. Variación de **a1** (flautas, cc. 20-24).

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

En este episodio contrapuntístico (abarca los cs. 20-93), destaca el juego de texturas instrumentales, en el que el compositor tiende a un empleo de la orquesta por bloques, centrado en las maderas y la cuerda, de inspiración beethoveniana. Se trata de un pasaje moduladorio, observándose un gran arco de quintas: Mi menor-La menor-Re mayor-La bemol mayor (5ª disminuída)-(Do menor-Do mayor-Si mayor)-La mayor (con el VI grado rebajado)-Mi menor (melódico)-Si menor (melódico)-Fa sostenido menor (melódico)-Mi menor, tonalidad inicial, de cierre. Al mismo tiempo, las relaciones interválicas (con un destacado uso del semitono) y el ritmo de los motivos aportan un carácter español al pasaje. Un descenso cromático sirve de enlace para la vuelta de **a1** en Mi menor (cs. 94-110).

Trío, *poco meno mosso* (cs. 111-274): tras la repetición de la sección anterior, las flautas, los clarinetes y las trompas presentan un nuevo tema (*dolce*), en Mi mayor, de dos frases de ocho compases cada una, que comparten el mismo ritmo, y que funcionan como antecedente y consecuente. Destaca el ritmo de gallarda, así como el uso de bordones, lo que unido al predominio de intervalos de 3ª y 6ª, influye en una sonoridad arcaizante. El trío recupera el uso del intervalo de 4ª, que había desaparecido en el scherzo. Ahora será recurrente en el trabajo motivico, a partir de la cabeza del nuevo tema (**b**):



Ejemplo 10. Tema **B** (flauta I, cc. 111-115)

De este modo, **b** se presenta primero en Mi mayor y después en la tonalidad de la dominante, Si Mayor, esquema que se repite variando la instrumentación. En el plano armónico, se destaca el VI grado de Si (al mismo tiempo, mediante de Mi), que aporta cierta ambigüedad. Precisamente, la segunda sección del trío (*Piú vivo*) –que se abre tras la repetición de la primera parte del trío–, emplea la tonalidad de Sol mayor. Esta sección, que también tendrá su respectiva repetición en la partitura, abarca 100 compases. En ella, el compositor continúa trabajando con el mismo tema, alternando partes en tutti con pasajes contrapuntísticos, con especial protagonismo de las maderas. El compositor explota así los contrastes de textura y de dinámica. En el aspecto

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

armónico, vuelve a Mi mayor a través del V grado de la tonalidad, utilizando un II grado rebajado con función cadencial (c.221).

Scherzo, **A'**, y coda (cs. 275-402): La repetición del scherzo es prácticamente literal hasta la coda, que aparece indicada en la partitura, en el compás 379. La coda se basa en los dos primeros compases de **a1**.

Cuarto movimiento: *Allegro molto agitato*

El cuarto movimiento de la sinfonía de Lara es un *Allegro molto agitato* de amplias dimensiones e influencias beethovenianas, en el que destaca el dominio técnico del compositor, en torno a dos grupos temáticos, con los que dilata una estructura que sigue el esquema: **A B A'** – **A B A'** – **(B+A)** – **A'**. Su compás es de 2/4 y la tonalidad inicial es Mi menor, aunque concluye en la tonalidad del homónimo mayor. En el aspecto instrumental, el compositor mantiene la misma plantilla que en el movimiento anterior.

A (cs. 1-46): Los violines I presentan un tema sincopado, de corte clásico, en la tonalidad de Mi menor, constituido por dos frases de ocho compases cada una. Al igual que en movimientos anteriores, la segunda frase deriva de la primera, compartiendo el mismo ritmo. El tema pasa después al oboe y se incorporan las maderas.



Ejemplo 11. Orimera frase de **A** (violines I, cc. 1-8).
En recuadro, intervalo generador de cuarta.

El compositor prolonga esta primera sección con un material temático de ocho por ocho compases, que entronca con lo anterior a través del ritmo, y presenta un aire andalucista debido al embellecimiento final de las frases (cs. 32-46). Este pasaje tiene una función cadencial, lo que se refleja armónicamente a través del uso del IV, V (con el VI grado del acorde añadido) y I grado (en los modos mayor y menor).

B (cs. 47-157): Presenta un tema *expresivo* (**b1**) que introducen los clarinetes, las violas y los violonchelos en Mi menor, y que mantiene, respecto al pasaje anterior, el comienzo anacrúsico y la extensión de ocho compases. Ahora, el tema se divide de

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

forma simétrica en dos semifrases de cuatro compases, que se reparten las maderas y las cuerdas respectivamente, a modo de antecedente y consecuente.



Ejemplo 13. El clarinete y las violas comparten **b1** (cc. 47-54).

Al mismo tiempo, destaca en el acompañamiento el clarinete II, que introduce en el comienzo de la sección una cadencia andaluza, de modo que se mantiene el carácter del pasaje anterior. También llama la atención el plano armónico, ya que el compositor recurre a la misma estructura que sustentaba **A**: I-VII7/IV-IV-II7-(V)-I, por lo que ambos temas se relacionan en este aspecto, subrayándose los grados plagales. En el compás 63, la partitura enlaza un material melódico derivado de **b1**, al que llamaremos **b2**, que interpretan por primera vez los violines:



Ejemplo 14. Violines II, **b2** (cc. 63-70).

Lara presenta variaciones sobre **b2**, de forma motívico-temática, en un episodio en el que logra cierta ambigüedad entre las tonalidades de Mi menor melódica y Si menor, al utilizar el VII grado alterado de la dominante y, a partir del compás 95, también el VI alterado, con lo que introduce la escala de Si menor melódica. En el compás 111, se asienta la tonalidad en Si menor, para preparar el final de la sección. Para ello, Lara utiliza una efectiva *gradatio* dinámica en toda la orquesta, que avanza en un ritmo a contratiempos. En el compás 150, el compositor emplea una modulación cromática que conduce al V7 grado de Mi menor, una vez que la dinámica vuelve a *piano*, de manera que regresamos, en *pianísimo* al tema **A** en tónica, en el compás 158.

A' (cs. 158-276): El regreso a la primera sección del movimiento no es satisfactorio para el oyente, en el sentido de que no resuelve las tensiones propias de los esquemas clásicos. De este modo, el compositor va a interrumpir la reexposición del

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

tema, antes de decantarse por un nuevo episodio contrapuntístico, que elabora con los tres primeros compases de **A**.

En esta sección, Lara emplea Mi menor y Re menor (consigue una ambigüedad entre los modos mayor y menor, desde la cadencia con 3ª picarda que emplea en el compás 186), y combina Si menor y Mi menor (melódico) en el episodio en el que trabaja de forma motivico-temática, tal y como ocurría en la sección anterior. Este último pasaje tiene un carácter triunfal, imponiéndose las dinámicas *forte* y combinando la textura homofónica, con disposiciones en bloque por familias de instrumentos.

A (cs. 278-307): En el compás 278 localizamos de nuevo **A** en Mi menor. Esta sección sí que es muy parecida a la primera exposición de **A**, con algunos cambios en la orquestación.

B (cs. 308-414): Lo mismo se observa en la siguiente sección, si bien ahora se mantiene en la tonalidad de Mi menor, a modo de recapitulación.

A' (cs. 415-507): Se inicia una nueva sección, a través de una serie de variaciones del tema inicial, en la misma línea de episodios anteriores, incluida la gradación dinámica y el *tutti* triunfal. En este caso, Lara mantiene el uso de tonalidades homónimas mayores y menores, alrededor de la tonalidad inicial. Trabaja con Mi mayor (Mi menor), Sol Mayor, Mi mayor, La Mayor, Si mayor, si menor, Mi mayor.

B+A (cs. 507-574): El compositor combina ambos temas, procedimiento que ya observamos en el primer movimiento. Primero, domina **b1** en las maderas y la cuerda (**A** aparece fragmentado en el metal), en las tonalidades de Si mayor y Sol sostenido menor. Sin embargo, a partir del compás 527 va a imponerse **A** en el viento, mientras las cuerdas sostienen su parte en trémolos. Así se alcanza la última gradación dinámica, por la que la partitura se establece en dinámicas *forte*, desde el compás 539 hasta el final. Esta sección nos conduce a Mi mayor y Si mayor (que, junto con el Sol sostenido mayor anterior, conforman la triada de Mi). Entre los compases 559-566, destaca una modulación a Si menor que encamina el cierre, de manera que Lara utiliza, en un fragmento *fortísimo*, acordes de VII7 en el viento madera y metal, que chocan sobre arpeggios de la cuerda, en trémolos, de VI grado. A partir del compás 567, Lara resuelve en un V grado de Mi mayor, que prolonga hasta resolver en la tónica, en el compás 575.

Coda (cs. 575-628): En la coda, se continúa empleando sobre todo **A**, aunque aparece al final un recordatorio de **B** en las trompas y trompetas en los compases 616-623, mientras observamos la habitual aceleración rítmica final.

Sinfonía en Mi menor de Manuel Manrique de Lara

Primer movimiento: *Un poco maestoso. Allegro ma non troppo.*

C. 1-10-20-30-40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140-150-160-170-180-190-200-210-220-230-240-250-260-270-280-290-300-310-320-330-340-350-360-370-380-390-400

Introd.	Tema A		Pte	Tema B	Desarrollo			Tema A	Pte	Tema B' (B+A)	Coda (B+A)
Mim (I / V)	a1	a2	Mim c. 5º	Sol M	- modulante -			a1	a2	Mim c. 5ª	MiM Mim
	Mim						Mim				
INTR	EXPOSICION				DESARROLLO			REEXPOSICION			CODA

Segundo movimiento: *Andante con moto*

Cs.1-10-20-30-40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140-150-160-170-180-190-200-212

a1	a2	a1	b1 b2	a'1	a1	a2	a1	b1 b2	b' (b1+b2)	a1	b2
DoM			Dom RebM	RebM Dom	DoM		Dom	Fam RebM	FaM ReM-Lam-Rem DoM	DoM	FaM Fam DoM
A					A'						

Tercer movimiento: *Molto vivace*

Cs.1-10-20-30-40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140-150-160-170-180-190-200-210-220-230-240-250-260-270-280-290-300-310-320-330-340-350-360-370-380-390-402

a1	a2+a1 (desarrollo)	a'1	b (desarrollo)	a1	a2+a1 (desarrollo)	Coda (a1)
Mi m	Mim – modulante –	Mim	MiM-SiM (VI) SolM-MiM (V-I)	Mi m	Mim – modulante –	Mim
A		TRIO		A'		Coda

Cuarto movimiento: *Allegro molto agitato*

Cs. 1-20-40-60-80-100-120-140-160-180-200-220-240-260-280-300-320-340-360-380-400-420-440-460-480-500-520-540-560-580-600-628

A	B	A'	A	B	A'	B+A	Coda (A)
Mim	(b1 b2) Mim-Sim-Mim	Mim-Rem-Mim	(b1 b2) Mim	MiM –modulante –	SiM – modulante – MiM(V)	MiM	

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

III.2 El Cuarteto en Mi bemol en estilo antiguo

El *Cuarteto en Mi bemol para dos violines, viola y violoncello en estilo antiguo* es la única obra de cámara en el catálogo de Manrique de Lara¹. La partitura manuscrita, fechada en 1893 por el compositor, coincide con el último año del magisterio de Chapí, al igual que sucede con la obra sinfónica de Lara. Respecto al *Cuarteto en Mi bemol*, hay que tener en cuenta que en algunos artículos en prensa de la época aparece datado en 1895, lo que podría tener que ver con revisiones posteriores de la obra, que actualmente desconocemos. En cualquier caso, es lógico pensar que la composición del único cuarteto de Lara respondiera a los consejos de su maestro, Chapí, quien tras el estudio de los cuartetos de Haydn, Mozart y Beethoven, valoraba así este definitivo género, que “todo lo pide junto: frescura, elegancia, gracia, grandeza, temas muy genéricos, pero muy distinguidos, pues con facilidad se escurre lo trivial disfrazado; mucho diálogo, pero siempre haciéndolo brotar espontáneo y sobre todo la luz más clara, que alumbre y de vida al cuadro”².

El *Cuarteto en Mi bemol* de Lara no se escucha, sin embargo, hasta 1905, momento que coincide con el estreno de los cuartetos de Chapí³, cuya creación se vio favorecida por el impulso de la Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936) en el renacimiento de la música de cámara a comienzos de siglo. Sin embargo, al igual que sucede con el *Tercer Cuarteto* de Chapí –que, como el cuarteto que nos ocupa, se estrena en 1905–, el *Cuarteto en Mi bemol* de Lara se presenta en uno de los conciertos que ofrece el Cuarteto Francés en el Teatro de la Princesa, concretamente el 23 de febrero de 1905. Conviene recordar aquí la importancia que tenían entonces las

¹ Nuestro estudio se basa en la partitura del *Cuarteto en Mi bemol* de Lara que se conserva en el legado del compositor en la Biblioteca Nacional de España (BNE, Archivo de Manuel Manrique de Lara / Sala Barbieri, M.MANRIQUELARA/42). Se trata del único borrador manuscrito de la partitura que, sepamos, ha llegado hasta hoy. El documento aparece firmado al final de cada movimiento y fechado al final por el compositor, en “Madrid, 23 de Febrero 1893”. Debido al desgaste de la escritura a lápiz de la partitura, fue necesario copiar la obra directamente desde el manuscrito de la BNE, para proceder a su análisis.

² Citado en IBERNI, Luis: *Ruperto Chapí*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1995, pp. 469.

³ Hay que recordar que Chapí fecha su *Cuarteto nº 1 en Sol Mayor* el 18 de marzo de 1903, por tanto –y a diferencia de Lara–, pocos días antes de efectuarse su estreno, tal y como señala GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: “Los mundos cuartetísticos de Conrado del Campo y Ruperto Chapí”, en GÓMEZ, José Antonio (coord.): *Cambio de tercio. Música española para cuarteto de cuerda*. Oviedo: Caja de Asturias, 1995, pp. 81-86. No obstante, Fernando Delgado ha considerado la posibilidad de que Chapí compusiera sus cuartetos al menos una década antes de su estreno, siguiendo testimonios de Luis Villalba y Adolfo Salazar. En cualquier caso, el *Primer Cuarteto* de Chapí se presenta el 23 de marzo de 1903; en mayo de 1904 se escucha por vez primera el *Segundo Cuarteto* del compositor de Villena, mientras que su *Tercer Cuarteto* se estrena en marzo de 1905. El *Cuarto Cuarteto* de Chapí se da a conocer en febrero del año siguiente, según recoge IBERNI, L.: *Ruperto Chapí*....

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

campañas de formaciones como el Cuarteto Francés o el Vela, para la difusión y promoción de este género en España. Esta labor será reconocida por Lara en su actividad como crítico, como veremos en otro capítulo de esta tesis.

III.2.1 Recepción y valoración de la obra

En su jornada de estreno, el *Cuarteto en Mi bemol* de Lara abrió la segunda parte del concierto, seguido por el *Cuarteto para piano e instrumentos de arco*, Op. 3 de Mendelssohn, que cerró la velada, con Enguita al piano. En la primera parte del programa se escuchó el primer cuarteto de Debussy, siendo también su primera audición pública en Madrid⁴. Respecto al cuarteto de Lara, la crítica coincidió en destacar el dominio de la técnica compositiva por parte del autor, en una obra que se valoró positivamente dentro de un estilo clásico desde los diarios de diferente perfil ideológico⁵. No obstante, llama la atención cómo en la recepción del cuarteto de Lara en la prensa aparecen discrepancias, según la línea más o menos conservadora del diario, en cuanto a la acogida del segundo y cuarto movimientos, que son los que ofrecen más libertades formales, según mostraremos más adelante en el análisis musical. De este modo, en diarios de tendencia liberal-demócrata como *El Globo* y *El Heraldo*, se reciben mejor las innovaciones aplicadas por parte de Lara en los movimientos mencionados de su obra. Por otro lado, según la prensa el *Cuarteto en Mi bemol* había sido además premiado dos años antes en un concurso en Madrid para obras de este formato⁶.

En este sentido, el crítico que firmaba como D-dur en *La Correspondencia de España* celebraba la decisión de Lara de respetar la tradición, reconociendo en el compositor una formación y habilidad suficientes como para escoger, sin embargo, caminos más novedosos. No obstante, el crítico consideraba el último movimiento como el menos afortunado de la obra, ya que, según sus criterios, rompía la “corrección de forma” y la “pureza armónica” asociada al estilo clásico:

⁴ El *Cuarteto Op. 10* de Debussy ya se había escuchado el 10 de mayo de 1904 para los abonados de la Sociedad Filarmónica de Madrid, a cargo del Cuarteto Checo.

⁵ En nuestro estudio consultamos la obra de SEOANE, María Cruz y SÁIZ, María Dolores: *Historia del periodismo en España. El Siglo XX: 1898-1936*, Vol. 3. Madrid: Alianza, 1996. Recomendamos igualmente los elementos descriptivos de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

⁶ No hallamos más información acerca de los organizadores o la convocatoria de dicho concurso. En todo caso, excluimos el concurso organizado por la Sociedad Filarmónica de Madrid para este género de obras, que tuvo otros ganadores en ese año.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

“Discípulo del maestro Chapí, el Sr. Manrique es uno de los jóvenes compositores españoles que mejor conocen la técnica y el mecanismo de la composición. No es, por tanto necesario decir, que el cuarteto ayer estrenado está compuesto con una extraordinaria corrección de forma, y con una completa pureza armónica y contrapuntística.

El Sr. Manrique en ésta, su primera obra de este género, a pesar de que sabe lo bastante como para ir por el camino que él quiera, ha tenido la modestia –para mí el buen talento–, de no meterse a innovador, como hacen otros muchos impacientes, y se ha limitado a escribir un cuarteto dentro de los moldes clásicos y con sujeción estricta a los inmortales modelos de esta música, hechos por Haydn, Mozart y Beethoven. Me parece un acierto del Sr. Manrique, excepto el rondó con que termina, que no está a la altura de los tres primeros tiempos (...)”⁷.

Por su parte, Cecilio de Roda destacaba en *La Época* la influencia de Haydn y de Beethoven en el cuarteto de Lara, aunque Roda cuestiona el segundo movimiento que, bajo el título de *Elegía*, Lara dedicó a Beethoven:

“Manrique de Lara es uno de mis más cariñosos amigos y uno de los compositores españoles que han hecho estudios más serios y profundos. Sus entusiasmos en arte son Beethoven y Wagner. (...) El cuarteto de Manrique de Lara acusa un gran conocimiento de los clásicos, una gran familiaridad con su estilo, procedimientos y tendencias. El primero y último tiempo son haydianos por su sencillez melódica; bastante más avanzados por su labor contrapuntística. El andante es una hermosa página, quizá necesitada de mayor concisión, pero toda ella escrita en un sentimiento elevado y doloroso, que hace pensar en las grandezas de Beethoven; el scherzo, por sus ritmos y su carácter, es también beethoveniano. Siempre, en cada momento, el músico formado, el artista de tendencias clásicas, aparece, no con tanteos y probaturas del principiante, sino con el dominio del maestro. Fue muy aplaudido y al final de la obra salió su autor a recibir los aplausos del público”⁸.

Por el contrario, Miguel Salvador, en *El Globo*, destaca precisamente la *Elegía* y aporta interesantes juicios acerca de la interpretación, que hubieran podido condicionar, por otro lado, la recepción de la obra de Lara por parte de público y crítica:

“En la segunda parte se estrenó un cuarteto del joven y distinguido compositor español don Manuel Manrique de Lara, ya conocido de nuestro público y muy aplaudido por él. La obra del Sr. Manrique de Lara es una afortunadísima imitación de los cuartetos del estilo clásico, con toda la frescura melódica, la ingenuidad y el sereno equilibrio que se requieren en esta clase de composiciones.

El trabajo armónico y contrapuntístico denota un gran dominio de la técnica, y en el andante, muy bonito de color, hay pasión y pasión elevada. El conjunto de la obra revela un espíritu cultivado y nutrido con enseñanzas sanas, una orientación seria y noble y, sobre todo, una habilidad de mano y un gusto exquisito.

⁷ “Teatro de La Princesa. Cuarteto Francés”, *La Correspondencia de España*. Madrid, 24-II-1905.

⁸ RODA, Cecilio: “Cuarteto Francés”, *La Época*. Madrid, 24-II-1905, recogido un fragmento en IBERNI, L.: *Ruperto Chapí...*, p. 483.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

Si este cuarteto no se hubiera tocado después del de Debussy, que fatiga mucho la atención cuando se oye por vez primera, y si la ejecución hubiera sido más brillante, menos dulzona que la que obtuvo en manos del Cuarteto Francés, el éxito hubiera sido más ruidoso.

El Sr. Manrique de Lara tuvo que presentarse a recibir los aplausos con que el público premió su atinada, discreta y simpática labor, que viene a confirmar la justicia con que su nombre figura en primera línea entre los músicos y críticos de arte de nuestro país”⁹.

El crítico de *El Heraldo* también achaca cierta falta de homogeneidad al programa y señala, en este caso, a Beethoven y Mozart entre las influencias del cuarteto de Lara, en el que valora especialmente los dos primeros movimientos:

“Contrastando con el valiente trabajo de Debussy, figuraba en el programa otro cuarteto escrito por nuestro compatriota Manrique de Lara, autor de *La Orestíada*.

La obra de Manrique de Lara, sencilla en la composición, es de estilo y franco carácter mozartiano, ostentando suficiente franqueza y claridad para que sus bellezas puedan ser apreciadas por el público.

Es un trabajo escrito con verdadera conciencia y gran dominio por el artista, que esta vez muestra devoción al clasicismo y está penetrado de las condiciones y tendencias consagradas en el género. Interesantísima es su labor contrapuntística y encantadoras las melodías.

Las tendencias de hoy son opuestas a las indicadas por Manrique de Lara en su preciosa obra; pero al arte libre, amplio e independiente todo lo acepta y cobija cuando las formas musicales muestran sinceridad y buen gusto.

Los tiempos más ricos de composición y desarrollo son el primero y segundo. El scherzo de matices beethovenianos y el líndisimo rondó revelan gracia y puro carácter de época”¹⁰.

El *Cuarteto en Mi bemol* de Manrique de Lara volvió a escucharse, a cargo del Cuarteto Vela, en fecha de 23 de marzo de 1909, año que el violinista Telmo Vela, uno de los fundadores del grupo, destaca en sus memorias debido a la intensa actividad de conciertos del Cuarteto, con las dos series de recitales que ofrece la agrupación en el Teatro Lara de Madrid¹¹. En esta segunda audición, el *Cuarteto en Mi bemol* de Lara aparece en el ecuador del programa, entre el *Cuarteto en la menor, Op. 29* de Schubert y el *Cuarteto en Re, Op. 192 n° 2* de Raff.

La última interpretación de la obra de cámara de Lara se celebra al año siguiente, en 1910, también durante la serie de conciertos que el Cuarteto Vela ofrece en el Teatro Español, concretamente el día 15 de marzo. En esta última audición, el *Cuarteto en Mi*

⁹ SALVADOR, Miguel: “Cuarteto Francés. Cuarta sesión”, *El Globo*. Madrid, 24-II-1905.

¹⁰ “Teatro de La Princesa. Cuarteto Francés”, *El Heraldo*. Madrid, 24-II-1905.

¹¹ Véase VELA, Telmo: *Confesiones de un músico (memorias)*. Alicante: Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, Diputación provincial de Cultura de Alicante, 1994.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

bemol se escucha al final del programa del concierto, tras el *Cuarteto n° 2, en Sol mayor, Op. 18* de Beethoven y el *Cuarteto n° 2, en Re mayor, KV 155* de Mozart. Llama la atención cómo disminuye el interés por parte de la prensa hacia la obra de Lara en este momento, si bien hallamos una pequeña crónica que publica el diario *ABC* tras el concierto, donde se comenta que todavía Lara “andaba preocupado porque en un cuarteto suyo que figuró en la audición hay un *andante* que es una elegía dedicada a Beethoven”¹². No obstante, las noticias del cuarteto de Lara en esta ocasión llegan hasta Francia, de la mano de Henri Collet, testigo de esta nueva interpretación de la obra, a la que se refiere en términos nada positivos:

“El tercer concierto nos permitió volver a escuchar un detestable cuarteto de un español, Manuel Manrique de Lara, desprovisto de originalidad no solamente española, sino musical; falto de equilibrio y mezclando las progresiones cromáticas y una polifonía del estilo de “Tristán” con las recapitulaciones invariables de un pobre tema diatónico; de una armonía pesada, vacía y atrasada; al fin, que presenta un abuso del trémolo y del pizzicato de un efecto teatral espantoso. El autor goza de un cierto renombre en España, y es por esto por lo que debemos insistir en su obra. Pero su renombre no tiene explicación, llevándonos a nuestro parecer una cruel decepción”¹³.

Lara concibe su *Cuarteto en Mi bemol* una vez dominada la técnica instrumental en diferentes estilos y formatos, tras componer la *Sinfonía en mi menor* –su primera obra del catálogo, en *estilo antiguo*–, a la que siguió la trilogía sinfónica *La Orestíada*, de influencia wagneriana. Así, Lara regresa con su cuarteto a los modelos clásicos, como pilar constructivo de un aprendizaje compositivo en el que valora la asimilación de la tradición musical, en una obra que considera menor en su catálogo, y que compone sin mayores pretensiones, a diferencia de *La Orestíada*. Sin embargo, Lara consideraba

¹² “Madrid al día”, *ABC*. Madrid, 18-III-1910.

¹³ COLLET, Henry: “Madrid”, *L’Actualité Musicale: Annexe de la Revue Musicale S. I. M.* París: Librairie Ch. Delagrave, 15-IV-1910, p. 157-159. “Le troisième concert nous permet de réentendre (...) un detestable quartour d’un Espagnol, Manuel Manrique de Lara, dépourvu d’originalité non seulement espagnole mais musicale; manquant d’équilibre et mélangeant des progressions d’un chromatisme et d’une polyphonie à la “Tristan” avec les reprises invariables d’un pauvre thème diatonique; d’une harmonie poisseuse, vide et arriérée; enfin qui présente un abus du trémolo et du pizzicato d’un effet effroyablement théâtral. L’auteur jouit d’une certaine renommée en Espagne, et c’est pourquoi nous devons insister sur son oeuvre. Mais cette renommée ne s’explique point, et nous éprouvamos une cruelle déception à nous en apercevoir”. Hay que señalar que, en el mismo artículo, Collet cuestiona la trascendencia de Chapí para la música española, movido por la campaña de la prensa a favor del compositor y a la que tilda de “ridícula”. De este modo, Collet arrincona a Chapí mientras alaba la síntesis dramática de Pedrell, y reconoce además la expresividad de Falla, Turina o Albéniz, y la profundidad sentimental de otros autores como Olmeda, Villar o Conrado del Campo.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

que “sólo por medio del conocimiento de las formas consagradas por el uso de los más grandes maestros (...), puede el compositor llegar a la verdadera libertad”¹⁴.

El mismo Lara nos aclara, de esta manera, la intención artística que subyacía en la composición de su *Cuarteto en Mi bemol*:

“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.

Claro 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 aún 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 Reeger.

Si quisiera aumentar esta enumeración, no faltarían bajo mi pluma los de Bach y de Wagner. Perdóneme quien haya tenido la paciencia de leer estas líneas lo extensamente que procuro justificar el impulso que dictó una de mis modestas obras. He tenido casi siempre la desgracia de ser juzgado desde un punto de vista que no coincidía con el adoptado por mí al dar vida a mis emociones.

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 buena 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.

Cuando, años después, di 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 revelarlo”¹⁵.

Así, el *Cuarteto en Mi bemol* de Lara es deliberadamente retrospectivo. Como veremos en nuestro análisis, respeta las técnicas y procedimientos de la tradición del cuarteto clásico-romántico, por otro lado asimilada en el contexto madrileño de la música de cámara de fines del siglo XIX, a través sobre todo de la actividad de la Sociedad de Cuartetos (1863-1894)¹⁶. De este modo, se trata de una obra temprana

¹⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Concierto en el Conservatorio”, *El Mundo*. Madrid, 16-III-1908.

¹⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Español. Sociedad de Instrumentos de Viento. Cuarteto Vela”, *El Mundo*. Madrid, 24-III-1909.

¹⁶ En nuestro estudio, tenemos en cuenta el repertorio difundido por la Sociedad de Cuartetos para valorar las influencias de estilo en el cuarteto de Lara, según la relación del repertorio que recoge GARCÍA

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

dentro de la producción cuartetística española, anterior a las series más importantes – iniciado ya el siglo XX–, y firmadas por Chapí¹⁷, Tomás Bretón¹⁸ o, más tarde, Conrado del Campo¹⁹. A este respecto, hay que señalar que el cuarteto de Lara se separa de las tendencias nacionalistas de cuartetos como los de Chapí y otros de Bretón y Emilio Serrano, de manera que no contempla ningún rasgo españolista de forma explícita en su partitura.

Como detallaremos en nuestro análisis, el *Cuarteto en Mi bemol* de Lara presenta mayores libertades en la forma del segundo y cuarto movimientos –aunque no sin cierta rigidez–, lo que sintoniza con la opinión de Chapí de que, a partir de Beethoven, ambos movimientos ofrecían mayor libertad al compositor²⁰. Tal y como refleja la crítica de la época, en el *Cuarteto en Mi bemol* de Lara destaca la *Elegía a Beethoven* –el segundo movimiento de la obra–, escrita en la misma tonalidad que la *Quinta Sinfonía*, Do menor, mientras comparte la solemnidad de los movimientos lentos del compositor de Bonn. Incluso, el crítico Miguel Salvador señaló que el segundo movimiento del cuarteto de Lara estaba inspirado en el *Cuarteto n° 7 en Fa mayor Op. 59 n° 1* de Beethoven²¹, de forma que en mi análisis me referiré a las semejanzas de la obra de Lara con el movimiento *Adagio molto e mesto* de este cuarteto de Beethoven. Por otro lado, tengamos en cuenta cómo Lara elogiaba en sus críticas la concepción expresiva y dramática de la obra instrumental de Beethoven, en la que “las ideas

VELASCO, Mónica: “La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 8-9, 2001, pp. 149-194. No hay que olvidar la labor realizada también por la Sociedad de Música Clásica di Camera (1889-1890), fundada por Enrique Fernández Arbós, entre otras instituciones de la época, como el Conservatorio, que también acogían conciertos de cámara en el Madrid de finales de siglo.

¹⁷ IBERNI, Luis (ed.): *Ruperto Chapí: Cuartetos*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1998.

¹⁸ DELGADO, Fernando: *Tomás Bretón. Música de cámara para cuerda*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2011.

¹⁹ Véanse el *Catálogo de obras de Conrado del Campo*. Madrid: Fundación Juan March, 1986; FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo: “El Cuarteto en La mayor “Carlos III” de Conrado de Campo, un modelo tardío de síntesis entre lo popular y lo culto”, *Revista de musicología*, Vol. 26, N° 1, 2003, pp. 265-288. Al mismo tiempo, destacan las investigaciones del doctor Víctor Sánchez, aunque más orientadas a la producción lírica del compositor, si bien conocemos su colaboración con el Cuarteto Bretón, que impulsa actualmente la recuperación de la obra cuartetística de Conrado del Campo, recogiendo el testigo del Cuarteto Hispánico en la década de 1970. Así, el Cuarteto Bretón estrenó recientemente el *Cuarteto n° 8 en Mi mayor* de Conrado del Campo en los ciclos de la Fundación Juan March (“Una tradición olvidada: el cuarteto de cuerda en España (1863-1914)”, 13 de febrero, 2013). Por su parte, el Hispánico recuperaba –junto al *Cuarteto “Carlos III”* en programa–, el *Cuarteto en mi menor*, n° 5 de Conrado del Campo, en el marco de la sección española de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea (SIMC), bajo gestión de Tomás Marco.

²⁰ IBERNI, L.: *Ruperto Chapí...*, pp. 475-476.

²¹ SALVADOR, Miguel: “De Música”, *El Globo*, Madrid, 18-III-1910.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

pugnaban por romper los moldes impuestos fatalmente por la tradición, siempre mezquinos para encerrar tanta grandeza”²². Al mismo tiempo, la continuidad melódica de las voces, con el uso de un contrapunto más libre en este segundo movimiento, nos recuerda a Dvorák, sobre todo en cuanto a la textura polifónica y las variaciones temáticas (más quizá que al Mendelssohn de la etapa intermedia que, a diferencia de Dvorák, formaba ya parte del canon del repertorio a fines del siglo XIX).

También se impone en el cuarteto de Lara el último movimiento, en el que la claridad formal del rondó-sonata es patente, aunque el compositor nos presenta un desenlace liberador, a través de una sección final que crea un conflicto con todo el material anterior. Como reflejamos en nuestro análisis, destaca en esta parte la utilización del llamado *acorde de Tristán*, que no deja de tener un significado simbólico, si tenemos en cuenta el wagnerismo confeso del polifacético marino. Lara encabeza la partitura manuscrita del cuarteto con unos versos de Goethe que podemos interpretar en este sentido, en cuanto a la aproximación de Lara a su credo artístico, como lleva a cabo en su cuarteto:

“Ich bin bei dir, du seist auch noch so ferne,
Du bist mir nah!...”
 (“Yo estoy contigo, aunque tú estés tan distante.
¡Tú estás cerca de mí!...”)²³.

Al mismo tiempo, observamos cómo Lara combina los principios clásicos con una inquietud vital y elevada, en ocasiones frenética, que refleja el espíritu goethiano. No en vano, Goethe es uno de los autores que destacan en la biblioteca personal de Lara que custodia la Biblioteca Nacional, que incluye la edición de Leipzig de 1914 de la obra completa de Goethe²⁴. En este sentido, destacan las partes centrales de los movimientos del cuarteto, donde Lara tiende a acentuar el contraste y a intensificar los procedimientos, como veremos con más detalle en el análisis musical. En general, en el cuarteto de Lara destaca una elaboración contrapuntística de influencia beethoveniana, con gran inventiva rítmica, que nos aproxima al *Cuarteto de cuerda n° 3, en Re mayor*

²² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*. Madrid, 5-IV-1909.

²³ Los versos corresponden al poema de Goethe titulado *Nähe des Geliebten* (*Cercanía del ser amado*), poema que inspiró a Schubert uno de sus lieder, el *D.162, Op.5, n° 2*. Hemos comprobado que no existe relación entre la música de Schubert para este lied y el *Cuarteto en Mi bemol* de Manrique de Lara.

²⁴ GOETHE, Johann Wolfgang von: *Goethes Werke*. 6 Vols. Leipzig: Spamerschen Buchdruckerei, 1914.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

de Chapí. De hecho, el propio Manrique de Lara se refería a esta característica de su *Cuarteto en Mi bemol*, del que hablaba en los siguientes términos:

“Bajo la aparente sencillez que le prestan la estructura de sus ideas melódicas, creadas todas diatónicamente, y la forma general de sus cuatro tiempos, mantenida siempre dentro de la tradición clásica, encubre grandes dificultades, no sólo en el mecanismo, sino también en la ponderación rítmica, trabajada contrapuntísticamente con severo rigor”²⁵.

De este modo, las principales características del *Cuarteto en Mi bemol* de Lara estriban en la complejidad rítmica y el manejo del contrapunto, que se articula con fluidez en la estructura, con una preocupación también por la unidad temática típica de Haydn, teniendo en cuenta además el interés que muestra Lara en su cuarteto por los procedimientos de variación melódica. No en vano, Haydn y Beethoven representaban para Lara dos de los autores más importantes de una genealogía creativa que el autor defendía dentro de la música alemana. En este sentido, Lara reconoce a Haydn el establecimiento de los modelos de la tradición clásica, que Beethoven había continuado, según el crítico. Mientras, ya en sus primeras críticas, Lara negaba a Mozart cualquier innovación, aunque valoraba positivamente su invención melódica y abundancia de recursos musicales²⁶.

Lara hereda así unos modelos que posteriormente inspiraron los cuartetos de su maestro Chapí, con preocupaciones comunes en la construcción del discurso musical, si bien el resultado no puede ser comparable con el que logra un Chapí o un Bretón en sus obras para las cuatro cuerdas. Tampoco pretende serlo, teniendo en cuenta que, como hemos señalado, entre la producción cuartetística del maestro y del alumno hay diez años de diferencia. En este sentido, observamos por ejemplo que, a nivel armónico, presentan mayor interés los cuartetos de Chapí, aunque el cuarteto de Lara manifiesta un gusto especial por las modulaciones a tonalidades homónimas y por las tonalidades en el área de la subdominante, que se observa igualmente en las composiciones de su maestro. Asimismo, en el desarrollo armónico del *Cuarteto en Mi bemol* podemos valorar la influencia de Sphor, a través de cromatismos que enriquecen el discurso musical, según el gusto del momento, y en la dirección que se observa más tarde en el Primer y Tercer Cuarteto de Chapí. En cualquier caso, Chapí, habiéndose ya consagrado

²⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Lara. Cuarteto Vela”, *El Mundo*, Madrid, 24-III-1909.

²⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Mozart”, *El Imparcial*, Madrid, 9-XII-1889.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

en los escenarios madrileños de la última década del siglo XIX, tendió a Lara su magisterio haciendo más accesible para el discípulo el oficio y prestigio del compositor.

El *Cuarteto en Mi bemol* de Lara supondría así la continuación de los primeros ejemplos del género de la segunda mitad del siglo XIX, en la línea de las obras de Rafael Pérez (*Cuarteto en Mi bemol mayor*, estrenado en 1868)²⁷, Marcial del Adalid (*Cuarteto de cuerda, Op. 16*, de 1872)²⁸, o Federico Olmeda (*Cuarteto en Mi bemol mayor*, de 1891)²⁹, además de otros compositores como Celestino Vila de Forns, autor de dos cuartetos con piano, que han sido recuperados recientemente³⁰.

III.2.2 Análisis musical³¹

Primer movimiento: *Allegro ma non troppo*

El primer movimiento es un allegro de sonata en Mi bemol mayor, en compás de 4/4, que mantiene las proporciones clásicas sin transformaciones relevantes en la estructura, si bien destaca el trabajo armónico y contrapuntístico del desarrollo, que resulta especialmente dramático, como adelantábamos más arriba.

El compositor presenta en el primer violín el primer tema (A) de corte clásico, que recoge el violonchelo (Ejemplo 1), y en el que se basará la transición o puente, de elaboración contrapuntística, a partir de los dos primeros compases del tema. Armónicamente, la transición es sencilla, con cromatismos, en el grado de dominante de la dominante, que introduce un pequeño ciclo de quintas. Hay que resaltar el gusto de

²⁷ Véase GARCÍA VELASCO, Mónica: “Pérez, Rafael”, en CASARES, Emilio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. VIII. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999, pp. 623.

²⁸ Véase SOTO, Margarita: “Marcial del Adalid”, en *Anuario Musical: revista de Musicología del CSIC*, Nº 45, 1990, pp. 189-234. Recomendamos además el artículo en prensa histórica de PARDO BAZÁN, Emilia: “Un compositor español (Marcial del Adalid)”, en *La Época*, 2-III-1882, recogido en el programa del ciclo de conciertos “Delicias españolas. Música española del siglo XIX”, donde se presentan los cuartetos mencionados de Adalid, Pérez y Olmeda (Auditorio Municipal de Logroño, 3, 10 y 17 de marzo, 2008), (<http://www.culturalrioja.org/eventos/2008/delicias/dia02.htm>, consultado por última vez, en 10 de abril de 2013). Pardo Bazán relaciona el *Cuarteto de cuerda, Op. 16* de Adalid con la segunda etapa clásica del compositor gallego.

²⁹ Véanse RINCÓN, José del: “Rimas para piano y el Cuarteto en Mi Bemol de Federico Olmeda”, en PORTILLO, Teófilo (coord.): *Actas de la I Semana de estudios históricos de la Diócesis de Osma-Soria* (15-17 de septiembre de 1997), Vol. 2. Soria: Diputación Provincial de Soria, 2000, pp. 365-370; y sobretodo, CASARES, Emilio: “Olmeda de San José, Federico”, en CASARES, Emilio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. VIII. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999, pp. 67-68.

³⁰ BERNADÓ, Màrius (ed.): Celestino Vila de Forns. *Gran Quinteto para piano, dos violines, viola y violonchelo; Cuarteto en mi menor para violín, viola, violonchelo y piano; Cuarteto en do menor para violín, viola, violonchelo y piano*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2011.

³¹ Al final de este apartado adjuntamos unos esquemas para ilustrar más claramente la estructura formal de cada movimiento del cuarteto.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

Example 3 shows a musical score starting at measure 71. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats. The score includes dynamic markings such as *ff*, *dim.*, and *p*. There are also markings for *ten.* (tension) and a *>* (accent). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

Ejemplo 3. Comienzo de la segunda sección del desarrollo.

La retransición, indicada *Poco più mosso* en la partitura (Ejemplo 4), es más estable armónicamente, alternando las tonalidades de Fa menor y Do menor, antes de un Si menor que desemboca en la dominante con séptima de Mi bemol mayor, para enlazar así con la recapitulación. La recapitulación presenta algunas modificaciones sin relevancia para la estructura y el plan armónico, añadiendo tres compases para el cierre del movimiento, que situamos en la pequeña coda final.

Example 4 shows a musical score starting at measure 107. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats. The tempo marking is *Poco più mosso*. The score includes dynamic markings such as *sfp*. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

Ejemplo 4. Comienzo de la retransición del primer movimiento del cuarteto de Lara.

Segundo movimiento: *Andante sostenuto*

El segundo movimiento es un homenaje a Beethoven, indicado en la partitura como “Elegía (26-III-1827)”, que es la fecha de la muerte del compositor alemán. Se trata de un *Andante sostenuto* en 6/8, en la tonalidad del relativo menor del cuarteto, Do menor. En este movimiento, Lara parte de un esquema simétrico, con una sección central que introduce un tercer tema (C) en La bemol mayor. La característica principal de este movimiento es la fluidez lírica y expresiva de las voces, en una estructura más flexible que coordina diferentes motivos temáticos, de influencia beethoveniana, y que

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

resuelve según los cánones clásicos. Además, consideramos que la relación con el movimiento *Adagio molto e mesto* del *Cuarteto Op. 59 n° 1*, que indicaba Miguel Salvador, consiste sobre todo en el carácter doliente subrayado por el uso de *esforzandi* y tesituras agudas; las texturas de la polifonía con un uso destacado de la parte del violonchelo; y similitudes con algunos de los temas de la página de Beethoven, como veremos a continuación.

En el *Andante sostenuto* del cuarteto de Lara, el violín primero presenta el primer tema (A), *dolente*, que retoma el violonchelo (Ejemplo 5), y se prolonga ocho compases con un nuevo material (A'), de carácter libre y *espressivo*, que interpretan la viola y el primer violín, y que nos conduce armónicamente a Sol menor. Esta tonalidad se asienta en el compás 26, con un material de transición (X1), también *dolente*, que detiene el fluir melódico (Ejemplo 6). Este material guarda similitud con una fórmula cadencial que utiliza Beethoven para encaminar el cierre de la exposición del movimiento *Adagio molto e mesto* de su *Cuarteto Op. 59 n° 1* (Ejemplo 7), que presenta forma de sonata. Sin embargo, Lara emplea X1 dentro de un episodio de transición, antes de la aparición del segundo tema del movimiento. El Tema B, en Sol menor, lo presenta, tanto en la obra de Lara como en la de Beethoven, el violonchelo (Ejemplos 8 y 9), con un acompañamiento en ambos casos similar en los violines, que tiende hacia un movimiento arpegiado y, en el caso de Lara, de mayor amplitud melódica.



Ejemplo 5. *Cuarteto en Mi bemol* de Lara: tema A del segundo movimiento (cc. 1-4).



Ejemplo 6. *Cuarteto en Mi bemol* de Lara: material de la transición (X1), cc. 26-29.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL



Ejemplo 7. *Cuarteto Op. 59, n° 1* de Beethoven (*Andante e mesto*), cc. 37-39.



Ejemplo 8. *Cuarteto en Mi bemol* de Lara: tema B del segundo movimiento (cc. 34-36).



Ejemplo 9. *Cuarteto Op. 59, n° 1* de Beethoven (*Andante e mesto*): tema B, cc. 24-26.

En el cuarteto de Lara, tras el tema B, una breve modulación a Re menor prepara la entrada de una nueva idea transitoria, de carácter cromático (X2), que vuelve a detener el flujo melódico utilizando material de X1. Resuelve armónicamente en el compás 71, donde el compositor presenta un nuevo tema en La bemol mayor (C), *dolce cantabile* (Ejemplo 10), que retoma la densidad contrapuntística de partes anteriores, llevándonos al clímax del movimiento, en razón de las dinámicas fortísimo, el

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

acompañamiento y registro de las voces. A partir del compás 92 se inicia la recapitulación de todos los materiales del movimiento en la tónica, salvo el tema C. Lara añade, a modo de Coda, una nueva aparición del Tema A, que se combina con XI en los once últimos compases del movimiento.



Ejemplo 10. Tema C del segundo movimiento del cuarteto de Lara.

Tercer movimiento: *Molto vivace*

El tercer movimiento del *Cuarteto en Mi bemol* de Lara es un scherzo con trío, con repeticiones. El scherzo, en compás de 6/8, está en Mi bemol mayor, mientras que el trío, en compás de 12/16, utiliza las tonalidades de subdominante, La bemol, repitiéndose después en Mi bemol menor. Para cerrar el movimiento, el compositor recurre a una sección con material del scherzo, en pizzicato, en la tonalidad inicial.

El scherzo se articula en tres partes, a partir de un motivo inicial de dos compases (Ejemplo 11), que se presenta en todas las voces, de forma imitativa, a lo largo de los primeros ocho compases del movimiento. Tras la repetición de esta frase, Lara introduce una sección modulante y contrapuntística que desarrolla el motivo inicial, y en la que recorre las tonalidades de Fa menor, La bemol mayor, Sol bemol mayor, Mi bemol menor, Do menor, Si bemol menor y Si bemol mayor, aunque predomina Fa menor (compases 9-49). A través de un material de enlace, el compositor asienta de nuevo la tonalidad de Mi bemol mayor en el compás 50, recuperando el motivo principal del scherzo, ahora en fortísimo y con un acompañamiento en semicorcheas.



Ejemplo 11. Motivo principal del scherzo.

En cuanto al trío, *poco meno mosso*, lo sostiene un flujo ininterrumpido de semicorcheas, con una textura homofónica que contrasta con el scherzo (Ejemplo 12). El compositor emplea las tonalidades de La bemol mayor – La bemol menor – La bemol

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

mayor, que delimitan otras tres secciones. En el plano armónico, Lara mantiene los recursos habituales, utilizando muchos cromatismos y acordes séptima de dominante, subdominante y sensible. A diferencia del scherzo, que se recapitula en Mi bemol mayor sin modificaciones importantes, el trío se repite de forma reducida (compases 186-220), empleando a nivel armónico los grados de dominante y subdominante, mientras modifica la parte del cierre, para cadenciar en Mi bemol mayor. El compositor añade después una sección en pizzicato como cierre del movimiento, a modo de coda, que se basa en el motivo inicial del scherzo.

The image shows a musical score for a Trio, starting at measure 67. The tempo is marked 'Poco meno mosso' and the dynamics are 'p' (piano). The score is written for four staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and two bass clefs (Viola and Cello/Double Bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 12/8. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Ejemplo 12. Primeros compases del trío.

Cuarto movimiento: *Allegretto mosso*

En el último movimiento del cuarteto, Lara amplía los moldes del lenguaje musical clásico-romántico, a partir de una estructura de rondó sonata, en la que desplaza el clímax al final del movimiento, con la introducción de una sección *Allegro assai*, y sin una repetición final concluyente del refrán del rondó. Este último movimiento consiste en un *Allegretto mosso* en Mi bemol mayor, escrito en 4/4.

El compositor emplea en el refrán (A) un tema mozartiano (Ejemplo 13), que elabora de forma contrapuntística. En el compás 18, el violonchelo presenta ya un nuevo Tema (B) en la tonalidad de Si bemol Mayor, *scherzando*, que retoman variado el resto de las voces (Ejemplo 14). Los temas A y B se relacionan rítmica y armónicamente y, al mismo tiempo, la figuración de semicorcheas con silencios del acompañamiento nos recuerda al segundo tema del primer movimiento del cuarteto. Una sección de enlace en seisillos de semicorcheas nos devuelve, en el compás 32, al

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

refrán en Mi bemol mayor, ahora reducido a siete compases, mientras se mantienen los seisillos en el acompañamiento.



Ejemplo 13. Tema del refrán (A) del rondó.



Ejemplo 14. Tema B del cuarto movimiento del cuarteto.

La parte central del movimiento es más extensa (cc. 39 al 68) y especialmente contrastante, muy densa rítmicamente, mientras emplea oposiciones armónicas y dinámicas que generan tensión. Presenta un nuevo tema en Mi bemol menor, sincopado y acentuado (c1), mientras prevalecen seisillos de semicorcheas en el acompañamiento (ejemplo 15). En el compás 47 aparece un nuevo material en la viola (c2), que contrasta con valores más largos y un perfil más lírico, *expresivo*, que recorrerá las tonalidades de La bemol menor, Mi bemol menor y Mi bemol mayor. Observamos cómo Lara recurre de nuevo al IV grado de la tonalidad principal, modulación estructural de la sección central del movimiento, en la línea del trío del movimiento anterior.



Ejemplo 15. Material nuevo (c1) que el compositor introduce en la parte central del movimiento.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

En la recapitulación de A y B, en la tonalidad inicial de Mi bemol mayor – aunque con variaciones de tipo armónico–, el compositor insiste en el ritmo de semicorcheas en seisillos. Lo que resulta llamativo es, posteriormente, la recapitulación de la sección central del movimiento (C), precedida por el refrán, que aparece de forma poco perceptible en el violonchelo (compases 97-99), integrado en una sección de enlace en pizzicato. La recapitulación de C, en Mi bemol menor, se acelera con la incorporación de ritmos en fusas y adquiere un carácter muy libre y modulante, de forma muy condensada, teniendo en cuenta que abarca tan sólo nueve compases (104-112). La repetición desemboca en el *Adagio molto* del compás 112, que se destaca tras cinco compases *ritardando*, *Quasi ad libitum*, en los que también se pliega la dinámica.

El referido compás 112, *Adagio molto*, supone una especie de interrupción antes de la sección conclusiva, de gran efecto dramático. Para ello, Lara emplea un acorde de dominante secundaria, con un intervalo muy neutro tonalmente, de quinta y séptima disminuidas, es decir, el *acorde de Tristán*, que además subraya en la partitura con un *molto sforzando*. Lara resuelve este acorde en una dominante con séptima, con tónica añadida, de Mi bemol mayor (Ejemplo 16). Dicho esquema armónico servirá también como arranque de la sección conclusiva, *Allegro assai*, que abarca los compases 113-153, y por tanto es la parte más extensa del movimiento. De este modo, el compositor utiliza el *acorde de Tristán* y el de dominante de Mi bemol mayor, en esta parte también con quinta y séptima disminuidas, que combina con abundantes cromatismos (Ejemplo 17). Esta sección, *Allegro assai* –que hemos denominado X–, consiste así en un torrente de semicorcheas muy dramático y disonante. Aunque en el compás 139 el violonchelo alude momentáneamente al tema del refrán, con cierta estabilidad armónica, la referencia tonal de Mi bemol mayor no se afianzará hasta los acordes finales en fortísimo, de manera que Lara retrasa la resolución armónica del movimiento.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

111

Vln. 1 *p* *cresc.* *rall.* *molto sf dim.* *pp*

Vln. 2 *p* *cresc.* *molto sf dim.* *pp*

Vla. *p* *cresc.* *molto sf dim.* *pp*

Vlc. *p* *cresc.* *molto sf dim.* *pp*

Adagio molto

Ejemplo 16. Observar el compás número 112, en el que señalamos las notas del acorde de Tristán, que resuelve en acorde de V7, con tónica -añadida en violín 2º- de Mi bemol mayor.

113 [N] Allegro assai

sfp *sfp* *p cresc.*

sfp *sfp* *p cresc.*

sfp *sfp* *p cresc.*

Ejemplo 17. Inicio de la sección de cierre, *Allegro assai*. Señalamos las notas del acorde de Tristán.

Cuarteto en Mi bemol, para dos violines, viola y violonchelo, en estilo antiguo

Primer movimiento: *Allegro ma non troppo*

Cs. 1-----10-----20-----30-----40-----50-----60-----70-----80-----90-----100-----110-----120-----130-----140-----150-----160-----170--173

A	Transición (A')	B	1ª sección	2ª sección		Retransición (<i>Poco più mosso</i>)	A	Transición	B	Coda
MibM	FaM	SibM	Fam Sibm Fam DobM Fa#m	SolM Solm Dom Fam DoM FaM	Do#m LaM Rem MibM Dom RebM Dom	Dom Fam MibM	MibM			
EXPOSICION			DESARROLLO				RECAPITULACION			

Segundo movimiento: *Elegía*

Cs. 1-----10-----20-----30-----40-----50-----60-----70-----80-----90-----100-----110-----120-----130-----140-----150-----160-----166

A + A'	X1	B	X2	C	A + A'	X1	B'	X2	A + A'	X1+A
Dom	Solm	Solm	Solm	LabM	Dom					
A (Exposición del material)					A' (Recapitulación armónica)					

Tercer movimiento: *Scherzo*

Cs. 1—10—20—30—40—50—60—70—80—90—100—110—120—130—140—150—160—170—180—190—200—210—220—230—243

MibM (sección modulante) MibM (Fam)	LabM (Labm) LabM	MibM	Mibm-MibM	MibM
Scherzo (A)	TRIO (B)	A'	B'	Coda

Cuarto movimiento: *Rondó*

Cs. 1-----10-----20-----30-----40-----50-----60-----70-----80-----100-----110-----120-----130-----140-----153

A	B	A'	C	A'	B'	C'	X
MibM	SibM	Mib M	c1 c2 Mibm-Labm-MibM	MibM	(a')	modulante Mibm	Sección cromática y disonante (<i>Allegro assai</i>) (a') MibM

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

III.3 La trilogía sinfónica *La Orestíada*: Lara, compositor wagnerista

La obra más valorada del catálogo de Lara, también por parte del propio compositor, es la trilogía sinfónica *La Orestíada* –integrada por los movimientos: *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*–, que se aproxima al mundo wagneriano, tan apreciado por el compositor⁵². La obra está dedicada a su maestro Chapí y, como era costumbre del compositor, aparece fechada en la última página de la partitura manuscrita, el 25 de febrero de 1893. La primera parte de la trilogía, bajo el título de *Orestes*, se estrenó en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid, el 13 de abril de 1890, a cargo de la orquesta de la Sociedad de Conciertos dirigida por Bretón. Como veremos con mayor profundidad en nuestro análisis, en la versión definitiva de *Agamenón* Lara sobre todo intensifica los medios contrapuntísticos y orquestales de la obra⁵³. Asimismo, revisaremos más adelante otra primera versión de *Las Coéforas* que localizamos en la Biblioteca Nacional de España, y que Lara modifica en 1892, si bien el interés compositivo de esta primera versión de *Las Coéforas* es significativamente superior al de *Orestes*⁵⁴. Como veremos, el estreno de la trilogía completa tuvo lugar en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid en marzo de 1894, a cargo de la orquesta de la Sociedad de Conciertos también bajo dirección de Bretón.

III.3.1 El contexto de creación de la obra

En la producción sinfónica española, consideramos *La Orestíada* como una respuesta a los cambios de gusto estético que se consolidaron en la última década del siglo XIX en Madrid, a través de una modernización del repertorio, vinculada a la difusión de la música wagneriana⁵⁵. Así, en el periodo que José Ignacio Suárez ha

⁵² SOBRINO: “Introducción”, en MANRIQUE DE LARA: *La Orestíada*, *Sinfonía nº 1 en mi menor*. Edición crítica de Benito Lauret. ..., p. XV.

⁵³ Agradecemos al doctor Ramón Sobrino su amabilidad al facilitarnos el acceso a la partitura de la primera versión de *Agamenón*, incluida en el archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid.

⁵⁴ En el legado del compositor en la Biblioteca Nacional de España existe una versión anterior de *Las Coéforas* (BNE, Archivo de Manuel Manrique de Lara / Sala Barbieri, M. MANRIQUELARA/27), de la que localizamos además las partichelas (BNE, M. MANRIQUELARA/31), mezcladas en el mismo fondo con las partichelas de la partitura publicada de *La Orestíada* (que corresponde al fondo BNE, M/4433). Esto nos hace pensar en la posibilidad de que se proyectara, en un principio, la interpretación de esta primera versión de la obra. Además, comprobamos en el archivo la existencia de borradores de la partitura de orquesta de *Las Coéforas*, con correcciones de la primera versión, que aparecen fechados en 1892 (BNE, M.MANRIQUELARA/28-30).

⁵⁵ Con el estreno de *Rienzi* en el Teatro Real (1876), se suceden los estrenos en Madrid de la música de Wagner para la sala de conciertos, a partir del último tercio del siglo XIX. Tampoco hay que olvidar las primeras audiciones, en el Teatro Real, de *Lohengrin* (1881) y *Der fliegende Holländer* (1893). Para una evolución detallada de los estrenos y la recepción de las obras del alemán en Madrid, consultamos

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

delimitado entre los años 1886-1893, destacan los estrenos de fragmentos de las óperas *Der fliegende Holländer* (“Balada de Senta”), *Tannhäuser* (“Plegaria de Isabel”), *Die Walküre* (“Adiós de Wotan a Brunilda”) y *Tristan und Isolde* (“Preludio”), primero a cargo de Bretón al frente de la Sociedad de Conciertos y otras orquestas. A éste le siguió Luigi Mancinelli al frente de la sociedad, que continuó los estrenos de la música de *Tristan und Isolde* (“Final”), *Siegfried* (“Los murmullos de la selva”), *Parsifal* (“La consagración del Graal”), *Die Meistersinger von Nürnberg* (“Obertura”, “Cuadro final”) y *Das Rheingold* (“Entrada de los dioses en el Walhalla”)⁵⁶.

En la década de 1890, Lara está ya inmerso en el estudio de la obra wagneriana, lo que coincide con las afirmaciones de Suárez en cuanto a la aceptación en España de Wagner como genio de la música, a partir de 1884. En este momento, se observa cómo los compositores españoles más destacados incorporan a sus obras, en un proceso de índole cultural, la orquestación y armonía de la música del compositor alemán⁵⁷. En este sentido, creemos que el primer objetivo de nuestro análisis musical ha de ser estudiar hasta qué punto existe una asimilación del lenguaje wagneriano por parte de Lara en su *Orestíada*.

Paloma Ortiz también ha valorado la huella de Wagner en compositores como Lara, que Suárez relaciona a su vez con el grupo de compositores que ha denominado “modernistas”. Según Ortiz, este grupo asimiló de forma más amplia el impacto global de la obra de Wagner, en comparación con un Chapí o Bretón, quienes prefirieron – dentro de un estilo que Ortiz define como “eclectico”– la etapa intermedia de Wagner (*Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Die Meistersinger*)⁵⁸. En este sentido, y como veremos tras nuestro análisis, podemos considerar *La Orestíada* (concluida alrededor de 1892) como una obra significativa en la completa asimilación del lenguaje wagneriano y, en todo

SUÁREZ, José Ignacio: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Vol. II-III. Tesis doctoral, dirigida por Ramón Sobrino. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2002. Disponible online en la web de Tesis Doctorales en Red (TDR) (<http://www.tdx.cat/handle/10803/21776>) (consultado por última vez, en 2 de junio de 2013).

⁵⁶ SUÁREZ: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, Vol. III..., pp. 1397-1398.

⁵⁷ Acontecimientos como el exitoso estreno de *Lohengrin* en el Teatro Real, la Exposición Universal de Barcelona (1888) y los ecos en España del estreno de *Tristan und Isolde* en Bayreuth, son determinantes para que el wagnerismo se convierta en el fenómeno cultural más influyente del fin de siglo español, véase SUÁREZ: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, Vol. III..., pp. 1953-1962.

⁵⁸ ORTIZ, Paloma: *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*. Memoria de la tesis doctoral, dirigida por Victoria Eli Rodríguez. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Arte III (Contemporáneo), Historia y Ciencias de la Música, 2003, pp. 518-519.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

caso, continuadora del Pedrell del poema sinfónico *Excelsior* (1880)⁵⁹. Tengamos en cuenta además que Lara no entra en contacto con la música orquestal de Richard Strauss hasta finales de la década de 1890, por tanto después de la composición de su *Orestíada*⁶⁰.

Recordemos que en esta última década del siglo XIX es cuando va a consolidarse la música programática en la producción sinfónica española, en relación a una mayor apertura con las corrientes europeas⁶¹. Así, en la prensa madrileña de la época hallan especial eco obras de compositores españoles aún hoy inéditas⁶², como el poema sinfónico en tres movimientos, *El festín de Baltasar* (1892) de Salvador Giner (1832-1911)⁶³, o bien los poemas sinfónicos *Ante las ruinas*, de Conrado del Campo (1878-1953), y *Trafalgar* de José María Guervós (1870-1944), ambos premiados en el concurso de composición organizado por la Sociedad de Conciertos en 1899⁶⁴. El compositor Felipe Espino –pensionado en Roma por la Diputación de Salamanca– también se prodigaba desde la década de 1880 en Madrid, como compositor y director de orquesta, triunfando también en Barcelona en 1890 con obras como *La fiesta del Redentor* y el poema sinfónico *El diablo mundo* (inspirado en el poema de Núñez de Arce)⁶⁵. Por su parte, Ricardo Villa destaca, ya en el año 1900, con *La Visión de Fray Martín* (sobre el poema que Núñez de Arce da a conocer en 1880). La prensa alabó de

⁵⁹ PEDRELL, Felipe: *Excelsior. Poema Sinfónico para orquesta*. Edición crítica de Francesc Bonastre. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1992.

⁶⁰ Conviene recordar aquí la trascendencia de Manrique de Lara, y también del crítico Cecilio de Roda, en la introducción de la música de Strauss en España, tema que desarrollamos en una comunicación para el VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Logroño, 6-8 de septiembre de 2012) y cuyos resultados serán publicados próximamente.

⁶¹ SOBRINO, Ramón: “La música sinfónica en el siglo XIX”, en CASARES, Emilio; ALONSO, Celsa: *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995, p. 318.

⁶² Remitimos al catálogo de obras del archivo de la Sociedad de Conciertos que ha publicado SOBRINO, Ramón: “Catálogo de las obras españolas del Archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid”, en *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, Nº 45, 1990, pp. 235-296.

⁶³ Consultar el trabajo de SANCHO GARCÍA, Manuel: *El compositor Salvador Giner, vida y obra musical*. Valencia: Ajuntament de Valencia, Delegación de Cultura, 2002. La prensa difunde el programa del poema musical: la primera parte describe “la marcha de los convidados al festín en aquellas fastuosas noches de la opulencia Babilonia”, seguida en la segunda parte de “la bacanal y los gritos de la desenfrenada orgía, sobresaliendo en ella, por su sabor de época, un bailable de esclavas...”. La parte final incluye “la marcha triunfal de los ejércitos de Ciro, después de pintar con gran colorido la destrucción de la ciudad”, en “Diversiones públicas”, *La Época*, Madrid, 22-II-1892.

⁶⁴ La crítica reconoce ambas obras como “composiciones de irreprochable factura, de gran vigor y de natural y lógico desarrollo, sin desquiciamientos ni incoherencias, tan frecuentes en este género sinfónico [el poema sinfónico]”, en MUÑOZ, Eduardo: “Sociedad de Conciertos. Músicos españoles”, *El Imparcial*, Madrid, 27-II-1899.

⁶⁵ Véase MAÍLLO SALGADO, Sara: *Felipe Espino, un músico posromántico y su entorno*. Salamanca: Anthema, 1999.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

esta obra sus motivos melódicos, la instrumentación de influencia wagneriana y su plan de desarrollo⁶⁶.

Asimismo, aquellos fueron los años de *Los Gnomos de la Alhambra* (1889) de Chapí⁶⁷, obra cuya composición coincide con el tiempo de gestación de *La Orestíada*, durante la etapa del magisterio de Chapí en la formación de Lara. Por eso, no nos extraña encontrar elementos de influencia germana en ambas obras, mientras valoramos determinados puntos de conexión entre la obra de Lara y el segundo tiempo del poema sinfónico de Chapí (titulado *Conjuro. El séquito de Oberón y Titania*)⁶⁸. Nos referimos especialmente a la instrumentación, de manera que ambas obras presentan plantillas orquestales muy parecidas, así como el tratamiento similar del viento madera en el tejido contrapuntístico. A ello se suma en ambas obras el empleo de *leit-motiven* de la *Tetralogía* wagneriana, como por ejemplo el *leitmotiv* de la *muerte de Sigfredo* del *Götterdämmerung*.

Por otra parte, llama la atención cómo la mayor parte de las fuentes contemporáneas —empezando por el propio Lara— evitan utilizar el término de *poema sinfónico* cuando se refieren a *La Orestíada*⁶⁹. En este sentido, únicamente en la primera versión de *Orestes* aparece indicado “poema sinfónico” en el encabezamiento de la partitura. Por otro lado, la mayor parte de las críticas localizadas califican *La Orestíada* como “trilogía sinfónica”. Esto nos ha llevado a pensar en las sinfonías dramáticas de Berlioz como posible punto de partida en la idea de la trilogía de Lara —sin olvidar los modelos franceses de Saint-Saëns, de tradición más clasicista, que fueron el referente del *Amadís de Gaula* de Bretón (1884)⁷⁰—, y más al tener en cuenta las consideraciones que hace Lara sobre la relación entre Liszt y Wagner.

⁶⁶ Campanone: “Teatro Real. Sociedad de Conciertos”, *El Globo*, Madrid, 19-III-1900. Eduardo Muñoz se deshace también en elogios, según la originalidad formal y de procedimientos que observa en la obra de Villa: “Nada hay allí preconcebido, nada que indique al sectario ni al imitador (...). Hay arte, puro y noble, ideas bellísimas, diseños afortunados, riqueza y variedad de ritmos, un color justo y sobrio, y un conocimiento de los timbres y un empleo de las sonoridades tan admirable, que denotan una organización musical privilegiada”, en MUÑOZ, Eduardo: “Sociedad de Conciertos”, *El Imparcial*, 26-III-1900.

⁶⁷ *Música sinfónica alhambrista. J. de Monasterio. Adiós a la Alhambra; T. Bretón. En la Alhambra; R. Chapí. Los gnomos de la Alhambra*. Edición crítica de Ramón Sobrino. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2004.

⁶⁸ IBERNI, Luis: *Ruperto Chapí*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2009 (1ª ed., 1995), pp. 167-169.

⁶⁹ No obstante, no hay que olvidar que el poema sinfónico no implicaba modelos unitarios de composición, sino una fusión de música y poesía más completa. Véase DÖMLING Wolfgang: *Franz Liszt y su tiempo*. Madrid: Alianza, 1993.

⁷⁰ SÁNCHEZ, Víctor: *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2002, pp. 98-100.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

Así, según Lara, *Los Preludios* de Liszt y la obertura de *Tannhäuser* eran “dos manifestaciones diversas, casi contemporáneas, de un mismo estado de arte, que permite derivar de iguales procedimientos idénticos efectos”⁷¹. Sin embargo, el propio Lara reflexiona, años más tarde, sobre la importancia de Berlioz y su *Sinfonía Fantástica* como precedente de la música de programa –en los mismos términos en que lo hiciera Wagner–, y muestra sus reservas, aunque no sin cierta ambigüedad. Como hemos visto en anteriores capítulos, Lara consideraba la trascendencia de Berlioz en la música, en todo caso, como tendencia estética originada por una influencia literaria:

“[En la *Sinfonía Fantástica*] hay una gran fantasía y riqueza de medios orquestales. La forma general rompe con la tradición escolástica de la sinfonía, y penetra en la región puramente poética revelada ya al arte, entre otros, por Beethoven mismo (...)

Mas en toda la obra, por cima de una inspiración verdaderamente profunda y artística, hay siempre una predisposición al efecto puramente acústica y a deslumbrar con las sonoridades más extravagantes y pintorescas”⁷².

En síntesis, Lara cuestiona la importancia de la *Sinfonía Fantástica* en relación a la extravagancia y la falta de lógica que observa en su técnica e ideas, así como el escaso valor que otorga al programa de la sinfonía: “... aunque Berlioz se daba por ser un continuador de Beethoven, no merece ser tenido por tal”⁷³. De este modo, consideramos que la intención de Lara en *La Orestíada* responde más a la creación de un drama instrumental en la línea wagneriana, realizado desde su propio conocimiento de la obra de Beethoven. Al mismo tiempo, en el programa del estreno de *La Orestíada* se justifica la elección literaria de la obra en la idea del drama moderno de Víctor Hugo –que, por otro lado, influyó en Berlioz–, mientras se subraya el valor dramático y musical de la trilogía de Esquilo:

“*La Orestíada*, trilogía del inmortal Esquilo, está considerada como la más sublime expresión del arte dramático. Jamás, en ningún tiempo, se ha escrito nada tan terriblemente pavoroso. La música que interpreta la obra de Esquilo ha de participar de aquella grandeza; pero de que su asunto es eminentemente musical, no cabe duda, pues Meyerbeer pensó fundar en ella una obra y Wagner la cita varias veces, encareciendo la grandiosidad de sus situaciones”⁷⁴.

⁷¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Ricardo Strauss. la Filarmónica de Berlín”, *El Mundo*, Madrid, 2-V-1908.

⁷² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 5-IV-1909.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ “Nota al presente programa”, Sociedad de Conciertos de Madrid, bajo la dirección del maestro D. Luis Mancinelli. Grandes Conciertos, Año vigésimo octavo, 1893. El programa del estreno de *La Orestíada* incluyó un extracto del argumento de cada parte de la trilogía de Esquilo, que Lara interpreta en cada

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

III.3.2 El asunto poético

Como ha señalado Ramón Sobrino, el tema de *La Orestíada* atrajo el interés de los compositores del teatro lírico occidental, escribiéndose diversas obras basadas en los personajes del relato mitológico (Orestes, Agamenón, Clytemnestra, Electra o Ifigenia), modelados por los escritores clásicos griegos y latinos⁷⁵. De forma significativa inspiran los libretos de los *drammas per musica* del siglo XVIII, según puede rastrearse en diferentes catálogos líricos, como las óperas de Domenico Cimarosa, Giuseppe Moneta o Johann Friedrich Agricola sobre Orestes, o las óperas de Niccolò Antonio Zingarelli y Niccolò Piccinni sobre Clitemnestra, entre innumerables ejemplos⁷⁶.

En el siglo XIX siguen inspirando las óperas de Vincenzo Federici (*Oreste in Tauride*, 1804), Conradin Kreutzer (*Orestes*, 1817), G. Treves (*Agamemnon*, 1847) o G. Travaglini (*Agamemnon*, 1856), entre muchas otras. No olvidemos, entre las óperas más conocidas, *Oreste* de Handel (1734), sobre la obra de Eurípides en la que también basó Gluck su *Iphigénie en Tauride* (1779). Conviene aquí recordar también la otra *Ifigenia en Áulide* de Gluck (1774), que Wagner revisó para la Ópera de Dresde en 1847. Es el mismo año de composición del *Lohengrin* y en el que la lectura de Esquilo –dejándole a Wagner una impresión especial *Las Euménides*–, influyó de forma determinante en la idea de su tetralogía dramática⁷⁷.

De este modo, la elección de Lara no deja de ser significativa dentro de un programa artístico de inspiración wagneriana⁷⁸. A este respecto, no olvidemos el gusto

movimiento de su obra. No obstante, no tenemos la certeza de que fuera el propio Lara el encargado de elaborar dicho resumen del argumento que aparece en el programa.

⁷⁵ SOBRINO: “Introducción”, en MANRIQUE DE LARA: *La Orestíada, Sinfonía nº 1 en mi menor*. Edición crítica de Benito Lauret..., p. XV.

⁷⁶ Consultamos SARTORI, Claudio: *I Libretti Italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 Vols. Cuneo: Bertola & Locatelli Editori, 1990-1994; SONNECK, Oscar G. Th.: *Catalogue of Opera Librettos, printed before 1800*. 2 Vols. Washington: Government Printing Office, 1914; y TOWERS, John (comp.): *Dictionary-Catalogue of Operas and Operettas*. 2 Vols. New York: Da Capo Press, 1967 (1ª ed., 1910).

⁷⁷ Los estudios sobre la influencia clásica en Wagner encuentran una triple vertiente. En primer lugar, la propuesta de modelos como *Prometeo* o *La Orestíada* en la estructura del drama wagneriano. Por otro lado, se llevan a cabo comparaciones entre los personajes míticos de las óperas de Wagner con los prototipos griegos clásicos. Otros autores han investigado el efecto de la polis griega en las ideas artísticas y políticas de Wagner. Recomendamos sobre estos temas los últimos trabajos de BULLER, Jeffrey L.: *Classically Romantic: Classical form and Meaning in Wagner's Ring*. Philadelphia: XLibris, 2001; y de FOSTER, Daniel H.: *Wagner's Ring Cycle and the Greeks*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. Ambas suceden al estudio pionero de EWAN, Michel: *Wagner and Aeschylus: The Ring and The Oresteia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

⁷⁸ En lo que se refiere al contexto de la música española del siglo XIX, la temática mitológica griega se reduce a unas pocas zarzuelas y canciones de la década de 1880. Podemos destacar, en todo caso, *Céfiro y Flora* (zarzuela de Luis María Vicente Arche y Bermejo, con libreto de Carlos Frontaura y Vázquez, 1858), *Los misterios del Parnaso* (revista en verso de Emilio Arrieta, con texto de Luis Mariano de Larra

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

que Lara demuestra también por la cultura clásica y que comparte con sus contemporáneos –como el crítico Rafael Doménech–, en relación con la estética krausista que valoraba la superioridad de los valores clásicos en el arte.

“Por 1894, consagrábamos casi todo nuestro trabajo y nuestro corazón al estudio del arte helénico. En las costas levantinas leíamos los clásicos griegos, y aquel hermoso escenario hacía revivir en nuestra imaginación a los personajes clásicos, y prestaba, a manera de tornavoz, acentos bien claros y potentes a las palabras de los poetas y de los prosistas de la vieja Grecia”⁷⁹.

Recordemos además cómo Giner de Los Ríos defendía un renacimiento del arte griego, inspirándose en el equilibrio y claridad del arte clásico, que en la música se fundamentaba en los ideales clásicos de forma y melodía⁸⁰. En este sentido, es interesante que Lara protagonizase conferencias en el Ateneo sobre arte griego⁸¹, además de constatar sus intereses como coleccionista que, como hemos visto, conectan directamente con estos temas.

Como decía el propio Lara, “el alma primitiva que dictó a Eschylo y a Sófocles los horrores de *La Orestíada*, de los *Edipos* y de la *Antígona*, nos revelaba algo grande y noble, que confortaba y servía como de estímulo a la vida”⁸². En su obra sinfónica, Lara mantuvo los títulos originales de la obra de Esquilo –que se representó por primera vez en las fiestas dionisiacas de Atenas del año 458 a. C.–, “respetando el pensamiento del trágico griego y procurando interpretarlo”⁸³, según recogía el programa del estreno, con extractos del argumento de la tragedia griega. Así, *La Orestíada* de Esquilo –considerado por muchos como el padre de la tragedia–, narra la sangrienta historia de pasión y venganza de la familia de Agamenón, rey de Argos. Agamenón, hermano de Menelao –cuya desgracia conyugal desembocó en la guerra de Troya–, se casa con Clitemnestra, culpable de la deshonor de la casa real de Micenas. De su matrimonio

y Wetoret, 1868) y *Cibeles y Neptuno* (juguete cómico-lírico semifantástico en prosa y verso, con música de Manuel Nieto i Matañ y texto de Rafael María Liern y Cerach). Sin embargo, estas obras se separan de la tragedia de Esquilo y lo que rodea a sus personajes. Véase *Fundación Juan March. Catálogo de libretos españoles del siglo XIX*. Biblioteca de Música Española Contemporánea. Madrid: Ediciones Peninsular, 1991; y *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual, 1847-1915*. Madrid: Biblioteca Nacional, 1997.

⁷⁹ DOMÉNECH, Rafael: *Sorolla: su vida y su obra*. Madrid: Leoncio Miguel, 1910.

⁸⁰ Véase SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2009, pp. 62-74.

⁸¹ DEL VILLAR, Emilio H.: “Del Mundo y del hombre”, *El Globo*, Madrid, 25-XI-1913.

⁸² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Anoche en el Teatro Real. Estreno de “Salomé”. El triunfo de Ricardo Strauss. Walter Rabl y la Bellincioni”, *El Mundo*, Madrid, 17-II-1910.

⁸³ “Nota al presente programa”, Sociedad de Conciertos de Madrid, bajo la dirección del maestro D. Luis Mancinelli...

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

nacieron Ifigenia, Electra y Orestes, personajes habituales en la ópera, como hemos visto. El drama conyugal comienza cuando Agamenón, jefe de la expedición a Troya, tiene que sacrificar a Ifigenia en el templo de Artemisa para lograr vientos favorables. Para vengarse, Clitemnestra toma como amante a Egisto, del que se sirve para asesinar a Agamenón tras su regreso de la guerra.

La Orestíada de Esquilo es la única trilogía griega que se conserva completa⁸⁴. En *Agamenón*, la primera parte, el héroe llega victorioso de Troya, acompañado de Casandra, hija del Rey Príamo vencido. Casandra profetiza su muerte y los crímenes que van a acaecer en la regia morada. Casandra y Agamenón son asesinados por Clitemnestra y su amante Egisto. El Coro de ancianos maldice a los asesinos. En *Las Coéforas*, Orestes vuelve a su patria cumpliendo las órdenes del Oráculo y llega al túmulo de Agamenón. Allí las esclavas de Clitemnestra, a quienes se une su hermana Electra, le descubren el nombre de los asesinos. Orestes llega a palacio, donde se hace pasar por un viajero que va a comunicar la muerte de Orestes a Egisto. Orestes asesina a Egisto y a Clitemnestra. Cometido el parricidio, las Furias persiguen a Orestes en su huida a Delfos. Ya en *Las Euménides*, Apolo aconseja a Orestes en Delfos que se encamine hacia Atenas. Así, Orestes llega al templo de Atenea tras ser perseguido por las Furias. La diosa favorece a Orestes, que vence en juicio en el Aerópago, y regresa a la ciudad de Argos libre de culpa. Las Furias se vuelven propicias a Orestes, y reciben el nombre de Euménides.

III.3.3 Recepción de la obra

Como ha documentado Sobrino, el estreno íntegro de *La Orestíada* tiene lugar el 11 de marzo de 1894, en el quinto concierto que, en el Teatro Príncipe Alfonso, celebra la Sociedad de Conciertos, también a cargo de Bretón –debido a la muerte del padre de Luigi Mancinelli, por lo que el director tuvo que ausentarse–. *La Orestíada* se escucha en segundo lugar en el programa, tras la *Overtura de Anacreonte* de Cherubini y seguida de las *Escenas andaluzas* de Bretón. La tercera parte del concierto incluyó la *Muerte de Isolda* de Wagner, el *Largo religioso* de Haendel (instrumentado por Bretón), y la *Marcha nº 1* de Schubert en instrumentación de Liszt. La trilogía de Lara vuelve a escucharse el 26 de enero de 1896, en el tercer concierto de temporada que ofrece la

⁸⁴ ESQUILO: *La Orestíada* (*Agamenón, las Coéforas, las Euménides*). Estudio preliminar, traducción directa del griego y notas por Vicente López Soto. Barcelona: Juventud, 1980.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

misma formación, dirigida esta vez por Cleofonte Campanini. *La Orestíada* inaugura el programa, seguida de fragmentos de *El Buque Fantasma* de Wagner, la *Quinta Sinfonía* de Beethoven y, de Wagner, *El Jardín encantado de Klingsor* y la *Overtura de Los Maestros Cantores*⁸⁵.

Ya desde el estreno de *Orestes*, la crítica contemporánea destaca de forma unánime la influencia wagneriana en la obra de Lara, sobre todo en cuanto al desarrollo armónico, y valora positivamente la instrumentación. No obstante, la crítica se muestra prudente respecto a valorar la imitación de los modelos wagnerianos, en lo que influye la división entre partidarios de la música alemana y partidarios de los autores franceses⁸⁶. Tras el estreno íntegro de la trilogía, la crítica incide en las mismas cuestiones, aunque reconoce unánimemente en *La Orestíada* el fruto de un wagnerismo asentado en el estudio de la obra del alemán, como así considera José María Esperanza y Sola, entre otros críticos⁸⁷. En este caso, las polémicas ya se acentúan en torno a la falta o no de originalidad de la obra de Lara. En este sentido, las opiniones de Esperanza y Sola en *La Ilustración Española y Americana* –donde recomendaba a Lara separarse de sus aficiones para encontrar un estilo propio–, contrastan con las críticas aparecidas en *La Época* o en *El Correo* –curiosamente, ambos órganos de los dos partidos turnantes liberales en la Restauración–, donde se valora cierta individualidad en *La Orestíada*.

“En ella [*La Orestíada*] atiende perfectamente el autor a las situaciones del poema griego del gran Esquilo, y están descritos con gran carácter y relieve los principales pasajes del libreto helénico.

El autor se ve que sigue las huellas de Wagner, pero sin exageraciones, y ésta es una prueba indudable de imparcialidad musical y buen gusto lírico.

Se ha oído con marcada atención y ha sido aplaudida con justicia, porque no sólo lo merecía, sino porque con su composición, de esmerada instrumentación y frases melódicas simpáticas, revela del Sr. Manrique de Lara felices disposiciones para género tan erizado de dificultades como el poema sinfónico. Aplaudamos, pues, de nuevo con gusto al autor de *La Orestíada*. De las tres partes de la obra, la primera y la última han sido las más celebradas por los aficionados en las conversaciones y comentarios de los intermedios”⁸⁸.

⁸⁵ SOBRINO, Ramón: *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid*. Tesis doctoral inédita. Director: Emilio Casares. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia y Artes, 1992, Vol. VI, pp. 598, 602.

⁸⁶ SOBRINO: “Introducción”, en MANRIQUE DE LARA: *La Orestíada, Sinfonía nº 1 en mi menor*. Edición crítica de Benito Lauret..., p. XVI.

⁸⁷ ESPERANZA Y SOLA, José María: “Revista musical”, *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 8-V-1894, citado en SOBRINO: “Introducción”, en MANRIQUE DE LARA: *La Orestíada, Sinfonía nº 1 en mi menor*. Edición crítica de Benito Lauret..., pp. XVI-XVII.

⁸⁸ “Teatro del Príncipe Alfonso. Quinto concierto”, *La Época*, Madrid, 11-III-1894.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

Así, observamos cómo en *La Época* se valora la fuerza descriptiva de la obra de Lara y, a diferencia de otras cabeceras, el uso ponderado de los procedimientos wagnerianos. Por su parte, el crítico de *El Correo* –que podría ser Joaquín Fesser, aunque el artículo aparece sin firma, como el de *La Época*–, subraya el contenido melódico de la obra, mientras diferencia el carácter de cada uno de sus movimientos. En último término, hay que destacar cómo la crítica contemporánea, independientemente de la tendencia ideológica de la cabecera, coincide en opinar que *La Orestíada* fue la obra que afirmó el talento de Lara como compositor.

“(…) no vacilamos en afirmar que es una obra de relevante mérito y una prueba brillante de las facultades de su autor.

Los músicos y los aficionados más inteligentes saludaban esta tarde al Sr. Manrique de Lara, no como una esperanza más o menos grata para el arte nacional, sino como una realidad.

La Orestíada no es el trabajo propio de un principiante afortunado; es la obra de un artista formado en el estudio profundo de los grandes modelos, conocedor de los fundamentos de la ciencia musical, poseedor de los secretos de esa técnica difícilísima que sólo se domina a fuerza de labor, y finalmente amamantado en los ideales modernos que han tenido por apóstol a Ricardo Wagner. Baste esto último para comprender que *La Orestíada* no hubiese alcanzado el completo éxito que ha obtenido, si el público no hubiese visto en su autor grandes y brillantes cualidades.

Todo el mundo ha reconocido que el señor Manrique de Lara es un partidario entusiasta de Wagner; pero no un mero imitador. Las mismas ideas han menester iguales procedimientos de expresión, y en este sentido el Dr. Manrique de Lara es un wagnerista acérrimo; pero su obra no es de las que pueden hacer los que sólo se proponen imitar. Cada una de las tres partes de la *Orestíada* tiene una índole y un color especial: solemne y amplia la primera; poética y hondamente sentida la segunda; vigorosa y de singular grandeza la tercera. Todas han sido calurosamente aplaudidas, siendo sus dimensiones único obstáculo a la repetición.

La abundancia y claridad de ideas musicales, las bellezas melódicas, su desarrollo y la riqueza de instrumentación que resplandecen en *La Orestíada* han sido reconocidas por el público, que entre grandes aplausos ha llamado al autor al concluir cada una de las tres partes de su obra. A quien así comienza su carrera bien se le puede augurar un porvenir glorioso.

Tal era esta tarde la opinión general, *La Orestíada* ha sido dirigida con tanta inteligencia como interés por el maestro Bretón. (...)”⁸⁹.

Poco más añade la crítica de *El Correo* del día siguiente al estreno, que reproduce el comienzo de las notas al programa del concierto. Se indica que *Agamenón* fue el movimiento más aplaudido, mientras relaciona *Las Coéforas* –considerada la parte más original y hermosa–, con Beethoven. En *Las Euménides*, el crítico identifica

⁸⁹ “Sociedad de Conciertos”, *El Correo*, Madrid, 11-III-1894.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

cierta relación con Weber, pero no profundiza más en el asunto. El artículo incide en cómo “el Sr. Lara ha demostrado ser no un principiante, sino un consumado maestro (...). La instrumentación de la obra bastaría a crear una reputación”⁹⁰.

Estas polémicas se reavivan años después en la prensa con el estreno de *Leyenda*, el último poema sinfónico de Lara. Ello desemboca en “Mi wagnerismo”, artículo que Lara publica en 1911 en *El Mundo*, parecido al que décadas antes había escrito Antonio Peña y Goñi, con el objetivo de explicar el crítico sus propias tendencias estéticas y musicales⁹¹. Más adelante recuperaremos el texto de Lara, en el que básicamente defiende la naturaleza original de sus ideas musicales en obras en las que, de forma legítima, sigue la tendencia wagneriana:

“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”⁹².

La segunda parte de *La Orestíada*, *Las Coéforas*, se escucha todavía en abril de 1916, interpretada por la Orquesta Sinfónica de Madrid, bajo dirección de Enrique Fernández Arbós. Entonces, Adolfo Salazar recuerda la “ferviente profesión de fe wagneriana que confiesa Manrique”, mientras el crítico aplaude “una convicción que se defiende y se demuestra de tan hermosa manera”⁹³. La última referencia a *La Orestíada* es por parte de Subirá, en el conocido reportaje que le dedica a Lara, con motivo de su ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1917. Así, tras nuestro análisis de la partitura coincidimos plenamente con el autor, cuando afirma que “*La Orestíada*, concebida en forma de poemas sinfónicos, está vivificada por un contenido

⁹⁰ Cardesal: “Sociedad de Conciertos. Quinto de la temporada”, *El Correo*, Madrid, 12-III-1894.

⁹¹ PEÑA Y GOÑI, Antonio: “El Rienzi, de Ricardo Wagner, y la música del porvenir”, en PEÑA Y GOÑI, A.: *Impresiones Musicales. Colección de artículos de crítica y literatura musical*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878, pp. 105-162.

⁹² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Mi wagnerismo. Acerca de las ideas”, *El Mundo*, Madrid, 8-IV-1911, citado en SOBRINO: “Introducción”, en MANRIQUE DE LARA: *La Orestíada, Sinfonía nº 1 en mi menor*. Edición crítica de Benito Lauret..., pp. XIII-XIV.

⁹³ SALAZAR, Adolfo: “Madrid. Conciertos”, *Arte musical*, II, 32, Madrid, 30-IV-1916, p. 6, citado en SOBRINO: “Introducción”, en MANRIQUE DE LARA: *La Orestíada, Sinfonía nº 1 en mi menor*. Edición crítica de Benito Lauret..., p. XVII.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

psicológico y emocional, y va realizada por un desenvolvimiento temático y una paleta orquestal modernísimos”⁹⁴.

Hay que destacar que *La Orestíada* mereció, según Subirá, los elogios de los directores wagnerianos Hermann Levi y Herman Zumpe a su paso por Madrid, durante la etapa de la Sociedad de Conciertos que Sobrino ha denominado “de directores extranjeros”, tras el asentamiento de la actividad sinfónica en Madrid⁹⁵. Subirá comenta incluso cómo Zumpe quiso dar a conocer la obra en Alemania y publicarla en una editorial de Munich, pero la muerte le alcanzó antes de que recibiera copia de la partitura⁹⁶. Incluso, tenemos noticias de que Zumpe ya estaba ensayando *La Orestíada* en Munich, según nos comenta Cecilio de Roda en 1905⁹⁷.

Recordemos que Zumpe llegó a Madrid el día 26 de enero de 1899 para dirigir por primera vez a la Sociedad de Conciertos en un ciclo de tres conciertos, que acabaron siendo cuatro, gracias a las gestiones que realiza la sociedad tras el éxito del director entre la afición madrileña⁹⁸. La prensa contemporánea presenta a Zumpe como un director de reconocida fama en la interpretación de Wagner, Beethoven y Liszt, a la vez que se le destaca como discípulo de Wagner, designado para poner en escena sus óperas *Das Reibold, Die Walküre, Siegfried y Götterdämmerung*⁹⁹.

De este modo, Zumpe dirige por primera vez a la orquesta de la Sociedad de Conciertos el 29 de enero de 1899, en el tercer concierto de la temporada de la sociedad en el Teatro Real. Respecto al programa, integrado por obras de Wagner y Beethoven ya conocidas por el público, se reciben con especial aplauso *Los murmullos de la selva* y el *Preludio y muerte de Iseo* de Wagner, así como la *Séptima Sinfonía* de Beethoven¹⁰⁰. El éxito de este primer concierto hace que la segunda cita musical, a cargo de Zumpe, sea

⁹⁴ SUBIRÁ, José: “Nuestra charlas musicales. Hablando con Manrique de Lara”, *Arte musical. Revista Iberoamericana*, año III, nº 64. Madrid, 31-VIII-1917.

⁹⁵ SOBRINO, Ramón: “La música sinfónica en el siglo XIX”, en CASARES; ALONSO: *La música española en el siglo XIX...*, p. 316.

⁹⁶ SUBIRÁ: “Hablando con Manrique de Lara”,

⁹⁷ RODA, Cecilio de: “Cuartetos Francés”, *La Época*, Madrid, 24-II-1905.

⁹⁸ A diferencia de la presentación de Hermann Levi en Madrid, la estancia de Herman Zumpe en la capital española ha sido casi olvidada por los estudios musicológicos. Por este motivo nos detendremos brevemente en algunos detalles de esta visita, ya que consideramos que es relevante en la recepción de la música de Wagner en España. Respecto a la actividad de Levi en Madrid, durante la temporada de 1893-1894 de la Sociedad de Conciertos, remitimos al libro de BORRELL, José: *Sesenta años de música (1876-1936). Impresiones y comentarios de un viejo aficionado*. Madrid: Dossat, 1945, pp. 67-70; y, con valiosa información acerca de la labor de Levi en la interpretación y difusión de la obra wagneriana, SUÁREZ, José Ignacio: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Vol. III....

⁹⁹ “Sociedad de Conciertos. El maestro Zumpe”, *La Época*, Madrid, 28-I-1899.

¹⁰⁰ Campanone: “Crónicas musicales. Teatro Real”, *El Globo*, Madrid, 30-I-1899.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

un éxito de taquilla. Así, la prensa informa de la ocupación total de las localidades del Real desde primera hora, como un hecho excepcional¹⁰¹. Este segundo concierto confirma el reconocimiento de Zumpe en Madrid, e incluso se propone que Zumpe dirigiera el estreno de *La Walkyria* en Madrid, en vez de Joan Goula, con quien ya había sido acordado el podio en la ópera de Wagner¹⁰².

El segundo concierto que dirige Zumpe en el Teatro Real, el 5 de febrero de 1899, incluye los estrenos del poema sinfónico *Tasso* de Liszt –del que la crítica valora sobre todo su instrumentación, de gran efecto¹⁰³– y la obertura de *Iphigenia in Aulis* de Gluck, en la versión revisada de Wagner. Para sorpresa de los críticos, como el también director José Lasalle, esta última obra no fue del todo apreciada por parte del público, hasta su repetición en el último programa a cargo de Zumpe¹⁰⁴. Junto con *Tasso*, son esta vez especialmente recibidas la obertura de *Die Meistersinger* y la marcha del *Tannhäuser* de Wagner (corresponde a la entrada de los huéspedes al Wartburg, en la cuarta escena del acto segundo de la ópera, marcha de especial difusión en España a fines del siglo XIX)¹⁰⁵.

Respecto a las interpretaciones de Zumpe, la crítica alude al ajuste, la precisión, diafanidad y la riqueza de detalles como cualidades fundamentales de la dirección del alemán¹⁰⁶. Al mismo tiempo, el entusiasmo y la amplia gestualidad del director no dejaban indiferentes¹⁰⁷. En el tercer concierto que ofrece en Madrid, Zumpe obtiene los mayores aplausos con el preludio de *Lohengrin* y la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, en un programa con obras ya escuchadas anteriormente por los aficionados. El fervor que

¹⁰¹ Miss-Teriosa: “Sociedad de Conciertos”, *El Día*, Madrid, 6-II-1899.

¹⁰² Según la prensa, Joan Goula estaba dispuesto a cederle a Zumpe su puesto en el podio de *La Walkyria*. Sin embargo, se recoge cómo Zumpe renuncia a ello para “no herir la susceptibilidad artística de Goula”. Finalmente, *La Walkyria* se estrena en el Teatro Real, en castellano, el 19 de enero de 1899, bajo dirección de Goula. Tras el estreno, una parte de la crítica lamenta la falta de Zumpe, visto el resultado de la interpretación (véase MIRANDA, David: “El Anillo del Nibelungo. VI. “La Walkyria”. Primera parte de la “Tetralogía” de Wagner”, *Diario oficial de avisos de Madrid*, Madrid, 1-II-1899).

¹⁰³ Véase por ejemplo, SAINT-AUBIN: “Teatro Real. Sociedad de Conciertos”, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 5-II-1899.

¹⁰⁴ LASALLE, José: “Zumpe. Beethoven y Wagner”, *Revista nueva*, Madrid, 15-II-1899, pp. 93-96.

¹⁰⁵ BARBER, M.: “Teatro Real. El concierto de esta tarde”, *La Época*, Madrid, 5-II-1899.

¹⁰⁶ Véase MUÑOZ, Eduardo: “Sociedad de Conciertos”, *El Imparcial*, Madrid, 6-II-1899. También Guillermo de Morphy nos ofrece una descripción detallada de la personalidad de Zumpe, aunque cuestiona sus lecturas de Beethoven, en MORPHY, Guillermo de: “Teatro Real. Tercera sesión de la Sociedad de Conciertos. El maestro Zumpe. Porvenir de la música en España”, *Bellas Artes*, Madrid, 9-II-1899, p. 10. Por su parte, José Lasalle discrepa, observando una dirección “más continua en su perfección en Beethoven”, en comparación con la dirección de Wagner, “más desigual y a veces incorrecto”.

¹⁰⁷ Llama la atención la crítica que publica *El Heraldo de Madrid*, que complementa el texto con dibujos de Marín, que representan a Zumpe en diferentes momentos del concierto, SAINT-AUBIN: “Teatro Real. Sociedad de Conciertos”....

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

despierta Zumpe entre el público madrileño se recoge en publicaciones diversas, como *El Mundo Naval Ilustrado*:

“En cuanto a la interpretación de la música wagneriana, Zumpe se revela más que nunca como el maestro director de la batuta del diablo. Es indescriptible el efecto que produce (...). Y el efecto es tan hondo que el público sale electrizado con carga bastante para que la impresión no se desvanezca en algunas horas”¹⁰⁸.

En su último programa al frente de la Sociedad de Conciertos, Zumpe triunfa de nuevo con el *Preludio y la muerte de Iseo* y la obertura de *Iphigenie in Aulis* de Gluck, en un programa dedicado a Wagner, en el que además se estrena el *Viaje de Sigfrido por el Rhin* (incluido en el último acto del *Götterdämmerung*)¹⁰⁹. Debido a la capacidad de convocatoria del compositor alemán, se hace necesario colocar una fila extra de butacas y dos más de sillas en la parte que ordinariamente ocupaba la orquesta. La prensa dice adiós a Zumpe con entusiasmo tras su labor sinfónica en Madrid: “Zumpe ha sido el verdadero propagandista en Madrid de la música de Wagner; lo que aparecía borroso y falto de color y vida, es ahora tan claro y comprensible como las más sencillas melodías del repertorio italiano”¹¹⁰. Con estas palabras, el crítico de *El Día* se refiere a la claridad de las interpretaciones de Zumpe, que también valora Eduardo Muñoz: “no se pierde un diseño, ni se oscurece un detalle, ni se borra un motivo”¹¹¹. En su despedida, Zumpe envía a las redacciones de los periódicos una carta de agradecimiento:

“No puedo salir de Madrid sin expresar al distinguido público que ha visitado los conciertos dirigidos por mí, lo mismo que a esta prensa tan ilustrada, mis más sentidas gracias, por el amable recibimiento con que me han honrado y por el interés que han demostrado por mi modesta labor, apoyada por una orquesta verdaderamente excelente. El entusiasmo y el cariño que las obras de los grandes maestros han producido, son la mejor prueba de los sentimientos artísticos y elevados del pueblo español. Al despedirme (...) me llevo recuerdos imperecederos y gratitud para cuantos me han favorecido”¹¹².

Lamentablemente, no se conserva, hasta donde sabemos, documentación que esclarezca la relación que Lara y Zumpe pudieron entablar a finales del siglo XIX¹¹³.

¹⁰⁸ WOTAN: “Sociedad de Conciertos de Madrid”, *El Mundo Naval Ilustrado*, 15-II-1899, p. 15.

¹⁰⁹ B.: “Teatro Real: despedida del maestro Zumpe”, *La Época*, Madrid, 19-II-1899.

¹¹⁰ Miss-Teriosa: “Sociedad de Conciertos. Despedida del maestro Zumpe”, *El Día*, Madrid, 20-II-1899.

¹¹¹ MUÑOZ, Eduardo: “Sociedad de Conciertos. Despedida del maestro Zumpe”, *El Imparcial*, Madrid, 20-II-1899.

¹¹² ZUMPE, Herman: “Carta de Zumpe”, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 19-II-1899.

¹¹³ Recurrimos a bibliotecas y archivos alemanes para profundizar en la relación de Lara con Levi y Zumpe, aunque sin éxito. Agradecemos para ello las recomendaciones de la bibliotecaria Simone Müller,

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

Tampoco hay documentación sobre su relación con Levi, a excepción de un artículo que localizamos en *El Imparcial* que Lara dedica al director tras su muerte, y a pesar de que Lara mantuvo un contacto epistolar continuado con el director, a raíz de la primera visita del alemán a Madrid. Las aportaciones fundamentales que Lara reconoce en la dirección del alemán, según su artículo de *El Imparcial*, se refieren a la riqueza de los matices con que Levi amplió la sonoridad de la orquesta, así como la flexibilidad en la agógica en función de la expresividad melódica, cuestiones que Lara asocia a su vez con la escuela interpretativa de Liszt y Wagner. En su necrológica, Lara recuerda la admiración que Levi despertó en el público madrileño con sus interpretaciones de Beethoven y Wagner, destacando *La Heroica*, la obertura de *Tannhäuser*, el preludio de *Parsifal*, el *Idilio de Sigfredo*, y la marcha fúnebre de *El Crepúsculo de los dioses*. En opinión de Lara, a manos de Levi estas obras “habían obtenido igualmente una interpretación tan perfecta como jamás la soñó la imaginación más exigente”¹¹⁴.

“Nunca olvidó Levi la acogida que aquí obtuvo, y constantemente en las cartas que desde entonces me escribía periódicamente, honrándome con una amistad que yo pagaba con apasionada veneración, me hablaba siempre de los hermosos días que pasó en Madrid, afirmando que jamás había encontrado en público alguna percepción tan rápida para su arte, ni delicadeza tan grande para apreciar la poesía de su alma que él ponía en la interpretación de los dos grandes compositores que eran sus favoritos [Wagner y Beethoven]”¹¹⁵.

Al igual que años más tarde, en compañía de Richard Strauss, Lara se convierte en el *cicerone* del director alemán durante su visita, legándonos un testimonio insólito del tiempo de Levi en España:

“Mucho me sirvió para apreciar las amplias facultades perceptivas de su alma, abierta a toda belleza, las frecuentes visitas que con él hice a nuestro Museo del Prado, en el cual no se cansaba de admirar las obras de Rubens y de Velázquez, aquéllas por su fantasía, éstas por su realidad y su pureza. También le serví de *cicerone* en una expedición a Toledo, en que Félix Borrell y el médico alemán Solbrig fueron nuestros compañeros de viaje. La catedral produjo tal impresión en su ánimo que, como obedeciendo a un impulso irresistible, me pidió

de la Sala de música de la Biblioteca Nacional de Alemania, así como del archivero Wolf Steffi, del mismo centro (Deutsche National Bibliothek). Así, contactamos con otros centros de referencia para la investigación: Staatsarchiv de Leipzig, Biblioteca de la Universidad y del Estado de Sajonia (Sächsische Landesbibliothek –Staats– und Universitätsbibliothek) en Dresde, Biblioteca Estatal de Baviera (Bayerische Staatsbibliothek), Landesbibliothek Mecklenburg –Vorpommern de Schwerin. También comprobamos los fondos del Stadtarchiv Freiburg en Breisgau, el Museo Richard Wagner de Bayreuth (Richard-Wagner-Stiftung), el Instituto Iberoamericano (Ibero-Amerikanisches) de la Biblioteca Nacional de Berlín y, en España, el Instituto Goethe.

¹¹⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Hermann Levi”, *El Imparcial*, Madrid, 28-V-1900.

¹¹⁵ *Ibidem*.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

un pequeño cuaderno de papel pautado que yo llevaba y escribió en él el motivo inicial de *Parsifal*, sublime melodía religiosa que en aquel instante era para él como síntesis de lo que sentía. Pero donde su emoción alcanzó mejor grado fue al visitar la sinagoga de Santa María la Blanca, que él, como judío de raza y de religión, miraba en el doble aspecto de templo y de admirable manifestación del genio de los judíos españoles. Bajo sus arcos, al pie de una de sus columnas octogonales, recogió silenciosa y solemnemente su espíritu y escribió algunas palabras a su anciano padre, uniendo así en aquel instante la adoración a su Dios y la veneración y el respeto a quien le había dado la vida”¹¹⁶.

III.3.4 Análisis musical y revisiones de la partitura

En nuestro análisis, hemos tenido en cuenta las relaciones del material motívico-temático y los recursos armónicos que utiliza Lara en su *Orestíada*, mientras estudiamos la influencia de los procedimientos compositivos wagnerianos, y a la vez que buscamos relaciones connotativas que nos permitan reinterpretar la composición en función del programa en el que se inspira la obra. Asimismo, incluimos estudios comparativos de las primeras versiones de *Agamenón* y *Las Coéforas*, para valorar la evolución del estilo y el aprendizaje compositivo de Lara.

Agamenón

El programa del estreno de *La Orestíada* recoge el siguiente extracto del argumento de *Agamenón*:

“En el silencio de la noche se oyen las trompetas del ejército argiro, que vuelve vencedor de Troya. Despunta el día; la muchedumbre espera en la plaza pública la entrada del Rey Agamenón. Su esposa, Clitemnestra, celebra también la victoria, mezclando a sus palabras la misteriosa amenaza de un mal cercano. Llegan los guerreros: Agamenón aparece victorioso, llevando tras sí a la profetisa Casandra, hija del Rey vencido. El pueblo prorrumpe en aclamaciones entusiastas; pero de pronto, en el instante de silencio solemne que sigue a la entrada del Rey en su palacio, Casandra vaticina con acento pavoroso su próxima muerte y las catástrofes que han de pesar sobre el vencedor y su familia. Apenas pisa Casandra los umbrales del edificio, es, con Agamenón, sacrificada por Clitemnestra, la esposa adúltera, y Egisto su amante. El pueblo se entrega a transportes de dolor y el coro de ancianos maldice a los asesinos, profetizando la expiación del crimen”¹¹⁷.

La primera parte de *La Orestíada* presenta una plantilla orquestal similar al *Lohengrin* de Wagner, con 3 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en Si bemol,

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ “Nota al presente programa”, Sociedad de Conciertos de Madrid, bajo la dirección del maestro D. Luis Mancinelli. Grandes Conciertos, Año vigésimo octavo, 1893.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

clarinete bajo en Si bemol, 3 fagotes, contrafagot, 4 trompas en Fa, 3 trombas en Fa, 2 trombones tenores, trombón bajo y tuba, con una sección de percusión que incluye timbales, triángulo, platillos y bombo, más la cuerda. Como mostramos en el siguiente gráfico, *Agamenón* presenta una estructura episódica, que se articula en función del material motivico-temático. Al mismo tiempo, el plan armónico que Lara propone en *Agamenón*, escrito en la tonalidad principal de Re menor, presenta una estructura en arco (Re-Sol-Fa-Re) que recuerda a los procedimientos de Liszt.

Episodio 1	Llamada inicial de las trompas (<i>x</i>) Motivo de Agamenón (<i>a</i>) Motivo de Casandra (<i>b</i>)	cc. 1-62 (62 compases)	Rem – LaM – Lam
Episodio 2	Variaciones de un nuevo tema (relación con “la muerte de amor” de Wagner) (<i>c</i>)	cc. 63-95 (32 compases)	SolM – Solm
Episodio 3	Llamada trompas (<i>x</i>). Motivo de Casandra (<i>b</i>).	cc. 96-103 (8 compases)	FaM
	Contraste de dos temas: variaciones (<i>c</i>) y nuevo tema (<i>d</i>). Interrupción dramática, que anuncia la muerte del rey (<i>a</i>).	cc. 104-142 (38 compases)	FaM-SibM-Mibm (ciclo 5 ^a)
Episodio 4	Motivo de Agamenón (<i>a</i>): el rey agoniza.	cc. 143-151 (9 compases)	Rem
	Contraste temático: nuevas variaciones (<i>c</i> y <i>d</i>): el pueblo se agita.	cc. 152-166 (14 compases)	Rem – ReM
	Variaciones motivico-temáticas: <i>d, x, a.</i>	cc. 167-190 (23 compases)	Rem

Agamenón se abre con una llamada heroica de las trompas, que consiste en un motivo generador (*x*) que podemos interpretar como el anuncio del vigía con el que comienza la tragedia de Esquilo, y que anuncia la caída de Troya (véase ejemplo 1). Esta llamada de las trompas –que evoca la famosa llamada del *Sigfried* de Wagner–, da lugar al motivo principal de *La Orestíada*, que denominamos como el “motivo de Agamenón” (*a*).

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL



Ejemplo 1. Llamada de las trompas: motivo *x* (cc. 1-2).



Ejemplo 2. Motivo de Agamenón (*a*) (violas, cc. 53-54).

Así, el primer episodio de la obra (cc. 1-62) presenta un fluir de variaciones temáticas que, introducidas por el motivo *a*, articulan un entramado contrapuntístico de carácter libre. En este episodio vemos representado el camino de Agamenón desde Troya al amanecer, con una estabilidad armónica sólo momentánea, que transmite la amenaza que al rey le espera en palacio. El compositor emplea una ambigüedad entre los grados I y IV, procedimiento que observamos ya en el Beethoven de la *Primera Sinfonía* (a través del acorde del V/IV (Re-Fa#-La), cc. 6-10). La tonalidad de La mayor se asienta en el compás 11, hasta el 31, si bien la partitura incluye una modulación a Sol bemol mayor (con sexta napolitana) en el compás 19. Además, el compositor emplea rápidas modulaciones enarmónicas, mientras acentúa el carácter cromático (cc. 19-24).

Después de modular a La menor (cc. 33) –coincidiendo con la entrada de los trombones, trompetas y tuba en la orquesta–, destaca en la partitura una modulación a Do menor, subrayada a través de la dinámica, la armonía (introduce un acorde de sensible secundaria, con intervalos de 5ª y 7ª disminuidas) y, sobre todo, por una nueva transformación temática. Este material melódico, que conserva los intervalos de la llamada inicial de las trompas, presenta un carácter contrastante tanto a nivel rítmico, como por el registro agudo y el color instrumental (cc. 41-46). Pensamos que podría representar a la profetisa troyana Casandra, que se revuelve cautiva en la comitiva de Agamenón. En este sentido, observamos que dicho tema –que reaparece en Re Mayor en el compás 57– lo sostienen las maderas, lo que aporta connotaciones femeninas, como ocurre en relación al personaje de Elsa en la orquesta de *Lohengrin*.



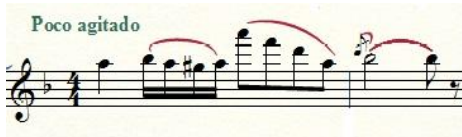
Ejemplo 3. Motivo de Casandra (*b*) (flautas, cc. 44-45). Señalamos el intervalo que lo vincula con el motivo inicial de las trompas.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

El segundo episodio de *Agamenón* (cc. 63-95) se basa en transformaciones temáticas de un nuevo material melódico (*c*) que, como veremos a continuación, podemos relacionar con el “motivo de la muerte de amor” de *Tristán e Isolda*. Así, este episodio, que evoluciona en lo expresivo desde un *dolce* a un *agitato*, parece dedicado a la esposa adúltera, Clitemnestra que, movida por la venganza, urde fatales planes para Agamenón debido a los sacrificios e infidelidades de su marido. Por otro lado, contrasta el empleo de trinos y adornos cromáticos en las maderas y la cuerda, que aportan cierta apacibilidad inicial, quizás con una intención descriptiva del amanecer de Micenas, que recuerda al Beethoven de la *Sexta Sinfonía* y su “Szene am Bach” (“Escena junto al arroyo”) del movimiento *Andante molto mosso*.



Ejemplo 4. (Violines II, cc. 63-64).
Nuevo tema (*c*) que experimenta continuas transformaciones en el segundo episodio.



Ejemplo 5. (Flautas, cc. 81-82).
Variante temática (*c*), que relacionamos con el ejemplo siguiente de Wagner.



Ejemplo 6. Wagner: *Tristán e Isolda*, acto III, escena III, *leit-motiv* “La muerte de amor” (c. 35). Señalamos en el recuadro la relación motívica con el ejemplo anterior de *Agamenón* (variante de *c*).

A nivel armónico, en el segundo episodio de *Agamenón* se impone la tonalidad de Sol mayor (cc. 69-87), mientras se recupera la ambigüedad armónica entre el I y IV grados. En este caso, el compositor introduce un Mi bemol (IIb/I de Re o VIIb/IV de Sol, c. 69), que adelanta la modulación a Do menor del compás 84. Seguidamente, la partitura modula a Mi bemol mayor y Mi bemol menor (cc. 88-90), para iniciar un ciclo de quintas que va a caracterizar el esquema armónico de la segunda sección de la obra.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

En el tercer episodio de *Agamenón* (cc. 96-142), Lara recupera los motivos *x* y *b* en Fa mayor, y de forma condensada (sólo durante los ocho primeros compases). Se imponen nuevas variaciones del tema *c*, en un entramado contrapuntístico de carácter libre. Llama la atención cómo la disminución rítmica de las variaciones y los cambios de articulación aportan nueva ligereza al desarrollo temático (véase el ejemplo 8), que parece representar la alegría del pueblo a la entrada a Micenas del ejército victorioso.

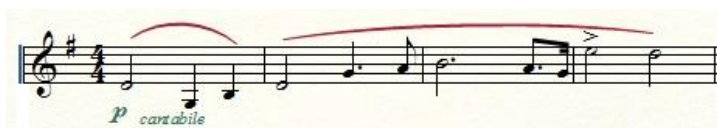


Ejemplo 7. (Violines I, c. 104).
Nueva variación temática de *c*, que abre el tercer episodio de *Agamenón*.



Ejemplo 8.
Transformación temática de *c*, a partir del c. 120 (flautas).

Al mismo tiempo, el compositor utiliza, de forma contrastante en el desarrollo temático de este episodio, un nuevo tema que presenta en el viento con valores más largos. Este tema (*d*), que exponemos a continuación, podría interpretarse como el paso firme de la comitiva regia al entrar a palacio, especialmente a partir del compás 120, cuando aparece en los metales en Si bemol mayor.



Ejemplo 9. (Clarinete II, trompetas, c. 104).
Nuevo tema (*d*) de carácter contrastante, del tercer episodio.

Sin embargo, al final de este episodio el fluir melódico se interrumpe con gran dramatismo en el compás 135, donde el compositor anuncia la muerte de Agamenón. Así, escuchamos el motivo *a*, que irrumpe en un fortísimo de los metales y en grado de sexta napolitana, recurso armónico que Wagner emplea a su vez en *Der Ring des Nibelungen* en referencias dramáticas al futuro de Sigfredo. Cabe añadir, que en el

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

tercer episodio de *Agamenón* Lara emplea la sucesión: Do mayor y Do menor (cc. 92-95), Fa mayor (cc. 96-119), Si bemol mayor (cc. 120-134), Mi bemol menor (cc. 135-142). Al mismo tiempo, entre los procedimientos armónicos observamos retrasos en la resolución de dominantes secundarias (cc. 110-119), que relacionamos con el *Tristán* de Wagner, en progresiones a través de la dominante. También llama la atención cómo Lara añade el VI grado (Re) al acorde de tónica de Fa mayor, antes de modular a la tonalidad de Si bemol mayor (c. 120). Así refuerza la relación armónica con el VI grado (Si bemol como VI grado de Re menor). Estos procedimientos se desarrollan dentro del mencionado ciclo de quintas, que resolverá en la tonalidad de Re menor en el compás 143, para comenzar un nuevo episodio.

El trágico destino de Agamenón se resuelve en el cuarto y último episodio de la obra (cc. 143-190). De este modo, escuchamos al rey agonizar en una melodía de ocho compases que, a partir del motivo *a*, se va apagando en la cuerda, mientras nos devuelve a Re menor. Una llamada de las trompas (*x*) (cc. 150-151), parece dar entonces la noticia al pueblo de la muerte del rey. Armónicamente, esta parte incide en el V grado, sobre nota pedal de Re, que acentúa el carácter dramático.



Ejemplo 10. (Violonchelos, cc. 143-151)
Cuarto episodio de *Agamenón*. Desarrollo melódico a partir de *a*. La agonía del rey.

El episodio continúa con un rítmica densa y agitada –como si las voces del pueblo de Micenas se revolvieran–, mientras se retoman las variaciones temáticas de *c* y *d* (véase el ejemplo 11). No obstante, el tema *d* se impone en la última parte del episodio, que va a cerrarse con los motivos *x* y *a*, que reaparecen en una especie de Coda en la tonalidad principal de la obra, con gran patetismo, como señalando a los culpables del asesinato, maldecidos por el coro de ancianos (cc. 167-190). Añadiremos, a nivel armónico, que este cuarto episodio de la obra presenta mayor estabilidad armónica, si

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

bien Lara utiliza de nuevo recursos como acordes de sensible en función secundaria, con intervalos disminuidos de 5ª y 7ª a modo de adorno (por ejemplo, en cc.156-157).



Ejemplo 11. Variación temática de *c* en el cuarto episodio de *Agamenón* (c. 152).

Orestes, primera versión de *Agamenón*

Respecto a la primera versión de *Agamenón*, titulada para su estreno como *Orestes*, observamos que la revisión que realiza Lara de la partitura se enfoca, fundamentalmente, a intensificar los medios contrapuntísticos y orquestales de la obra (sobre todo en lo que se refiere a la parte del viento). A este respecto, las ideas temáticas y del planteamiento armónico de base de la obra son prácticamente las mismas. Por lo tanto, se mantiene la misma línea de revisión que el compositor lleva a cabo de la *Sinfonía en Mi menor*, lo que nos hace pensar que ambas revisiones coincidieran en el tiempo, entre los años 1890 y 1892.

En primer lugar, vemos cómo Lara amplía la plantilla orquestal en *Agamenón*, en una flauta, una trompeta, el triángulo y, en sustitución de un trombón alto, añade un segundo trombón tenor. Respecto al primer episodio de la obra, llama la atención que en *Orestes*, las entradas en canon de la cuerda, al comienzo de la obra, se concentran en los violonchelos, a 4 partes. Además, la incorporación del viento se retrasa hasta el compás 33, con el corno inglés, el clarinete y fagot como protagonistas, mientras que en la versión definitiva se extiende a toda la plantilla del viento. Tampoco aparecen, en esta primera versión, las variaciones temáticas que contrastan rítmicamente en las maderas (cc. 43-45, 57-60).

En cuanto al segundo episodio de la obra, el desarrollo rítmico y motivico-temático de *Orestes* carece del interés de *Agamenón*, especialmente si nos fijamos de nuevo en la parte del viento. Por ejemplo, el episodio que se inicia en el compás 81 lo protagoniza en *Orestes* sólo la cuerda. Asimismo, Lara refuerza la parte de las maderas a partir del compás 96, ya que en *Orestes* la atención se centraba en la primera partitura en los clarinetes. Por otro lado, en la parte escrita en Si bemol mayor (cc. 120 y ss.), el compositor traslada el juego contrapuntístico de la cuerda a la madera, donde revisa las

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

variaciones temáticas. Además, Lara amplía esta parte con un ciclo armónico de quintas sobre un descenso cromático hasta la nota Fa (V grado).

En lo referente al cuarto episodio de la obra, Lara extiende en el viento el entramado contrapuntístico, como hace al revisar otras partes de *Orestes*. De este modo, revisa especialmente la parte del viento, de manera que observamos mayor sensibilidad rítmica y tímbrica en las combinaciones orquestales de *Agamenón*. Al mismo tiempo, Lara refuerza en *Agamenón* el acorde de VII/V con 5ª y 7ª disminuidas (lo prolonga en el compás 157), y añade el acorde del IV grado con los mismos intervalos disminuidos, en la cadencia previa a la Coda. Por último, observamos que la Coda se amplía 14 compases, con un trabajo más elaborado a nivel contrapuntístico.

Las Coéforas

“Obedeciendo al mandato del oráculo de Apolo, vuelve Orestes a la patria a vengar la muerte de su padre. Al acercarse al sepulcro de Agamenón, las lamentaciones de Electra, su hermana, que viene precedida de las Edéforas [sic], portadoras de libaciones, a derramar piadosas ofrendas, le revelan el nombre de los asesinos. Cumpliendo entonces la orden del oráculo, llama a la puerta del palacio, da la noticia de su propia muerte y, al acudir Clitemnestra y Egisto, pierden la vida a manos del hijo vengador. La profecía queda cumplida y el coro, que forma el cortejo, entona un cántico de triunfo”¹¹⁸.

La segunda parte de *La Orestíada* incorpora en su plantilla orquestal dos arpas y elimina el triángulo. Por otro lado, Lara logra en *Las Coéforas* mayor continuidad en el discurso sonoro, a través de continuas transformaciones motivico-temáticas que, a partir de un tema principal recurrente –y de influencia weberiana–, dan lugar a un fluir melódico muy libre. En el siguiente gráfico exponemos las relaciones temáticas entre los episodios, así como el plan armónico de esta parte de la obra. A este respecto, hay que añadir que los reguladores dinámicos, a modo de clímax y anticlímax, señalan los cambios entre episodios. Sin embargo, recursos como la mitigación de las cadencias favorecen la continuidad del discurso, lo que relacionamos con del debilitamiento progresivo de las relaciones sintácticas al que se refiere Leonard B. Meyer¹¹⁹.

¹¹⁸ “Nota al presente programa”, Sociedad de Conciertos de Madrid....

¹¹⁹ MEYER, Leonard B.: *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide, 2000, p. 405.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

Fam	cc. 1-37	Refrán (variaciones)	Orestes frente a la tumba de Agamenón acompañado de Pílates, al que Orestes consideraba un hermano al haberlo criado en Fócide durante el romance de su madre Clitemnestra con Egisto.
	cc. 38-48	A	
	cc. 49-69	B	
Sibm	cc- 70-86	C	Orestes se encuentra con su hermana Electra, que llega con el coro de doncellas, las coéforas o portadoras de libaciones.
	cc. 87-106	Refrán	
	cc. 107-117	A'	
Fam	cc. 118-151	B'	Orestes descubre el nombre de los asesinos de su padre Agamenón. Vuelve al palacio con ánimos de venganza.
	cc. 152-172	C'	Orestes mata a Clitemnestra a pesar de las súplicas de su madre, y también a su amante Egisto (clímax: cc. 160-162). Orestes atraviesa un instante de locura (cc. 165-172).
SibM–FaM	cc. 173-192	Refrán	El protagonista recupera la cordura: ha obrado según dicta la justicia.
Fam–FaM	cc. 193-211	Coda	La placidez se rompe momentáneamente: Orestes avista a las furias (cc. 207-208).

A continuación analizaremos la evolución motivico-temática que lleva a cabo Lara en *Las Coéforas*, y que ponemos en relación con el programa de la trilogía clásica, según el gráfico. Seguimos observando coincidencias con motivos wagnerianos del *Der Ring des Nibelungen*, concretamente con el *leit-motiv* de “la muerte” (“*Siegfried Tod*”) del final del *Götterdämmerung*. En cuanto al tema del refrán de *Las Coéforas*, se trata de un canto nostálgico, acompañado por la cuerda, grave y tenebrosa, que recrea el sentir de Orestes frente a la tumba de Agamenón (ejemplo 1). Cuando el refrán reaparece en Si bemol menor (c. 87) es acompañado por tresillos sinuosos en las flautas, que simulan la danza de las coéforas alrededor de Orestes (ver gráfico).



Ejemplo 12. (Oboes, cc. 5-12).
Tema del refrán de *Las Coéforas*

En el compás 38, Lara presenta el tema A, que se desarrolla a partir del motivo inicial (señalado en el recuadro, ejemplo 13), y se relaciona rítmicamente con el refrán. Asimismo, las distancias interválicas del tema A (señaladas con círculos) se relacionan con el motivo de Agamenón (véase ejemplo 2). Así, Lara representaría a Orestes, hijo de Agamenón, frente a la tumba de su padre. Allí Orestes se encuentra con su hermana

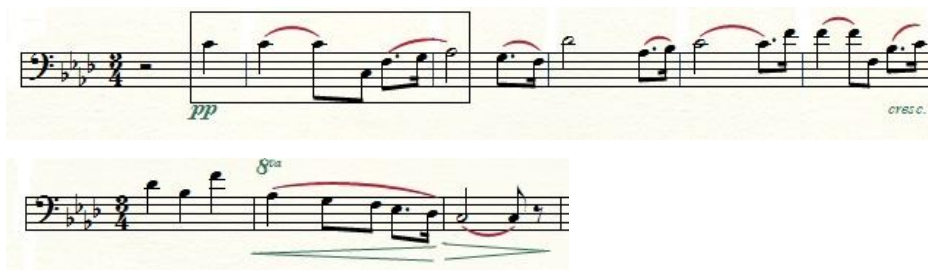
III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

Electra, que llega junto a las cóeoras, cuyo movimiento parece prolongarse en A', en Si bemol menor (ver gráfico), a través de una célula rítmica de acompañamiento de cuatro semicorcheas (articuladas a dos: las dos primeras ligadas y las otras en *staccato*).



Ejemplo 13. (Violines, cc. 38-48). Tema A.

En cuanto al tema B, que Lara presenta en el compás 49, se origina también a partir de un motivo inicial (en recuadro, ejemplo 14), cuya figuración se emparenta por otro lado con el refrán. Además, hay que añadir que observamos cierta relación entre este motivo inicial y el motivo de “la muerte” de Wagner (ejemplo 15), lo que podría interpretarse como la revelación del nombre de los asesinos de Agamenón, que anunciarían los metales en el compás 118 (véase B' en el gráfico).



Ejemplo 14. (Violonchelos, cc. 49-56). Tema B.

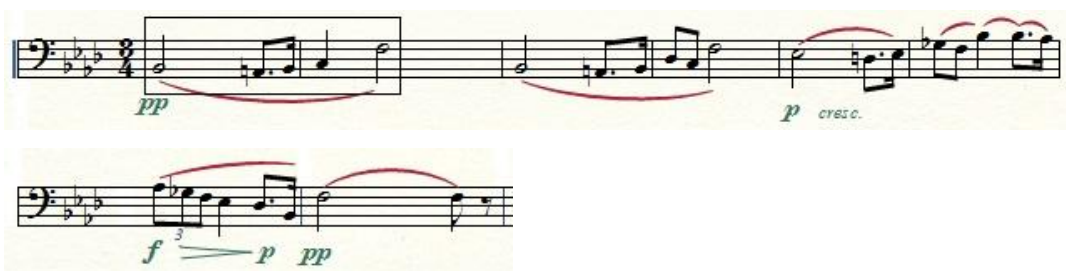


Ejemplo 15. *Leit-motiv* de “la muerte” (“*Siegfried Tod*”), final del *Götterdämmerung*.

El tema C se presenta en el compás 70, a partir de un nuevo motivo generador (que señalamos en el recuadro, ejemplo 16). Sin embargo, resulta más significativo C' (véase gráfico, cc. 152-172), ya que, cuando el tema reaparece en Fa menor, el discurso conduce a un clímax en el compás 160, con un dramatismo especial debido sobre todo a

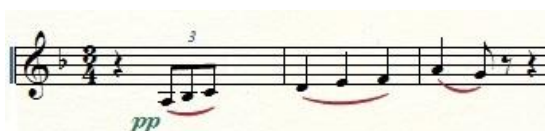
III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

la armonía. En este sentido, Lara emplea un acorde de VII/V con 7ª disminuida, que destaca la cadencia sobre el V grado de Si bemol mayor. Así, señalamos en este punto la muerte de Clitemnestra a manos de Orestes. Acto seguido, Orestes experimenta un instante de locura, que se traduce en la partitura en el siguiente *Più mosso* (cc. 165-172), donde el arpa infiere un carácter evocador, mientras el tema se apaga en el viento. Este carácter se refuerza en la armonía, con la ambigüedad entre las tonalidades de Si bemol menor y Si bemol mayor, a través del uso de las notas La bemol y La natural.



Ejemplo 16. (Violonchelos, cc. 70-77). Tema C.

Por último, en la Coda de *Las Coéforas* Lara utiliza una transformación del final del refrán. En la Coda, escrita en Fa mayor, observamos un breve giro a la tonalidad del homónimo menor, con el que la placidez de Orestes es interrumpida: Orestes avista a las furias (cc. 207-208).



Ejemplo 17. (Clarinetes, cc. 200-201). Coda. Variación motivico-temática del refrán.

Por último, repasemos las características armónicas más importantes de *Las Coéforas*. En la línea de *Agamenón*, destaca el empleo de ambigüedades armónicas a través de acordes comunes. Por ejemplo, a través del acorde de IV y VII/V (con 7ª disminuida), o el acorde de II y V/V. Como veíamos anteriormente, destacan también los acordes napolitanos y de sensible en función secundaria, que aportan sugerentes colores armónicos. Así, encontramos por ejemplo acordes de VII/IV con 7ª (c. 56), o de IIb/V con intervalos de 5ª y 7ª disminuidas más 9ª (c. 109). De este modo, y al igual que en *Agamenón*, observamos el uso de acordes con intervalos de 9ª y 5ª y 7ª (disminuidas

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

y menores), a lo que se suman tonalidades homónimas, favorecidas por el uso de notas de adorno cromáticas, como ocurre por ejemplo en la Coda.

Primera versión de *Las Coéforas*

En cuanto a la primera versión de *Las Coéforas*, el nivel compositivo es superior a las primeras versiones que estudiamos de *Agamenón* y de la *Sinfonía en Mi menor*. Por ello, parece probable que Lara concibiera *Las Coéforas* tras estrenar *Orestes* en 1890. En la revisión de *Las Coéforas*, Lara refina sobre todo el trabajo instrumental y rítmico, para clarificar los motivos melódicos principales.

Así, entre otros ejemplos, observamos cómo Lara descarga las partes de los violines II y contrabajos, de forma que esclarece el comienzo del desarrollo del compás 26. Con el mismo objetivo, el compositor suprime las flautas y el clarinete bajo en el viento, mientras evita dividir las voces para simplificar las partes. Del mismo modo, Lara simplifica el acompañamiento en los violines II, para dar mayor protagonismo a las transformaciones temáticas del violín I (cc. 38-42). Este punto coincide, en la primera versión de la partitura, con un *poco a poco accellerando* hasta el *a tempo* (c. 49), que desaparece en la versión definitiva de *Las Coéforas*.

Lara revisa también las texturas orquestales, más acorde con las dinámicas de la obra. Esto se observa por ejemplo en la instrumentación del tema C (cc. 70-86 del gráfico), donde reduce la parte de los violines y el viento para centrar la atención en el tema en la cuerda grave, más acorde con las dinámicas *piano*. Esto le lleva también a repensar algunas combinaciones instrumentales, demostrando mayor sensibilidad y refinamiento tímbrico en la versión final de la obra. Por ejemplo, incorpora los violines II y las violas en la reaparición del refrán en el compás 97. También traslada la parte del clarinete al corno inglés en el compás 137 que, junto las trompas y cuerda grave, conduce el tema mientras refuerza la polifonía del viento en la partitura definitiva. También destaca cómo el compositor refuerza el entramado contrapuntístico del viento a partir del compás 142, que coincide con B' de nuestro gráfico.

A nivel formal observamos que, en la primera versión de *Las Coéforas*, el tema B' se adelanta en 15 compases. Lara reescribe así los compases 103-106 de la primera partitura, debido quizás a que el desarrollo motivico planteado perdía la referencia al tema inicial. En ello influía el uso reiterado de un ritmo sincopado (semicorchea-

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

corchea-semicorchea), que desaparece en la versión definitiva de la obra. En este sentido, Lara simplifica y unifica figuraciones rítmicas en esta parte.

Por otro lado, llama la atención cómo en la primera versión de *Las Coéforas* Lara desarrolla variaciones motivico-temáticas diferentes en A' (cc. 107-117 del gráfico). En este sentido, en la versión definitiva de la obra Lara logra mayor unidad entre las diferentes partes de la estructura, al mantener las relaciones temáticas entre los episodios. Asimismo, decide reforzar el contrapunto de las maderas, de modo que incorpora el clarinete, la trompa y el fagot en la instrumentación final.

Cabe destacar también que Lara refuerza en la partitura final el *Più Mosso* de C' (cc. 165-172) –que en la primera versión aparece indicado *Un poco maestoso*–. No obstante, hay que decir que en la primera versión de *Las Coéforas*, Lara escribe un par de compases en 6/8, con un intenso ritmo en fusas, que subrayan el inicio de este tema. Por último, en el inicio de la Coda, Lara decide dar finalmente mayor protagonismo a las trompas, de manera que suprime las partes del clarinete y el corno inglés en la versión final de *Las Coéforas* (c. 196-ss.).

Las Euménides

“Orestes, atormentado por los remordimientos y perseguido por las Furias, llega al templo de Apolo Delfico, desde donde, por consejo del dios, se encamina a Atenas, acogiéndose al ara de Minerva.

Absuelto por los jueces del Aerópago, con intervención de los dioses, son vencidas las Furias, que se tornan propicias, convirtiéndose en Euménides o bienhechoras de Orestes y de Atenas. El pueblo entona jubiloso himnos de alegría”¹²⁰.

El último movimiento de *La Orestíada* recupera en su plantilla orquestal el triángulo, además del tam-tam y las arpas. Observamos que dicha plantilla coincide con la primera versión de *Las Coéforas*, que comparamos anteriormente. Como ha señalado Ramón Sobrino, *Las Euménides* presenta una estructura seccional para cerrar la trilogía sinfónica¹²¹, que correspondería según nuestra propuesta al esquema:

¹²⁰ “Nota al presente programa”, Sociedad de Conciertos de Madrid...

¹²¹ SOBRINO, Ramón: “Introducción”, en MANRIQUE DE LARA, Manuel: *La Orestíada, Sinfonía nº 1 en Mi menor*. Edición crítica de Benito Lauret..., p. XV.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

Episodio 1 Orestes huye de Delfos a Atenas.	<i>Molto Allegro</i> Tema A (motivo generador) A' (c. 57) Tema B (c. 110).	Rem Escala cromática V grado mayor IIb grado (napolitano)	cc.1-133
Episodio 2 Juicio de Orestes: se repasan los hechos. (Variaciones motivico temáticas de Agamenón).	<i>Algo rit.</i> (c. 134) (x)	Sim	134-260
	<i>Più mosso</i> (c. 162) (d)	Mim (Ciclo 5 ^{as})	
	<i>Allegro molto, quasi presto</i> (c. 188) (d)	Rem Ciclo 5 ^{as} ; escalas cromáticas; c. 230 y ss. alterna VII7-V7/V (5 ^a y 7 ^a dism.)	
Episodio 3 Clímax: defensa de Orestes.	Episodio 5 <i>Un poco ritenuto</i> Tema B'	Rem Cromatismos; ciclo 5 ^{as} (Lam) (cc. 298-321) (Rem)	261-344
Episodio 4 El juicio es favorable para Orestes.	<i>Moderato maestoso</i> Tema C	ReM (Rem) (cc. 355-362) (ReM)	345-414
	Coda (c. 402)	ReM	

Las Euménides se inicia con una primera sección de 133 compases, en la tonalidad de Re menor, que corresponde a un *Allegro molto* en compás de 2/2. El primer episodio se desarrolla a partir de un motivo generador (ejemplo 18) que, debido a su articulación rítmica, sugiere la carrera de Orestes a Atenas. Al mismo tiempo, este motivo nos recuerda el *leit-motiv* de “la inocencia” (*Unschuld*) de Wagner (ejemplo 19), lo que conectaría con el argumento de esta parte de la trilogía.

Ejemplo 18 (Cuerda, cc. 1-2). Motivo generador de A.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL



Ejemplo 19. Wagner: *Der Ring des Nibelungen*; leit-motiv de “la inocencia”.

En *Las Euménides*, Lara va a intensificar el uso de cromatismos de forma más radical a nivel armónico. Así lo observamos desde la primera sección de la obra, que se inicia con una escala cromática ascendente (Re-La, cc. 1-9), que funciona como adorno del acorde de tónica. El compositor utiliza la progresión armónica $V^7/V - VII^9/V - V$ (con 5ª dism.) – V (cc. 11-16) para enlazar con el desarrollo motivico de los compases 17-56. Aquí hallamos una nueva progresión cromática, que se inicia sobre un acorde de IV^7 (previamente subrayado por la triada aumentada Sib-Re-Fa) y que desemboca en un V^9 grado mayor (cc. 19-24). En esta parte, el uso de enarmonías, junto a los adornos cromáticos, complica el plano armónico. No obstante, tras la progresión cromática, la partitura se establece en la región del V grado, con apoyos en el acorde del V mayor a partir del compás 40.

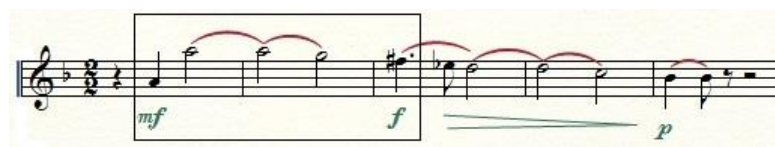
En la repetición de A (véase gráfico, A', cc. 57-71) llama la atención cómo Lara prolonga la resolución armónica de un nuevo ascenso cromático. El punto de llegada es un acorde de V^9/V con 5ª disminuida (c. 63). Este acorde se combina con el V grado (mayor) hasta el compás 82. Se trata así de un breve desarrollo (cc. 72-81) en el que Lara emplea procedimientos cromáticos y enarmónicos, junto a la superposición de terceras en la formación de acordes, recurso que proviene de Liszt. Por otro lado, en A destaca cómo Lara introduce un nuevo material melódico en la parte final, que denominamos B (ejemplo 20). Coincide con el asentamiento, en el plano armónico, del acorde de sexta napolitana, si bien los descensos cromáticos del acompañamiento desestabilizan la base armónica con una sonoridad amenazante. Además, escuchamos el intervalo de octava con que las trompas inauguraban el movimiento *Agamenón* (cc. 113-120), que anticipa cómo se hará justicia por la muerte del rey.



Ejemplo 20. (Violonchelos, cc. 110-113).
Tema B, que cierra el primer episodio de *Las Euménides*.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

El segundo episodio de *Las Euménides* (cc. 134-260) se basa en el material temático y los recursos armónicos de *Agamenón*, en una idea unificadora característica de la música de programa. Así se representa el juicio de Orestes en el areópago, en el que se repasan los acontecimientos de la tragedia. De este modo, hallamos una parte *Algo ritardando* en la tonalidad de Si menor (cc. 134-161), donde Lara vuelve a emplear el primer tema de *Agamenón* (*x*) en las transformaciones temáticas (ejemplo 21). Asimismo, observamos el juego armónico entre los grados I y V/IV que el compositor utilizaba en la primera parte de su trilogía, mientras se subraya el IV grado, que alterna armónicamente con un V grado con 5ª y 7ª disminuidas (150-157), para modular a Mi menor en la siguiente sección.



Ejemplo 21. (Clarinetes, cc. 146-150).
Transformación temática a partir del “motivo de Agamenón” (en recuadro).

Seguidamente, las trompas presentan un tema *Piú mosso* en Mi menor (véase gráfico, cc. 162-187), que nos recuerda el tema *d* utilizado en *Agamenón*. Como mostramos en los ejemplos 22 y 23, ambos temas se relacionan rítmicamente, con valores aumentados. Por otro lado, esta parte emplea de nuevo, armónicamente, los acordes de IV^7/V (en modo mayor) y V/V (con 5ª y 7ª disminuidas). En este caso, Lara prolonga el discurso con un ciclo armónico de quintas, a partir del compás 173. Esto coincide con la introducción en el acompañamiento de un ritmo en tresillo de negras, en registro grave, que cambia el color sonoro de forma significativa, con un carácter misterioso. En ello influye también el empleo de abundantes cromatismos, en la línea del primer episodio de la obra.



Ejemplo 22. (Trompas, cc. 162-165). Segundo episodio de *Las Euménides*.
Transformación temática, basada en el motivo *d* que vimos en *Agamenón*.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL



Ejemplo 23. *Agamenón* Tema *d*. (Clarinetes II, cc. 104-107).

Lo mismo ocurre en el *Allegro molto* siguiente (véase gráfico, cc. 188-260), en el que Lara emplea recursos armónicos que observamos en el primer episodio de *Las Euménides*, recuperando además la tonalidad inicial de la obra, Re menor. El compositor utiliza ciclos de quintas que primero funcionan como adorno del V grado (cc. 190-112) y que van a coincidir –como también era característico del comienzo de la obra–, con ascensos cromáticos. Destaca además el empleo de ciclos de acordes de quintas alteradas (Fa#-Do#-Sol#-Do#, cc. 213-217) y aumentadas (Fa#-Si-Mib-Si-Do, cc. 218-222), que funcionan como adorno del VII grado de Re menor, aunque llega a perderse la referencia tonal. Así, el discurso musical desemboca en el compás 230 en un acorde de VII, con 5ª y 7ª disminuidas. A partir de este punto, el compositor alterna en la armonía los acordes de VII y V/V, ambos con 5ª y 7ª disminuidas (cc. 230-257), al igual que en la primera sección de la obra.



Ejemplo 24. (Violines I, cc. 188-195). *Allegro molto, quasi presto*. Nueva transformación temática, que puede relacionarse con el tema *d* de *Agamenón*.

El tercer episodio de *Las Euménides* (véase gráfico, cc. 261-344) consiste en *Un poco ritenuto* en Re menor, en el que Lara emplea procedimientos armónicos similares. Así, mantiene recursos que infieren especial dramatismo, especialmente el uso de cromatismos y el intervalo de 5ª disminuida, ahora como IIb⁷ grado (Mib-Sol-Sib-Reb) y V⁷/V (Mi-Sol#-Si-Re). A partir del compás 283 el compositor introduce un ciclo de quintas que desemboca en una dominante de La menor en el compás 298. Los mismos recursos armónicos se prolongan en la nueva tonalidad de La menor, para modular finalmente a la tonalidad inicial, Re menor (c. 322). En este episodio, el compositor emplea además una nueva transformación temática (ejemplo 25) que desarrolla

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL

ampliamente y se relaciona con el tema B. Este episodio podría representar la defensa de Orestes en su juicio, en una especie de clímax que se refuerza en la partitura con contrastes rítmicos y de dinámica.



Ejemplo 25. (Flautas, cc. 261-269).
Nueva transformación temática del tema B, en el tercer episodio de *Las Euménides*.

La textura instrumental se apaga para destacar el comienzo del último episodio de la obra (véase gráfico, cc. 345-414), mucho más estable armónicamente, aunque el autor sigue utilizando adornos cromáticos. Se trata de un *Moderato Maestoso* en compás de 4/4, que se inicia en Re mayor (cc. 345-401). Este episodio desarrolla un material melódico nuevo (en el gráfico indicamos C) que se presenta fragmentado en los violonchelos (cc. 345-347) y en las trompas (347-348), y que va a experimentar diferentes transformaciones motivico-temáticas (véanse ejemplos 26 y 28). Asimismo, observamos cierta relación con el “motivo de la espada” de Wagner, con un movimiento sobre las notas del acorde (ejemplo 27). Armónicamente, destaca además una breve modulación a Re menor, a través de un V grado menor (cc. 355-363), antes de recuperar el Re mayor, que se prolonga a modo de Coda (ver gráfico, cc. 402-414).



Violonchelos (cc. 345-347).



Trompas (cc. 347-348).

Ejemplo 26.
Tema C de *Las Euménides*, que se presenta fragmentado en violonchelos y trompas.



Ejemplo 27.
Wagner: “leit-motiv de la espada” (“Schwert”), *Der Ring des Nibelungen*.

III. LARA, EL COMPOSITOR: MÚSICA INSTRUMENTAL



Ejemplo 28. (Clarinetes, cc. 363-370).
Transformación temática del Tema C, en el cuarto episodio de *Las Euménides*.

Así, en *La Orestíada* de Lara encontramos un evidente parentesco con los procedimientos armónicos y temáticos de Wagner, por lo que pensamos que las críticas contemporáneas menos favorables en el estreno de *La Orestíada* podrían ser, en este sentido, entendibles. Por otro lado, destaca la instrumentación de la obra, de gran riqueza sonora y expresiva¹²² –especialmente refinada es la orquesta de *Las Coéforas*–, en combinación con diseños densos típicamente wagnerianos, basados en familias expandidas de instrumentos, como se aprecia en *Agamenón*. Además, destaca una constante transformación del material temático, que sigue la esencia de los poemas sinfónicos de Liszt, y que favorece una continuidad melódica en formas que evitan ser cerradas. Con este fin se emplean también fórmulas armónicas como aplazamientos tonales, ambigüedades funcionales de los acordes, o la mitigación de las cadencias. A ello se suma una libertad en el uso de la disonancia y el cromatismo de inspiración wagneriana, que se intensifica en *Las Euménides*, última parte de la trilogía, que por otro lado aporta especial unidad a la obra, al utilizar recursos armónicos y temáticos de movimientos anteriores. Por todo ello, y hasta donde hemos investigado, no hallamos un ejemplo similar a *La Orestíada* de Lara en el sinfonismo español, al menos a fines del siglo XIX.

¹²² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 29-IV-1908. Lara reconoce aquí la influencia de Liszt en la última etapa de Wagner, expresamente en el “intenso sentimiento del color” en la orquesta, lo que pensamos puede aplicarse a su composición de *La Orestíada*.

**IV. LARA, COMPOSITOR
PARA EL TEATRO**

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

IV. 1 Lara y el teatro lírico español: posicionamiento estético del autor

Según los materiales que se conservan de la ópera de Lara, y a juzgar por nuestros análisis, consideramos que en *Rodrigo de Vivar* Lara aplica modelos estético-musicales con una voluntad artística progresista que, basados en Wagner, aparecen de forma menos ecléctica que en otros compositores, como en el caso de Chapí. Sin embargo, al igual que su maestro Chapí, Lara tampoco utilizó la musicología para legitimar sus ideas sobre lírica nacional, lo que no está reñido con un interés por recuperar e interpretar el patrimonio histórico español, a través de fuentes escritas y de la tradición popular. Es, en este punto, donde Lara se diferencia sustancialmente de la propuesta pedrelliana del drama lírico nacional, con toda seguridad por influencia de Chapí. No en vano, cuando Lara todavía está inmerso en el proyecto de composición de *Rodrigo de Vivar*, se producen las mayores polémicas entre ambos compositores, Pedrell y Chapí, especialmente a raíz del estreno de los cuartetos de Chapí¹.

Estas tensiones se trasladan también a las relaciones entre Lara y Rafael Mitjana, panegirista de Pedrell, a través de la prensa, y especialmente en el año 1902, cuando Lara, ofendido por unos artículos publicados en *El Evangelio* y *La Correspondencia de España* –que no logramos finalmente localizar, pero que Lara atribuye a Mitjana–, Lara requiere “una rectificación (...), y en su defecto una reparación en el terreno de las armas”². En este momento, Mitjana se encarga además de difundir la segunda ópera de Pedrell, *La Celestina*, cuyo estreno quedaba al margen del Teatro Lírico de Berriatúa y Chapí, como hemos visto³. Es más, poco antes de la inauguración del Teatro Lírico, Lara se incluye entre los firmantes de un alegato que apoyan autores vinculados a la Sociedad de Autores Españoles, que Pedrell toma en contra de sus planes para representar y difundir –más allá de las representaciones en el Teatro Real–, la trilogía de *Los Pirineos*, con motivo de los festejos del advenimiento al trono y la mayoría de edad de Alfonso XIII. Recordemos que los años 1896 a 1903 es un periodo fundamental para la divulgación en Madrid de las ideas de Pedrell, sobre todo a través de los cursos del

¹ IBERNI, Luis G.: “Felip Pedrell y Ruperto Chapí”, en *Recerca musicològica*, Nos. 11-12, 1991, pp. 335-344. Recordemos cómo Chapí exponía si la música popular podía ser un “germen puro” y si las nacionalidades musicales, “universalmente conocidas”, se habían formado sobre la base del canto popular. Véase CHAPÍ, Ruperto: “El Nacionalismo en la música”....

² “Un acta”, *El Heraldo*, Madrid, 3-IV-1902.

³ Véase MITJANA, Rafael: “Música del porvenir. I”, *La Época*, Madrid, 7-X-1902 (este artículo se reproduce en *La Verdad. Diario político de noticias e intereses generales*, de 10-X-1902) y, del mismo autor, “Música del porvenir. II”, *La Época*, Madrid, 13-X-1902. Tras analizar la ópera de Pedrell, Mitjana compara a éste con Wagner.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

Ateneo, y tras la reacción de Peña y Goñi al folleto de Albert Soubies (*Musique russe et musique espagnole* (1895)), en el que se consideraba a Pedrell como líder de la nueva escuela española⁴. De este modo, la prensa publica la siguiente carta:

“Sr. Director de *El Liberal*:

Los firmantes en representación de los autores españoles, tienen el honor de dirigirse a V. E. para pedirle un acto de justicia en favor del arte nacional.

Por la prensa han circulado noticias referentes a la pretensión de que en el teatro Real se verifiquen, en el próximo mes de mayo, funciones de gala, subvencionadas por el Estado, en las cuales se representen obras cantadas en *idioma extranjero*.

Siempre esto sería absurdo; pero en las circunstancias a que nos referimos lo sería más, por presentarse ocasión propicia para que coincida el principio de un reinado con una *manifestación vigorosa del arte español*.

Los firmantes creen disponer de elementos sobrados para hacer esa demostración, y suponen, mejor que suponer afirman, que V. E. estará al lado suyo, porque sabe como ellos que en el Teatro Lírico están prontas a ser representadas siete óperas nuevas, originales de autores españoles, con las que puede darse, a quien lo desconozca, idea del grado de progreso artístico a que ha llegado nuestra patria.

Si se tratara únicamente de que en las representaciones a que nos referimos funcionase la Sociedad de Conciertos, no protestaríamos, porque esa colectividad, compuesta de músicos españoles, es digna por todos conceptos de la protección oficial y de nuestro aplauso.

Pero si en el único teatro de que es poseedor el Estado sólo se ofrece a los extranjeros lo que en sus propios países ven constantemente acaso mejor interpretado, y para ello se posponen intereses morales acreedores a todo linaje de respetos, convengamos, excelentísimo señor, en que el hecho sería depresivo para nosotros y nada halagüeño para V. E.

Así pues, y en bien de todos, pedimos a V. E. que en el caso de conceder alguna subvención para las funciones de gala, o autorización para que se verifiquen, se celebren éstas en el teatro Lírico o en el Real, por la compañía de ópera española y con las obras nuevas de *autores españoles*, cantadas, como es lógico, en nuestro propio idioma.

Como V. E. no necesita, por su entendimiento, *mayores aclaraciones*, tienen la honra los que firman de dirigirle esta exposición y de ofrecerle el testimonio de su consideración más respetuosa”⁵

⁴ PEÑA Y GOÑI, Antonio: “Cuatro soldados y un cabo”, *La Época*, Madrid, 5-V-1895. Entre otros aspectos, Peña y Goñi dudaba del proyecto nacionalista de Pedrell representado en una ópera en catalán, al referirse a *Los Pirineos*. Además, reprueba las opiniones de Soubies, al restringir su artículo a las figuras de Mitjana, el padre Uriarte, como críticos, y al compositor Granados, todos en la órbita de Pedrell. Así, leemos a Peña: “¿Pensar que poseíamos desde hace algún tiempo un Wagner español y una joven escuela musical española, y que no lo hemos sabido hasta que se han dignado decírnoslo los señores Soubies en París, Sarran en Alaix y Bonaventura en Písal!”.

⁵ “La ópera española”, *El Liberal*, Madrid, 18-III-1902, reproducido en PEDRELL, Felipe: *Musicalerías: Selección de artículos escogidos de crítica musical*. Valencia; Madrid: F. Sempere y Compañía, [1906], pp. 193-195. La carta estaba firmada por Ramos Carrión, Espí, Hermanos Quintero, Emilio Serrano, Dicenta, Bretón, Manrique de Lara, Chapí, Eusebio Sierra, Cavestany, Vives, Enrique Morera, Fernández Shaw, Saco del Valle, G. Briones. Flores García, A. Brull, R. Villa, Sinesio Delgado. En su planteamiento, observamos ideas que se emparentan con los escritos de Chapí y, previamente, con los de Espín y Guillén, sobre todo en relación a la importancia del idioma y la creación e interpretación por parte de artistas españoles de una ópera nacional. Véase ARACELI RODRÍGUEZ, Gloria: “Joaquín Espín y

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

A través de autores como Julio Gómez⁶, conocemos la influencia ejercida por Chapí en el ambiente musical madrileño desde la última década del siglo XIX, en cuya órbita también se movieron otros autores como los profesores del Conservatorio Valentín Arín o Pedro de Fontanilla, o el compositor Vicente Zurrón, entre otros. En este sentido, Gómez censuraba las “campañas de descrédito” de este grupo contra autores como Bretón, Pedrell o Emilio Serrano⁷. Sin embargo, hemos visto cómo el *culto* que Lara rindió a Chapí, como a Wagner, no conllevó, al menos desde la prensa, críticas aceradas contra Bretón, si bien Lara se manifestó más abiertamente en contra de Pedrell, sobre todo en un artículo que Lara escribe en 1910, cumplido un año tras la muerte de Chapí, y donde, con toda probabilidad, es a Pedrell a quien van dirigidas sus críticas, que cuestionan de forma severa sus métodos de composición e investigación musical.

“El ridículo propósito de quien, valiéndose de la superchería y poniendo a su servicio la mala fe, quiso ser tenido entre nosotros por jefe de escuela difundió fuera de España, con hábiles insidias, el encumbramiento de su propio nombre. Hasta ciertas plumas guiadas por la más vanidosa e infundada ofuscación, parte sólo a darnos la prueba de su propia ignorancia, alzaban ante las creaciones del maestro los necios reparos que siempre puede poner al arte la vacuidad y la ausencia de sentimiento.

Tales pujos críticos nos producen hoy risa. Profundo desprecio nos inspiran aquellas ambiciones de jefaturas, mantenidas, a través de las más imprudentes piraterías musicales y literarias, por quien *para hacer arte español* se apropiaba cuanta melodía hallaba utilizable en las colecciones universales, cualesquiera que fuesen su fecha su origen, y al propio tiempo que daba en España como originales los fragmentos copiados en cuanto libro de divulgación le caían en las manos, se atrevía igualmente a publicar como suyos en el extranjero ciertos maravilloso estudios de ciencia española con que el incomparable saber del gran Menéndez Pelayo daba la medida de su genio de escritor”⁸.

Guillén (1812-1882): una vida en torno a la ópera española”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 12, 2006, pp. 63-88.

⁶ Manrique de Lara y Julio Gómez tuvieron un desencuentro en 1917, provocado por unas críticas de Gómez hacia Lara en los círculos privados, que llevaron a Lara a enviarle una copia de su *Orestiada* y un fragmento de *Rodrigo de Vivar*, para que Gómez las examinase con cuidado y retirase las acusaciones: “estoy seguro de que reconocerá mi arrogancia, como V. la llamó, más justificada que su impostura”. (Carta de Lara a Gómez, fechada en 15-IX-1917). Además, Lara rechaza otro comentario de Gómez, acerca de haber interrumpido Lara una serie de artículos sobre Chapí, que supuestamente para Gómez denotaban la “mala fe” de su discípulo. ¿Se referiría Gómez a los artículos de Lara en *Faro*, por el estreno de *Margarita La Tormera*? (Carta de Lara a Gómez, septiembre de 1917). (Epistolario de Julio Gómez, Fundación Juan March).

⁷ GÓMEZ, Julio: *Escritos de Julio Gómez. Recopilación de Antonio Iglesias*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1986.

⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Obras de Chapí”, *Actualidades*, Madrid, 24-III-1910.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

En suma, podemos considerar que, en la misma dirección que un Chapí, Lara no confiaba en las “esencias nacionales” del folklore español como base para la composición de una ópera española. Lara lo expone con claridad –incluso parece que replica al Mitjana de *Para música vamos* (1909)–, cuando dice que “el arte popular es una entelequia, pues ni las escuelas nacionalistas son populares, más que cuando tratan de algún asunto de carácter”. A este respecto, podríamos ver cierta proximidad con las teorías del wagneriano Franz Brendel, que defendían una idea de progreso basada en la cooperación espiritual entre las naciones y los estados, para constituir un gran todo –lo que conecta con las ideas kantianas en la formación de la Sociedad de Naciones, a la que Lara se adscribió–, donde el elemento nacional sería una forma de *Schmusk* o color individual (*Die Musik der Gegenwart, und Die Gesamtkunst der Zukunft*, 1854). De este modo, Lara explica por qué no emplea temas populares –entendemos, ya fueran o no basados en el folklore español–, en partituras como la *Escena de Amor*, una de las dos escenas que se estrenaron de *Rodrigo de Vivar*:

“Las escenas de pasión, los momentos culminantes, no pueden expresarse con ideas populares. Albéniz, que escribía música española, en sus obras dramáticas los sentimientos apasionados que son puramente subjetivos, no los expresa con ideas populares. Los dúos de amor de “Cavallería Rusticana” y “La Cortijera”, obras de carácter popular, no están inspirados en temas populares”⁹.

Así contestaba Lara a los que, como Henri Collet, le recriminaban que su música no era “española”. Collet se refería a un “wagnerismo incurable” en relación a Lara, seguramente influido por un nacionalismo antigermano, según ha estudiado Samuel Llano¹⁰. Collet inscribía a Lara en el grupo de los compositores “puros” –junto con Facundo de la Viña, Vicente Arregui, o Conrado del Campo–, ya que consideraba, no sin reduccionismos un tanto injustos, que estaban más interesados en la forma musical donada por los maestros septentrionales, que en el sentimiento popular de las obras musicales¹¹. En este sentido, pensamos que Lara podría aspirar con su ópera a un tipo de “nacionalismo de vocación universalista”, utilizando la clasificación dada por Beatriz

⁹ Citado en VILLAR, Rogelio: *Músicos españoles: (compositores y directores de orquesta)*. Madrid: Mateu, [1930], pp. 176-177.

¹⁰ COLLET, Henri: “Madrid”, *Revue Musicale SIM*, V, nº 7, 15-VII-1909. Agradecemos a Samuel Llano su ayuda para este trabajo, con la documentación relativa a Henri Collet y Manrique de Lara.

¹¹ COLLET, Henri: *L'Essor de la musique espagnole au XXème siècle*. Paris: Max Eschig, 1929, p. 100.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

Martínez del Fresno¹², con una base histórica, pero no necesariamente folklórico musical –si bien Lara tampoco se opone frontalmente a la introducción del elemento popular en la obra musical, como en las *Canciones leonesas* de Rogelio Villar–, en el sentido de que Lara se separa de la línea pedrelliana de la “transustanciación” de los elementos musicales nacionales en la creación artística. Y ello a pesar de que, de forma similar a Pedrell, apreciamos en Lara una mixtificación similar entre lo folklórico y lo histórico, como ha señalado Martínez Del Fresno en relación al *Cancionero Musical Popular Español* –y a la que ya antes se refería Francesc Bonastre¹³–, palpable en los trabajos folclóricos y musicológicos de Lara.

A este respecto, es significativo cómo Lara –en una crítica, por otro lado, aislada en sus textos– aprecia el lied como “algo así como el germen del drama lírico”, pero sin dar el giro hacia la “dignificación” del lied hispano, a través del canto popular, que lleva a cabo Pedrell en la base del drama lírico nacional, a partir de las teorías del padre Uriarte. De este modo, Lara entiende el lied exclusivamente desde el punto de vista de un género lírico de índole poético, que sirve para contraponer, en herencia de los debates del siglo anterior, las tradiciones musicales alemana e italiana, y de nuevo en función del valor literario y estético-musical de las obras:

“A diferencia de las canciones italianas, compuestas, en general, sobre textos de escaso mérito literario, los Lieder alemanes tienen, por el contrario, su fundamento sobre poesías de los más excelsos escritores de que se envanece la literatura alemana. Goethe, Uhland, Gellert y Heine, entre otros menos célebres, han proporcionado a los compositores de Lieder los primores de su ingenio, que abarcan, en infinita variedad, todos los matices del sentimiento. La música que les acompaña, firmada por nombres tan ilustres como los de Beethoven, Schubert, Mendelssohn y Schumann, lejos de absorber para sí, como en la romanza italiana, el valor estético de la obra, avalora y completa el sentido de la poesía, cuyo sentimiento traduce y cuyas inflexiones dócilmente sigue”¹⁴.

Quizá, lo comentado hasta ahora tenga que ver, sencillamente, con la inclinación de Lara hacia un concepto operístico de influencia alemana, con matices proporcionados

¹² MARTÍNEZ DEL FRESNO: Beatriz: “Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX”, en *Revista de Musicología*, Vol. XVI, nº 1, 1993, pp. 640-657.

¹³ BONASTRE, Francesc: “Introducción” a PEDRELL, Felipe: *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírico Nacional motivada por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos, poema de D. Víctor Balaguer, música del que suscribe y expuestas por Felipe Pedrell*. Barcelona: Impr. Heinrich y C^a, Sucesores de N. Ramírez y C^a, 1891. Edición de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1991, pp. XI-XV.

¹⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Español. Sociedad Filarmónica”, *El Mundo*, Madrid, 14-V-1908.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

por el krausoinstitucionismo, como podía ser el caso de Pedrell, pero sin la influencia de la moderna escuela rusa y los teóricos del siglo XVIII, que tienen su peso en el manifiesto pedrelliano. Probablemente, Lara se acercaba más al pensamiento de un Rogelio Villar o Cecilio de Roda –partidarios, como él, del arte de Chapí–, relacionado con un nacionalismo germanófilo y “sentimental”, bajo la influencia hegeliana de “lo bello artístico” y sus connotaciones estéticas, de orden superior a “lo bello natural”¹⁵. No en vano, Lara exponía al propio Villar –con el que decía sentirse en el terreno estético, “total y absolutamente conforme”¹⁶– cómo, contra las teorías fisiológicas de un Helmholtz, “los trabajos de los físicos de nada servían para explicar cómo se produce la melodía”¹⁷. Lara consideraba que estas cuestiones pertenecían al campo de la estética.

Ya hemos señalado cómo Lara se orientó hacia un concepto de belleza formal de tipo esencialista y de influencia krausopositivista. Así, Lara opinaba, en una línea casi neokantiana, cómo “el único idealismo legítimo en arte está determinado por el predominio de aquellos elementos esenciales de la belleza, que forman un canon inmutable a través de los siglos, y cuyas raíces penetran en lo más recóndito de la naturaleza y se nutren en el seno fecundo de la vida”¹⁸. De este modo, Lara veía en el arte escultórico de Fidias “el más alto ideal de la belleza artística, porque no hay elemento alguno en su forma que no sea indispensable a su existencia, desapareciendo todos los demás en una estilización depurada, donde el pensamiento que selecciona está guiado por la sublime clarividencia del genio”¹⁹. También vimos en capítulos anteriores cómo el pensamiento de Lara se relaciona con el “racionalismo armónico” al que se refiere José Ignacio Suárez, según el “principio de unidad” por el que desde el krausismo se pretendía conciliar la concepción clásica y romántica de las artes, a través de un equilibrio entre contenido y forma, implícito en la dialéctica wagneriana de la concepción del drama lírico²⁰. Por otro lado, y no sin entrar en ciertas contradicciones, Lara afirmaba que “la música carecía de la facultad de descripción”, de forma que, en

¹⁵ ALONSO, Celsa: “La música española y el espíritu del 98”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 5, 1998, pp. 79-107.

¹⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Una carta póstuma de Manrique de Lara (Bayreuth, 25 julio 1927)”, en *Ritmo, Revista musical ilustrada*, Madrid, Vol. II, N° 5, Año 1930.

¹⁷ VILLAR: *Músicos españoles...*, p. 178.

¹⁸ BOSCH, Carlos: *Del idealismo en arte*. Con un prólogo de D. Manuel Manrique de Lara. Madrid: Impr. Blass y Cia., 1913.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ SUÁREZ, José Ignacio: “Krausoinstitucionismo y wagnerismo”, en *Nassarre*, n° 25, 2009, pp. 55-70.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

discordancia con los postulados de Schopenhauer, opinaba que la música podía “imitar el sentimiento, pero no el concepto, la idea exterior”²¹.

Asimismo, en el caso de Lara sus aspiraciones hacia la creación de un drama nacional no excluían la defensa de la zarzuela como vía para el renacimiento de la música española –no olvidemos las zarzuelas de su catálogo compositivo–, en una distinción de ambos géneros común también al ámbito krausoinstitucionista²². En este sentido, observamos cómo Lara defiende una escuela española basada en una línea “casticista” más próxima a Francisco Asenjo Barbieri –independientemente de la herencia de Barbieri en Pedrell, señalada ya por Emilio Casares²³–, urbana, populista y costumbrista, con origen en las canciones y tonadillas del teatro español. Volvemos a percibir aquí la huella de Chapí, cuyo gusto inicial se orienta hacia Emilio Arrieta, Barbieri y Joaquín Gaztambide en el campo de la zarzuela²⁴. Como hemos visto, Lara ensalza esta triada de compositores –que denomina los “zarzueleros”– en la escuela musical española, si bien se inclina antes por Gaztambide que por Barbieri, al que consideraba “menos castizo”, y le critica que “sólo por medio de la erudición transforma[se] su música en graciosa y característica”. Así, Lara apreciaba en Gaztambide “un sentimiento más espontáneo e íntimo que ninguno”, a la vez que lo diferenciaba como “el único prosélito y admirador de Wagner en su tiempo”²⁵.

Así, Lara defiende el género de la zarzuela, que legitima a nivel estético equiparándolo con la opereta vienesa (o *singspiel* alemán, pues Lara utiliza ambos términos indistintamente), como vía para la creación del drama lírico nacional, tanto en el caso de Alemania como España. Lara, todo hay que decirlo, daba un lugar de preferencia en su labor crítica a la actividad operística que se desarrollaba desde los principales teatros madrileños²⁶. No obstante, Lara destacaba –pensando quizás en la

²¹ VILLAR: *Músicos españoles...*, pp. 181-182.

²² Véase SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: “El modelo de ópera nacional del entorno krausista e institucionista”, en ALONSO, Celsa; GUTIÉRREZ, Carmen Julia; SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.): *Delantera de Paraíso, estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2008, pp. 221-233.

²³ Recordemos al respecto cómo para Barbieri, la melodía popular era “el principio generador del arte”, en tanto la consideraba “siempre bella y siempre joven, nacida de lo más íntimo y puro de las almas sensibles”, en BARBIERI, Francisco A.: “Sobre la música de Wagner”, en *La España Musical*, Madrid, Año IX, nº 424. 29-VIII-1874.

²⁴ IBERNÍ: *Ruperto Chapí...*, p. 46.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ El periodo de Lara como crítico de *El Mundo* coincide con el incendio del Teatro de la Zarzuela, que provoca el cierre del coliseo entre 1909 y 1913. Sin embargo, observamos cómo los críticos teatrales del

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

producción de Chapí– la capacidad de síntesis de la zarzuela, que permitía combinar diferentes elementos de la historia del teatro musical²⁷.

En esta línea, Lara relaciona la opereta alemana y la zarzuela –omitiendo cualquier relación con otros repertorios, como el francés–, que considera “muy semejantes entre sí en todo lo que a su forma y elementos dramáticos se refiere, aunque lo sean menos en los elementos y formas puramente musicales”²⁸. De este modo, lo que Lara considera determinante para afirmar el valor estético de la zarzuela –y de la opereta alemana– frente a la ópera, entendida siempre en su tradición italiana, es su mayor lógica en el desarrollo de los asuntos a través de la interpretación musical, en función de la acción poética y dramática de las obras. Como Lara considera más adelante, “en la zarzuela el literato crea libremente el desarrollo de la acción dramática sin otra limitación que las exigencias de la poesía”²⁹, de forma que Lara sigue presupuestos influidos por el wagnerismo que marcaron también sus artículos en torno a las óperas de Wagner desde la prensa madrileña³⁰.

“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 compasivo 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 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

diario, Guzmán de Alfarache y Bernardo G. de Candamo, son los que se encargan de las representaciones de teatro musical en los teatros madrileños. De este modo, observamos cómo se sigue la tónica habitual de la crítica musical de mediados de siglo XIX, véase CASARES, Emilio: “La crítica musical en el XIX español. Panorama general”, en CASARES, Emilio y ALONSO, Celsa: (eds.): *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, p. 463-491.

²⁷ Véase MANRIQUE DE LARA, Manuel: “La música española”, *El Mundo*, Madrid, 1-XII-1907.

²⁸ *Ibíd.*, *cit.* en IBERNI, Luis G.: “Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración”, en *La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950, Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2-3. Madrid: ICCMU, 1996, p. 163.

²⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Las tradiciones de un teatro ¿Ópera o zarzuela? Libretos y música”, *El Mundo*, Madrid, 10-XI-1909.

³⁰ Lara se refiere a cómo el propio Wagner defendía la zarzuela refiriéndose al Teatro de la Ópera Cómica, citando al propio compositor alemán en su libro *Ópera y drama* (incluido en la segunda edición de *Schriften und Dichtungen*), donde Wagner afirmaba que “sólo por ella ha llegado hasta nosotros lo más sano que, como género dramático, podía producir la ópera” (p. 298).

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

posible del drama lírico, como en la patria de Ricardo Wagner preparó el camino al triunfo de sus obras inmortales”³¹.

Por otro lado, observamos que en ocasiones las opiniones de Lara son bastante forzadas, sobre todo cuando habla de “la decadencia de la opereta vienesa”³², en comparación con la “zarzuela castellana [sic], que ha ido evolucionando hacia su perfeccionamiento”, con el propósito, pensamos, de distinguir a Chapí entre los compositores españoles, a través de obras como *Curro Vargas* o *La Cortijera* que, “por la belleza poética que las ha inspirado y por la realización musical digna del genial maestro que las firma, son verdaderos dramas líricos que se mantienen en la región más refinada y excelsa del arte”³³.

Así, la muerte de Chapí marcó, según Lara, la decadencia de la zarzuela, al haber sido el de Villena “su más ilustre mantenedor”. A este estado de la zarzuela, también habría contribuido, en opinión de Lara, la valoración negativa hacia el idioma español por parte del público y la calidad cuestionable de los intérpretes de zarzuela, tema este último que también aparece de forma habitual en la crítica de la época. Como argumenta Lara, coincidiendo con el incendio del Teatro de La Zarzuela en 1909, los intérpretes debían de tener “una educación de cantantes tan perfecta como los artistas de ópera y un talento dramático que rara vez podemos admirar en más de un par de actores”³⁴.

Así, estas cuestiones dificultaban la recepción de la zarzuela por parte del público, hasta el día en que, según Lara, “desposeídos de la estúpida preocupación que

³¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “La música española”, *El Mundo*, Madrid, 31-X-1907.

³² No sabemos en qué se fundamenta Lara al hacer esta afirmación, si bien considera que “en Viena, los grandes compositores han cultivado con preferencia el drama lírico, en tanto que otros, de inspiración menos elevada se han limitado a escribir operetas, determinándose por tal visión las causas de la decadencia”. Esto contradice por tanto el resurgimiento de la opereta que sabemos se dio a comienzos del siglo XX, como explica LAMB, Andrew: “European Operetta and the Works of Chapí”, en GALBIS, Vicente; SÁNCHEZ, Víctor y SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.): *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*. Tomo II. Valencia: Instituto Valenciano de la Música, 2012, pp. 11-22. Además, hay que tener en cuenta que los artículos de Lara dedicados a este repertorio se limitan prácticamente a los programas de la compañía de opereta italiana que actúa en el Teatro de La Zarzuela en junio de 1908 –además del artículo mencionado sobre *Eva*, de Lehár–, que se abren con *The Geisha*, del compositor inglés James Sidney. Lara critica esta obra, en tanto “su forma es constantemente la de un eterno couplet (...), una estrofa que se repite cuantas veces sea necesario, y que termina casi siempre torpemente, sin coda alguna”. Así, Lara considera de mayor calidad otras piezas del género chico, “verdaderos prodigios de ingenio en relación con *La Geisha*”, en MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro de La Zarzuela. Opereta italiana”, *El Mundo*, Madrid, 3-VI-1908. Además, localizamos otros tres artículos de Lara correspondientes a la programación de opereta vienesa del Teatro de La Princesa en abril-mayo de 1910.

³³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro de La Zarzuela. Opereta italiana”, *El Mundo*, Madrid, 9-VI-1908, cit. en IBERNI: “Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración”..., p. 164.

³⁴ MANRIQUE DE LARA: “Las tradiciones de un teatro. ¿Ópera o zarzuela? Libretos y música”....

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

todavía les hace renegar en ocasiones de su propio idioma, logren escucharlo tal cual la índole de las obras lo exige, ha de constituir para todos una verdadera revelación”³⁵. Entonces, no se trataba tanto del formato musical –Lara tampoco parece oponerse al género chico, aunque sin grandes alardes–, ni de la calidad musical de las obras españolas, como de cuestiones sociales, educativas y económicas, que se vinculan además con las continuas demandas de los autores de un compromiso del Estado con el teatro lírico nacional –en referencia sobre todo a la ópera española–, para fomentar así la creación y asegurar la calidad de las representaciones.

Con todo, y en opinión de Lara, “zarzuelas son el *Fidelio*, de Beethoven; *La Flauta mágica*, de Mozart, y el *Freischütz*, de Weber, y aunque no en región tan excelsa, obras españolas hay en ese género que se alzan muy por encima de cuanto en la misma época se ha producido en Francia y en Italia”³⁶. Por otro lado, cuando Lara se refiere a la escena lírica madrileña, destaca también a Franz Von Suppé, Karl Millöcker y Franz Lehár, entre los autores de opereta vienesa más conocidos en la programación teatral, al menos hasta 1910. Además, Lara se refiere a la influencia determinante de Strauss y de Suppé en el gusto popular, para la creación de “todo un teatro” a nivel internacional.

“Muchas obras de [Suppé] han sido representadas en los teatros de Madrid, bien en arreglos castellanos, que las mutilaban, bien en versiones italianas más fieles al espíritu del original. De [Johann Strauss] creo que jamás ha sido representada entre nosotros producción alguna y, sin embargo, suyas son las obras maestras del género, como *El murciélago*, *El barón zúngaro*, *Waldmeister*, y muchas otras. Tras ellos pueden ser citados Weinzierl, autor de un *Don Quijote*, Yeller, Henberger y Millöcker, el más conocido entre nosotros, y a los cuales siguen los modernos compositores, que como Lehar, han tomado carta de naturaleza en España por el éxito reciente de alguna de sus obras”³⁷.

A partir de aquí, observamos cómo Lara se reafirma en sus planteamientos – basados en un paralelismo entre los géneros musicales de España y Alemania–, a la vez que revisa sus ideas en torno a la posición estética de la zarzuela, con nuevas aportaciones críticas que concreta en 1913, coincidiendo con la reapertura del Teatro de La Zarzuela, con la opereta *Eva* de Franz Lehár. Así, pensamos que Lara reconsidera su postura ante la urgencia de los debates por la regeneración del teatro lírico nacional, que

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ MANRIQUE DE LARA: “Las tradiciones de un teatro. ¿Ópera o zarzuela? Libretos y música”....

³⁷ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Opereta vienesa”, *Actualidades*, Madrid, 31-III-1910.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

están en ebullición en la década de 1910. Tengamos en cuenta cómo coinciden entonces, en los teatros madrileños, exitosas zarzuelas como *Maruxa* de Vives, con nuevos estrenos de óperas que, como *Las golondrinas* de Usandizaga (ambas obras de 1914), reavivaban antiguas polémicas, además de obras de formato más breve, sin olvidar la crisis que atravesaba el género chico, tras la crisis de la zarzuela grande³⁸:

De este modo, Lara se replantea la categoría estética de la zarzuela, que finalmente identifica con la ópera, como el teatro lírico nacional por excelencia en España, si bien mantiene los mismos presupuestos de tipo wagneriano que dirigen su actividad crítica y artística. Así, al final de sus colaboraciones para *El Mundo*, Lara se acerca más a la línea de un Peña y Goñi –que defendía a la zarzuela como la ópera cómica española–, aunque Lara nunca llega a enfrentar la zarzuela con la ópera, quizás porque en Lara no encontramos esa oposición manifiesta a Bretón, paladín ya en la década de 1880 de la ópera española, como sí sostuvo Peña y Goñi³⁹. En este sentido, pensamos que el texto de Lara que sigue, publicado curiosamente a raíz del estreno de la ópera *Tabaré* de Bretón, es fundamental. Con toda probabilidad, Lara ya habría abandonado su *Rodrigo de Vivar* llegado este momento.

“En cuanto a la ópera española, juzgo que no necesita ser creada, porque lo está desde larga fecha, y tiene, ciertamente, verdadero arraigo popular –me refiero a la zarzuela– género tan elevado y noble como el que más lo sea, y que en definitiva no se separa de la ópera por ninguna diferencia esencial. Resulta absurdo querer posponerlo a la ópera estableciendo unas jerarquías arbitrarias. Tanto diera negar la virtualidad de un arte que se envanece del más noble clasicismo, y pospone a Meyerbeer y a Donizetti los nombres de Weber y de Beethoven”⁴⁰.

IV. 2 El drama lírico *Rodrigo de Vivar*: síntesis del programa artístico de Lara

El gran proyecto dramático de Lara fue el drama lírico en cuatro actos *Rodrigo de Vivar*, con música y libreto del autor. Según observamos, los materiales en torno a su única ópera son muy fragmentarios, si bien predominan manuscritos del segundo acto –

³⁸ Véase CORTIZO, María Encina; SOBRINO, Ramón: “La música en Madrid entre 1848-1939”, en PINTO CRESPO, Virgilio (dir.): *Madrid. Atlas Histórico de la ciudad (1850-1939)*. Madrid: Lunwerg editores y Fundación Caja Madrid, 2001, pp. 370-388.

³⁹ Véase la introducción de Luis G. Iberní a la reedición de PEÑA Y GOÑI, Antonio: *La Música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid: Imprenta y estereotipia de El Liberal, 1881. Edición facsímil del Instituto Complutense de Ciencias Musicales de Madrid, 2003. Consultamos además de PEÑA Y GOÑI, Antonio: *Contra la ópera española*. Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández, 1885, fundamental para profundizar en la postura del crítico en torno al teatro lírico nacional, dentro de los debates de la época a los que nos referimos.

⁴⁰ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Tabaré””, *El Mundo*, Madrid, 27-II-1913.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

correspondiente a los fragmentos que se estrenaron de la ópera–, junto con escasos borradores del tercer y cuarto actos, fechados hasta 1906. Es poco probable que Lara concluyera su obra –a diferencia de lo que han considerado autores como Víctor Sánchez⁴¹–, de modo que su composición se retrasa ya desde fecha próxima al estreno, previsto inicialmente para 1902, por cuestiones de salud de Lara. Como el compositor escribe a Benito Pérez Galdós desde Baza (Granada), “me he refugiado en este hermoso rincón del mundo para trabajar en mi Rodrigo, pero estoy con los ojos malos y apenas puedo hacer nada. Temo que mi reclusión en el campo sea inútil para mis planes”⁴².

De la ópera se estrenaron, en la temporada de la Orquesta Sinfónica, dos fragmentos líricos y uno instrumental, a partir de 1905. Además, sabemos que cuando Lara coincide con Menéndez Pidal en 1904 –encuentro que va a determinar la dedicación de Lara al romancero–, todavía se encontraba dedicado a su ópera, de modo que los borradores de la tercera escena del acto segundo aparecen firmados por Lara, en ese año, de nuevo en Granada⁴³. Algunas declaraciones de críticos en años posteriores incrementan nuestras dudas acerca de si *Rodrigo de Vivar* fue completado. Es significativo que el crítico Joaquín Fesser opinara, ya en 1911, que era de una “pereza imperdonable” el hecho de que la ópera de Lara no apareciera al fin en su forma completa⁴⁴. Con todo, la partitura está hoy, hasta donde sabemos, desaparecida.

El drama lírico *Rodrigo de Vivar* se incluía entre las óperas de nueva creación proyectadas para la temporada de apertura del Teatro Lírico, coliseo recién estrenado en la madrileña calle del Marqués de la Ensenada. Pero el ambicioso plan del empresario Luciano Berriatúa, con la dirección artística de Chapí, para la consolidación de la ópera española, no tuvo continuidad debido sobre todo a cuestiones económicas –influyendo en ello la ubicación del nuevo edificio–, ya que el apoyo del público resultó insuficiente para asegurar la estabilidad de las temporadas. De este modo, se efectuaron finalmente

⁴¹ SÁNCHEZ, Víctor: *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2002, pp. 318-326. El autor afirma que Lara fue uno de los tres compositores que terminaron su ópera, de los seis que no llegaron a estrenar en el Teatro Lírico.

⁴² Carta de Manrique de Lara a Benito Pérez Galdós (Granada, 5-IX-1901). (Casa-Museo Pérez Galdós, EPG 2536).

⁴³ Pidal comenta que Lara realizaba entonces frecuentes viajes a Cartagena, Cádiz y Sevilla, donde buscaba viejos romances, mientras componía su ópera *Rodrigo de Vivar*, en MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Cómo vivió y cómo vive el Romancero*, Valencia, 1945, puede consultarse en *Obras completas de R. Menéndez Pidal, Estudios sobre el Romancero*, Vol. XI, Madrid: Espasa-Calpe, 1973. p. 432. Este tiempo coincide, por otra parte, con un periodo de excedencia en el historial militar de Lara, como comentamos en el capítulo de la biografía del autor.

⁴⁴ FESSER, Joaquín (Joachim): “Musiquerías: Cuarteto Español. Orquesta sinfónica”, *El Correo*, Madrid, 31-III-1911.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

tres estrenos en la primera temporada de 1902, que correspondieron a las óperas *Circe* de Chapí, con libro de Ramos Carrión; *Farinelli*, de Bretón y Cavestany; y *Raimundo Lulio*, de Ricardo Villa y Dicenta⁴⁵. El Teatro Lírico sucedía a otras iniciativas en apoyo de la ópera nacional, como el proyecto de Arderius del Teatro Apolo, seguido por Ricardo Morales ya en la década de 1880, y a las que hay que sumar los concursos para la creación de la música y el libro de óperas españolas, convocados desde diferentes instituciones, como el del Teatro del Buen Retiro de 1901.

La creación de una ópera española, aun teniendo en cuenta los diferentes estrenos de los compositores, era un tema por resolver todavía en 1910 –prolongándose los debates hasta la década siguiente–, año en el que Lara presenta su última obra, el poema sinfónico *Leyenda* que, como veremos más adelante, incluía dos partes de su *Rodrigo de Vivar*. De este modo, a propósito de un concurso de libretos de ópera española –la calidad de los libretos era un problema añadido que se repite en los testimonios de la época–, impulsado por Carlos Fernández Shaw, el compositor Vicente Arregui criticaba la pobreza de las obras españolas, sancionando sobre todo los argumentos de las obras de carácter nacionalista, prácticamente desde Arrieta a Lara, si pensamos en óperas como *La Conquista de Granada* o *Rodrigo de Vivar*:

“Durante mucho tiempo se ha creído que para libro de ópera cualquiera cosa servía: un galán (el tenor) que ama y es correspondido por una dama (la tiple), el padre (el bajo) se opone, porque le parece mejor otro galán, no tan guapo como el anterior (el barítono), pero más sentado y de más pesetas; a la contralto se la da un papel de paje o de doncella distinguida, o se la suprime; coros de fieles del tenor, de vasallos del barítono y servidores del bajo completan el cuadro; acción en la Edad Media; ambiente feudal con toques moriscos, nombres históricos a los personajes y ya tenemos a Periquito hecho fraile; todo esto en una forma vulgar, sin sombra de poesía (...)”⁴⁶.

En este caso, Arregui tomaba el relevo proponiendo nuevos planes de tipo asociacionista, con la posibilidad de organizar una nueva temporada de ópera española –“bajo la dirección artística de alguien capaz”, decía Arregui–, aprovechando que en 1912 concluía el compromiso de cinco años de la empresa de Calleja y Boceta al frente

⁴⁵ IBERNI, Luis: *Ruperto Chapí*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2009 (1ª ed., 1995), pp. 329-357.

⁴⁶ ARREGUI, Vicente: “A favor de la música nacional. Un concurso de libros de ópera. Una temporada de arte español. Contra la tiranía de Italia”, *El Mundo*, Madrid, 12-II-1910.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

del Teatro Real⁴⁷. Arregui planteaba organizar una segunda temporada lírica en el Real, a partir de abril, con una serie de títulos de óperas e intérpretes españoles⁴⁸. Además, se refería a la creación de una Sociedad de Amigos de la Ópera en Español –que encajaría con las ideas de Chapí en cuanto a la primacía del idioma en la consolidación de la ópera española⁴⁹–, que planeaba entonces Fernández Shaw, y que serviría como foco de iniciativa y mediación para lograr el tan ansiado proyecto lírico nacional⁵⁰.

Fernández Shaw consideraba crear esta Sociedad a raíz de la noticia de que el Ministerio de Instrucción Pública había prometido aumentar la subvención estatal a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y teniendo en cuenta que la Academia venía defendiendo la protección artística española por parte del Estado. Fernández Shaw buscaba el apoyo de Lara –partícipe de los proyectos musicales de carácter asociacionista vinculados con Chapí, a partir de 1890– desde *El Mundo*, ya que lo consideraba “un excelente *libretista*, por lo menos de sus óperas. Y su opinión me inspira, por lo tanto, un particular interés”⁵¹. Sin embargo, Lara no llegó a pronunciarse sobre el tema, al menos desde la tribuna de la prensa⁵². Probablemente esto fuera debido

⁴⁷ En este momento, jóvenes y maestros revisitan una vez más el tema de la ópera española en la *Revista Musical de Bilbao*, de forma que durante los años 1912 y 1913 escriben Bretón, Pedrell, Villalba, Fesser, Julio Gómez, Conrado de Campo y Villar, entre otros.

⁴⁸ Según recoge Subirá, Calleja y Boceta renovaron el arriendo del Real en 1912, a pesar de que llegaron varias propuestas, entre ellas “cierto solicitante –apellidado Zurro–, [que] se comprometió a montar óperas españolas, mejorar el alumbrado del coliseo y construir un salón de descanso para señoras”, en SUBIRÁ, José: *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Fundación Caja de Madrid, Acento editorial, 1997 (reed., Madrid: Plus Ultra, 1949), p. 644.

⁴⁹ Las ideas de Chapí en torno a la ópera española se resumen en CHAPÍ, Ruperto: “El nacionalismo en la música”, *El Imparcial*, Madrid, 18-V-1903, recogido en IBERNI, Luis G. (ed.): *Ruperto Chapí. Memorias y escritos*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1995, pp. 121-126.

⁵⁰ En las dos memorias publicadas hasta la fecha de Fernández Shaw no se menciona este proyecto. Vemos sin embargo que estos años se corresponden con una actividad intensa por parte del libretista en lo que respecta a la ópera española. Así, tras escribir el libro de *Margarita la tornera* de Chapí –que, a pesar del entusiasmo de la crítica, Shaw la consideraba un paso más, aunque ambicioso, en la creación del género lírico nacional–, Shaw escribe los libretos de *Almudáfar el de Loja* con música de Bartolomé Pérez Casas, *El final de Don Álvaro* de Conrado del Campo, *Colomba* de Amadeo Vives, hasta el estreno en el Teatro Real en 1914 de *La vida breve* de Falla. Véase FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo: *Un poeta de transición. Vida y obra de Carlos Fernández Shaw (1865-1911)*. Madrid: Gredos, 1969; y, del mismo autor, *La aventura de la zarzuela: (memorias de un libretista)*. Intr., ed. y notas de José Prieto Marugán y Alejandro Vales Pinilla. Madrid: Ediciones del Orto, Ediciones Clásicas, 2012.

⁵¹ FERNÁNDEZ SHAW, Carlos: “Libretistas y músicos. Medios de crear la ópera española”, *El Mundo*, Madrid, 16-II-1910.

⁵² En el Archivo Fernández Shaw de la Fundación Juan March se localizan algunas cartas enviadas por Lara al libretista en la primera década del siglo XX, a través de las que comprobamos que en enero de 1903 Lara se encuentra ya en Andalucía, concretamente en Genil (Córdoba). Por otro lado, en las cartas fechadas en 1910 no aparece referencia a este tema. (Fundación Juan March. Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos. Archivo Carlos Fernández Shaw. Archivo epistolar. Cartas de Manuel Manrique de Lara a Carlos Fernández Shaw: CFS-AE-XVI 141-143).

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

a la reciente ausencia de Chapí –fallecido en 1909– y a que, en estas fechas, Lara revisa sus ideas en torno al teatro lírico español, como traslada a la prensa. Por otro lado, tampoco se conserva el libreto de la ópera *Rodrigo de Vivar* de Lara, por lo que no es posible valorar las palabras de Fernández Shaw en su justa medida⁵³.

En cuanto a la falta de concreción que siguió a las iniciativas relacionadas con el asentamiento de una ópera española, es evidente que influyó el desacuerdo entre los autores –conclusión a la que llegan casi unánimemente los estudios musicológicos–, y en lo que subyace, como ha sintetizado Celsa Alonso, los debates sobre la tradición española que centraron las “polémicas de la ciencia española”, el peso político y cultural de la zarzuela, y la hegemonía de la ópera italiana⁵⁴. En este sentido, no olvidemos cómo la conciliación entre las innovaciones europeas y la identidad nacional –teniendo en cuenta las tradiciones locales–, caracterizó el paso del siglo XIX al XX, con una pluralidad de propuestas estéticas y artísticas, entre las que se incluiría el *Rodrigo de Vivar* de Lara. Este panorama artístico se desarrolla, como ha señalado Luis Salzatornil, en un ambiente social y cultural ecléctico y tolerante, que se identifica con una burguesía liberal y artísticamente moderada, partícipe de una cultura del consenso propia de la Restauración⁵⁵.

IV.2.1 La concepción literaria de *Rodrigo de Vivar* y la influencia de Wagner

Con la composición de *Rodrigo de Vivar*, es lógico pensar que Lara acudiera a la tradición lírica popular movido en buena parte por la herencia de la poesía épica castellana, que derivó en los romances, una de las formas poéticas más arraigadas en la península a partir del caudal lírico de Castilla. Recordemos cómo Pidal había definido los romances como breves poemas épico líricos destinados al canto que, elaborados popular o tradicionalmente, conformaban la prolongación de la epopeya. Como luego

⁵³ En el legado de Lara de la Biblioteca Nacional, los fragmentos de la ópera conservados que incluyen texto corresponden a la escena de amor del segundo acto (borrador en revisión de la partitura, M.MANRIQUELARA/3), tercera escena del mismo acto (borrador, M.MANRIQUELARA/7), además de la partitura vocal de la primera escena (M.MANRIQUELARA/17) y un breve fragmento manuscrito con un texto (“¡Gloriosa espada!”, M. MANRIQUELARA/19) que, según el catálogo, corresponde al cuarto acto, de modo que no coincide con los borradores de la tercera escena del segundo acto, donde aparece otra “Canción de la espada” –como la denomina en los borradores el propio Lara–, con diferente texto.

⁵⁴ ALONSO, Celsa: “Música, pragmatismo y heterodoxia”, en SÁNCHEZ, Víctor; SUÁREZ-PAJARES, Javier; GALBIS, Vicente (coords.): *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*, Vol. 2. Valencia: Instituto Valenciano de la Música, 2012, pp. 23-51.

⁵⁵ SAZATORNIL, Luis: “Entre la nostalgia y el progreso: la sociedad burguesa y las artes”, en SUÁREZ CORTINA, Manuel (coord.): *La cultura española en la Restauración* (I Encuentro de Historia de la Restauración). Madrid: Sociedad Menéndez Pelayo, 1999, pp. 223-262.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

señalaría Eduardo Martínez Torner, “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”⁵⁶.

A este respecto, no olvidemos cómo Lara, en la línea de los trabajos del Centro de Estudios Históricos –en una vertiente histórica y filológica de orientación nacionalista–, declaraba que pretendía rescatar, a través de sus campañas romancísticas, “el prodigioso tesoro de poesía castellana”, para así restituirlo a “su patria de origen”⁵⁷. En este sentido, también podríamos conectar los intereses de Lara con el espíritu noventayochista, considerando el romancero como depositario de la expresión genuina, *intrahistórica* –en la idea del *Volksgait* de Herder, expresada en la lengua y literatura de una nación–, y en una manifiesta intención regeneracionista de la cultura nacional, que conecta a su vez con el concepto pedrelliano de música *natural*, trasladado al folclore musical⁵⁸.

De este modo, Lara insistía en la necesidad, refiriéndose a la ópera nacional, de un “ambiente de objetividad épica” que relaciona a su vez con un “espíritu popular”, cuando se refiere a la epopeya como fuente más apropiada para la expresión musical de las obras. Se refiere así al elemento épico en los mismos términos que Menéndez Pelayo, cuando el erudito santanderino afirma que es “el que radicalmente domina en los periodos de creación espontánea, entre espíritus más abiertos a las grandezas de la acción, que a los refinamientos del sentir y del pensar”⁵⁹. Así, este elemento épico,

⁵⁶ MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: “La canción tradicional española musicalmente considerada”, en CARRERAS I CANDI, Francesc: *Folklore y costumbres de España*, tomo II, Barcelona: A. Martín, 1931, p. 134. Torner sucedió a Lara en el Centro de Estudios Históricos dirigido por Pidal, retomando los trabajos de Lara en el romancero, sobre todo a partir de 1917, cuando Lara ya no aparece adscrito al centro. Profundizaremos en estas cuestiones en el capítulo correspondiente de la tesis, dedicado a la faceta folclorista de Lara. En relación a la obra de Torner, destacamos GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio: “La obra (etno)musicológica de Eduardo Martínez Torner”, en *Conferencias en homenaje a Eduardo Martínez Torner*, Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 2006, pp. 81-122.

⁵⁷ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Romances españoles en Los Balkanes”, *ABC*, Madrid, 2-I-1916.

⁵⁸ Celsa Alonso ha analizado las propuestas estético-musicales de los principales protagonistas de la música de la Restauración, en base al ideario y las dialécticas implícitas en el regeneracionismo, nacionalismo y noventayochismo. Teniendo en cuenta los primeros trabajos de Emilio Casares sobre el tema, Alonso señala unos ejes que conectan las diferentes propuestas compositivas con el *espíritu* noventayochista –en el que Lara queda reflejado–: la base ideológica de las propuestas estéticas, la crítica y acción ante la situación de la música española, la búsqueda en el folclore y la música histórica de las esencias nacionales, y la importancia regeneracionista de la historia española, en ALONSO: “La música española y el espíritu del 98”..., pp. 79-107. Desde el punto de vista literario y filológico, consultamos SANTANO MORENO, Julián: “Menéndez Pidal y la filología del 98: Estado latente e intrahistoria”, *Criticón*, Nos. 87-88-89, 2003, pp. 787-798.

⁵⁹ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*. Vol. I. Edición de las obras completas de Menéndez Pelayo. 10 Vols. Santander: CSIC, 1944. (1ª ed., 1890–1908), p. 121. Disponible online, en la web de la Fundación Ignacio

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

impersonal y a la vez colectivo, conformaría “un núcleo poético que 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”⁶⁰. Lara reflexiona así a propósito de melodramas históricos como *Tabaré* de Bretón, con libreto basado en el poema homónimo de Zorrilla de San Martín, observando que “la ausencia de virtualidad tradicional despierta en el ánimo del espectador una inevitable sensación de exotismo”. Al mismo tiempo, observamos cómo Lara traza un nuevo paralelismo entre la tradición lírica popular española y septentrional, que va a ser fundamental en su proyecto de ópera nacionalista:

“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 Álvar 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 García Fernández o como la de los Infantes de Lara, donde parece revivir aquel espíritu feroz, aquella musa cruel e implacable que dictó en sus orígenes la venganza de Krimhilda, y aún hoy mancha de sangre las páginas del *Nibelungen Noth* en sus últimos cantos.

Mas la lucha de los soldados españoles en América aguarda en vano el Homero que cincele en forma poética su grandeza. 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. 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 immortalizadas en una epopeya popular”⁶¹.

El Cid Campeador, que iba a protagonizar la única ópera de Lara, es un ejemplo representativo de personaje histórico, alrededor del que se forja la leyenda del héroe nacional, desde que un episodio de la historia de España del siglo XI se convirtió en poesía épica. Si nos referimos al ámbito teatral, hay que tener en cuenta que el Cid ha sido materia dramática de diversas óperas escritas en italiano, alemán y francés, sobre todo a partir de la tragedia *Le Cid* de Pierre Corneille (estrenada en el Théâtre du Marais

Larramendi (<http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/micrositios/inicio.cmd>, visitado por última vez, en 1 de octubre, 2013).

⁶⁰ MANRIQUE DE LARA: “Teatro Real. “Tabaré””....

⁶¹ *Ibidem*.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

de Paris, en 1637), basada a su vez en *Las mocedades del Cid* (1605-1615) de Guillén de Castro, figura fundamental en la creación de un teatro nacional –sin olvidar a Calderón, de quien Wagner era asiduo lector–, inspirado en las leyendas históricas.

Asimismo, conocemos la admiración de Lara por Calderón, por medio de anotaciones manuscritas en su legado en las que Lara identifica la labor de Calderón en el teatro con el drama de Wagner, aunque no da más explicaciones. A este respecto, recordemos la significación de Calderón como modelo para el drama romántico, especialmente por influencia de Schlegel, que lo apartaba del drama clasicista francés, mientras perpetuaba de forma simbólica ciertos valores tradicionales. En el ámbito español, es evidente cómo se reaviva el interés por la literatura de nuestro Siglo de Oro, motivado por literatos y ensayistas, y como fuente de inspiración en la creación artística de carácter nacionalista.

En este sentido, es significativo que Lara planeara componer su ópera precisamente sobre la etapa de juventud de Rodrigo de Vivar, aunque es difícil saber hasta qué punto se inspiró en la obra de Castro. Esto, si tenemos en cuenta la imagen actualizada del Cid que Guillén de Castro ofrece en su obra, donde combina –en relación con lo comentado sobre la recepción decimonónica de Calderón– el mundo medieval con una ideología sociopolítica propia del siglo XVII, influida por el universo político del Estado moderno, el absolutismo monárquico y su razón de estado. Y todavía llama más la atención, si tenemos en cuenta la crítica que realiza Menéndez Pelayo, en términos históricos y morales, a las fuentes de la leyenda de mocedad del Cid, que narra sus hazañas en la corte de Fernando I. Como explica Stefano, las primeras fuentes de *las mocedades* fueron exhumadas en España a fines del siglo XIX⁶², y corresponden a la *Crónica de Castilla*, la *Crónica General de 1344*, y el poema del *Cantar de Rodrigo*, de mediados del siglo XIV, siendo este último especialmente criticado por Menéndez Pelayo en su antología lírica, a pesar de que reconsidera acertadamente su época de creación:

⁶² CASTRO, Guillén de: *Las mocedades del Cid*. Edición de Stefano Arata, con un estudio de Paul Bénichou. Madrid: Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1997. Las principales fuentes en época de Castro eran los romances impresos en el siglo XVI, añadiéndose a mitad de siglo la producción de romances nuevos, en una trayectoria que culmina con la publicación de *Historia y Romancero del Cid* de Juan de Escobar (1605), que se reedita en el siglo XIX. De este modo, la reelaboración y fuentes del romancero en la obra de Castro ha sido objeto de numerosos estudios, véase CAZAL, Françoise: “Romancero y reescritura dramática: Las Mocedades del Cid”, en *Criticón*, 72, 1998, pp. 93-123.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

“El poema de *Rodrigo* es positivamente antihistórico, y apenas hay en él cosa alguna que no sea invención groseramente fabulosa. La barbarie que rebosa en los sentimientos y acciones de los héroes no revela un estado de candor primitivo, sino más bien de perversión y decadencia; el espíritu anárquico, desmandado y feroz, que parece la única musa inspiradora del anónimo juglar, no nos transporta a los tiempos heroicos del grande Emperador”⁶³.

No obstante, tengamos primero en cuenta cómo el tema del Cid está de indiscutible actualidad en época de Lara, siendo revisitado desde los estudios científico literarios e históricos, por influencia eso sí de un tradicionalismo romántico que recoge en herencia Menéndez Pelayo, con raíces en el pensamiento histórico y estético-filosófico de Hegel y Schlegel –como han estudiado autores como Hans Juretschke, entre los primeros y más reputados–, y que considera la fidelidad de la nación española a la tradición cristiana y medieval. No en vano, el mundo cristiano-oriental de la reconquista, como modelo en la lucha de liberación de los pueblos patriotas –lo que, en el siglo XIX, se revive con el alzamiento español contra Napoleón, conectando así con los propios intereses de Lara, en su faceta coleccionista– se convierte en el centro de la imagen romántico-religiosa de España que, iniciada por protestantes alemanes, halló en la literatura, al mismo tiempo, un proceso histórico de fusión de distintos pueblos⁶⁴.

Por otro lado, es interesante el análisis que ofrece Juretschke sobre la postura de Menéndez Pelayo ante Francia, en el examen de los valores europeos, desde una perspectiva nacionalista y culturalista⁶⁵. Así, a la vez que Francia representaba una puerta de conocimiento (por ejemplo, a la cultura alemana), y sin poder negar sus conquistas sobre todo literarias, se advierte una posición de rechazo –de nuevo bajo influencia de Schlegel–, al considerar a Francia alejada de la tradición literaria, cultural y espiritual de Europa. Esta postura, subrayada por la lucha contra los imperialismos, se manifiesta también en el rechazo de Lara hacia la música francesa –que va a relacionarse además con el entorno krausista–, en contra de actitudes artísticas rupturistas. Así, Menéndez Pelayo consideraba a España el país latino por excelencia, dentro de la unidad latina y católica de los pueblos meridionales de Europa.

⁶³ MENÉNDEZ PELAYO: *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*. Vol. I..., p. 139.

⁶⁴ Véase HOFFMEISTER, Gerhart: *España y Alemania. Historia y documentación de sus relaciones literarias*. Versión española de Isidro Gómez Romero. Madrid: Gredos, Biblioteca Románica, 1980.

⁶⁵ Véase JURETSCHKE, Hans: “Menéndez Pelayo y la cultura europea moderna”, *Revista de Literatura*, Madrid, 1956, pp. 1-16, recogido en *España y Europa. Estudios de crítica cultural. Obras completas de Hans Juretschke*. Edición a cargo de Miguel Ángel Vega Cernuda. Tomo I. Madrid: Editorial Complutense, 2001, pp. 295-306.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

Curiosamente, el *Rodrigo de Vivar* de Lara habría sido la primera obra de teatro musical española sobre el Cid, que fue sin embargo protagonista de numerosas óperas italianas del siglo XVIII, con la buena acogida del libreto de Giovacchino Pizzi, puesto en música por compositores como Piccinni (*Il gran Cid*, 1766), Carlo Franchi (*Il gran Cidde Rodrigo*, 1769) o Sacchini, que lo utilizó hasta en tres ocasiones. Además, no olvidemos la *grand opéra* francesa *Le Cid* de Massenet, basada en la obra de Corneille, que gozó de gran popularidad en París durante tres décadas, tras su estreno en 1885. Lamentablemente, el *Rodrigo de Vivar* de Lara quedó, como decimos, inconcluso, siguiendo así la misma suerte que las óperas homónimas de Bizet y Debussy⁶⁶.

Sin embargo, el Cid sirvió de inspiración para diferentes obras de la escena teatral española, como *Las hijas del Cid* del poeta Eduardo Marquina, que se estrenó en 1908 en el madrileño Teatro Español. El crítico Bernardo G. de Candamo citaba en esta fecha a Gastón Paris –otro autor al que recurre Menéndez Pelayo y también Lara–, señalando que “es el héroe, el resumen de todas las ideas de su tiempo, el símbolo de la nacionalidad, de la religión, de todos los conceptos morales de una época”. Y continúa Candamo, en una línea similar a Lara:

“El autor dramático recoge la leyenda con sus balbucesos de ingenuidad y la anima o intenta animarla de nueva vida, aumentando realidad, profanando casi siempre, por el naturalismo indispensable a cuanto se ve de una manera determinada, lo que se adivina y se recrea en la lectura de modo poético e idealista. Acaso el único genio que acertó a reproducir en toda la grandeza de la epopeya la leyenda del heroísmo y de la mitología, haya sido Ricardo Wagner”⁶⁷.

En relación al Cid Campeador, hay que tener en cuenta que, si bien Pidal no publicó 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 Lara. En España, Menéndez Pelayo fue quien abrió paso a los estudios sobre el Cid, perpetuando asimismo los trabajos de su maestro Manuel Milá y Fontanals –y sin olvidar a José Amador de Los Ríos (*Historia crítica de la Literatura*, 1861-65)–, si bien introdujo un importante juicio estético acerca del *Poema del Cid*, contemplándolo como una de las cumbres de la literatura y la lengua españolas, que indudablemente influyó en

⁶⁶ SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I. London; New York: The Macmillan Press Limited, 1996 (1992, 1ª ed.), pp. 861-863.

⁶⁷ CANDAMO, Bernardo G.: “Los estrenos. “Las hijas del Cid””, *El Mundo*, Madrid, 6-III-1908.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

Lara⁶⁸. Así, Menéndez Pelayo destacó en su momento la naturalidad y la humanidad del poema, su sentimiento nacional y las cualidades morales del héroe⁶⁹. Por otro lado, Pidal se centró, desde una perspectiva neotradicionalista, en cuestiones filológicas e históricas que han tenido vigencia prácticamente hasta hoy⁷⁰. No olvidemos, por otro lado, la particular lectura que hace Joaquín Costa del Cid, que difiere de la antigua representación del guerrero defensor de su rey, cuya tumba era la que Costa quería cerrar con doble llave. Así, en la *Representación política del Cid en la epopeya española* (1878), Costa retrata a un Cid demócrata, contrario al absolutismo y de una justicia heroica, queriendo eliminar toda influencia posterior a los romances antiguos.

Así, Pidal llevaba sus estudios en torno a la leyenda y el *Poema del Cid* a la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo madrileño, frecuentada por Lara, ya a finales del siglo XIX. En sus cursos, Pidal justificaba la creación del poema en el contexto de la Castilla del siglo XII, a la vez que negaba la influencia francesa en la formación de la épica castellana, que sostenían entonces autores como Baret, estableciendo las conexiones entre las fuentes literarias antiguas de la epopeya cidiana⁷¹.

Influido por este contexto, Lara busca en la épica española relaciones y paralelismos con los personajes y argumentos de las óperas wagnerianas, realizando aportaciones al estudio previo del wagneriano Adolfo Bonilla y San Martín⁷², mientras demuestra un conocimiento importante de la literatura medieval, a través de su *Discurso* de recepción en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Así, en opinión de Lara, “casi todas las leyendas que han servido de argumento a los dramas líricos de Wagner,

⁶⁸ Consúltese PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael: *El pensamiento de Costa y su influencia en el 98*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966.

⁶⁹ Véase el segundo capítulo al que nos referimos de MÉNENDEZ PELAYO: *Antología de poetas líricos castellanos*, Vol. I..., pp. 124-155. (Obra reimpressa en 1911, como *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*). Recordemos que esta obra incluye estudios comparativos crítico-históricos, a través de los que Menéndez Pelayo valora, entre muchas otras cuestiones, la tradición árabe y judío-hebraica en la literatura de la Edad Media, que también se relaciona con trabajos posteriores de Lara.

⁷⁰ Recomendamos el trabajo de CATALÁN, Diego: *El Cid en la historia y sus inventores*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2002, donde el autor reúne y actualiza trabajos de interés cidiano de proyección internacional, en torno a diferentes temas como la documentación histórica, la lingüística, los cantares de gesta o la épica española.

⁷¹ *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Escuela de Estudios Superiores. Curso de 1899 a 1900. Lista de profesores y asignaturas. Programas. Memoria de Secretaría referente a curso de 1898-1899*. Madrid: Impresores de la Real Casa, “Sucesores de Rivadeneyra”, 1897.

⁷² BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo: *Las leyendas de Wagner en la literatura española: con un apéndice sobre el Santo Grial en el “Lanzarote del Lago” castellano*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1913. Bonilla y San Martín, catedrático y miembro de la Hispanic Society americana, publicó también una colección de estudios crítico-históricos sobre los libros de caballería españoles y en la década de 1910 se encarga de reeditar diferentes obras de Menéndez Pelayo.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

tienen su representación o su equivalencia en la literatura castellana”⁷³. Esta afirmación, que está en la base de su *ideal* de ópera española, se relaciona así con el interés, propio de la época, hacia las fuentes literarias históricas para esclarecer el origen histórico de los pueblos. En este sentido, pensamos que la idea de Lara de una ópera española llevaba implícito, en primer lugar, un nacionalismo literario que, con las peculiaridades históricas y espirituales de España, pretendía encajar –y a la vez diferenciarse– dentro de los esquemas estético-musicales, con vocación universal, del drama wagneriano⁷⁴.

A este respecto, el texto de Lara puede entenderse como uno de los últimos coletazos de la etapa del esplendor wagneriano en Madrid –que por otro lado coincide, en 1917, con la aparición de los manifiestos antigermanófilos en España–, y en la que, según puntualiza Patricia Cármena, “no sólo se asimila a Wagner, sino que se considera el núcleo español como el generador de los mitos nórdicos”, dentro de un proceso avivado por el estreno de *Tristán e Isolda* en el Teatro Real en 1911, año de la aparición de la Asociación Wagneriana de Madrid. Recordemos cómo Menéndez Pelayo señalaba ya, en su *Historia de las Ideas Estéticas*, las analogías entre los preceptistas españoles del siglo XVIII y el programa estético posterior de Wagner, ideas que luego tratan Uriarte, Arín, Pedrell y Esperanza y Sola⁷⁵. Asimismo, Lara opina sobre este tema en una de las conferencias que ofrece en el Ateneo, titulada “Supuestos predecesores en España del wagnerismo”⁷⁶. En ella, Lara se propone desmentir las tesis de estos autores, analizando las obras de los jesuitas Eximeno, Arteaga y Andrés, al que considera simplemente “un compilador que ensalzaba la música italiana”. De este modo, Lara afirmaba que “la única adivinación sentimental de la estética wagneriana aparece hace

⁷³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Manuel Manrique de Lara y Berry, el 27 de mayo de 1917*. Madrid: Imprenta del Ministerio de Marina, 1917, p. 12.

⁷⁴ En cuanto a la teoría y procesos de construcción de los nacionalismos para entender la búsqueda de una identidad musical es imprescindible, para enmarcar nuestro trabajo, el estudio de Celsa Alonso, en ALONSO, Celsa et alii: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU, 2010, pp. 19-139. Además, nos ha sido de utilidad la síntesis que, desde una posición multidisciplinar, propone ENCABO, Enrique: *Música y nacionalismos en España: el arte en la era de la ideología*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2007.

⁷⁵ Concretamente, Menéndez Pelayo centra estas analogías respecto al padre Arteaga, en cuanto a la revalorización del texto literario en las óperas de Wagner, en la línea que Lara, como veremos, va a presentar su discurso para la Academia de Bellas Artes, enfatizando la simbiosis que logra Wagner del carácter legendario y fantástico de los mitos y tradiciones nacionales.

⁷⁶ SALVADOR, Miguel: “De Música. Conferencia de Manrique de Lara”, *El Día de Madrid*, Madrid, 18-XII-1912. Lamentablemente, no se conserva el texto completo de la conferencia de Lara en el Ateneo.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

más de cuatro siglos en *La visión deleitable* del bachiller Alfonso de la Torre⁷⁷: un tratado de conocimientos de tipo humanístico y científico, en forma de relato alegórico, y dentro de una ortodoxia ético-religiosa que emplea esquemas medievales.

Volviendo al *Discurso* de Lara para la Academia de Bellas Artes, observamos cómo equipara la figura del Siegfried germano con el Cid de la gesta castellana – identificando la terrible venganza de Kriemhilda, en el *Nibelungen-Lied*, con las crueldades de la leyenda de los infantes de Lara–, pero distingue las mocedades de Rodrigo de la juventud del héroe de Niederland. El elemento diferenciador, que Lara acentúa en este caso, es la ficción mitológica que antecede al héroe wagneriano, muy distinta del contenido cristiano de nuestras leyendas nacionales. Lara considera en toda la poesía heroica medieval cierto espíritu cristiano que, si bien se refleja en actos de piedad y devoción, se mezcla al mismo tiempo con cultos antiguos en los que decía palpitan los mitos originarios⁷⁸. Sin embargo, Lara apunta cómo en los cantares castellanos, por influencia del cristianismo, habrían desaparecido los temas mitológicos, de acuerdo con las ideas de Milá y Fontanals. Tengamos a la vez en cuenta que Lara se refiere constantemente al Cid Campeador, personaje del que se reivindica su valor histórico, a la vez que se le atribuyen los tópicos del héroe, del caballero cristiano. A este respecto, conviene añadir que Menéndez Pelayo ya se había ocupado de deslindar lo histórico de lo legendario de la vida del Cid, en el tomo XI de su *Antología de poetas líricos castellanos*.

Hay que reconocer que las relaciones que Lara establece entre la literatura alemana y española son, en ocasiones, bastante forzadas, y, como no podía ser de otra manera, en base a una tradición medieval común. Lara busca referencias épicas que llegan a la época moderna a través de los libros de Caballería –dado que en España no encuentra sagas como en Alemania–, de modo que busca conexiones entre el norte y el sur a través de nuestro Romancero. A tal efecto, Lara pasa de Escandinavia a Italia, y de

⁷⁷ VILLAR: *Músicos españoles...*, p. 182. Lara se refiere a *La visión deleitable de la Filosofía y las artes liberales*, del siglo XV en la que, según Menéndez Pelayo, “la especulación científica se viste con los colores de la fantasía alegórica, produciendo un ensayo nada infeliz de novela filosófica”, MENÉNDEZ PELAYO: *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*. Vol. II..., p. 23.

⁷⁸ Lara pasa de largo por la “Teoría arabista”, que consideraba el influjo árabe en la cultura caballeresca, a través de la poesía provenzal, que autores como Herder –y también el jesuita Juan Andrés– consideraban un componente maravilloso relacionado con lo oriental, que se mezclaba con las ideas cristianas y la mitología nórdica. Estas teorías las recoge más adelante en España Menéndez Pidal (véase, de este autor, *Poesía árabe y poesía europea, con otros estudios de literatura medieval*. [Madrid], Espasa-Calpe, S. A., [1942]), poniendo de relieve paralelismos de tipo métrico y temático.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

allí a Francia (Occitania), estableciendo un nexo común: las canciones y ciclos sobre héroes como el Cid que, como anillos de una cadena, habrían sido transmitidos por los soldados. Lara habla así de unas leyendas originarias, que se convirtieron después en compendios poéticos. De este modo, Lara recurre al sustrato originario para relacionar las sagas nórdicas con nuestra literatura épica: por tanto, la misma tradición popular y literaria que Wagner emplea en sus dramas, y en la que Lara observa diversas coincidencias.

Con estas premisas, Lara valora cómo Wagner logra una íntima fusión poética, de calado moral y filosófico, al combinar lo épico y, por influencia de las sagas escandinavas –que habrían influido en los orígenes de la literatura alemana–, lo mitológico. Así, Lara recibe la influencia de autores extranjeros que, como Chamberlain, Kufferath o Schuré, se dedicaron al estudio de la historia y los orígenes de las leyendas utilizadas por Wagner. Para ello, Lara desmenuza el contenido del *Nibelungen-Lied*, donde Wagner había encontrado “el calor de la leyenda que depura cuanto atraviesa los siglos, dejando sólo pasar y perpetuarse en las edades lo que está caldeado por el fuego de la verdadera poesía”⁷⁹. En este sentido, Lara estima este poema como un conjunto no armónico, al tratarse de una recopilación trovadoresca, al igual que el *Poema del Mío Cid*, y en la línea por tanto de un Menéndez Pidal. Además, Lara destaca “el eterno valor artístico del mito”, en la base de los elementos a los que Wagner recurre, como poeta sintetizador de las sagas y leyendas. Así, Wagner sería para Lara una especie de trovador moderno.

“La aspiración artística de [Wagner], el ideal de su tendencia como poeta dramático, fue siempre la realización de una obra de arte que, desposeída de todo interés histórico y local, sólo atendiese a los móviles meramente pasionales del corazón del hombre. En su obra admirable de *Los Nibelungos*, Wagner ha sobrepasado con genial esfuerzo su propósito, y en ella puede cifrarse el oculto sentido y compendiarse la historia de todas las mitologías que han dominado el mundo con sus doctrinas”⁸⁰.

IV. 2. 2 Recepción crítica y valoración de la obra

De la ópera *Rodrigo de Vivar* se presentaron en Madrid dos números del segundo acto, al que siguió el estreno del poema sinfónico *Leyenda* que, como veremos

⁷⁹ MANRIQUE DE LARA: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*..., p. 15.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 28.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

más adelante, incluía también material de *Rodrigo de Vivar*. De este modo, el público madrileño escuchó por vez primera la *Escena de amor* de Jimena y Rodrigo, correspondiente a la escena segunda, el día 16 de mayo de 1906, en el último concierto de la temporada de la Sinfónica en el Teatro Real, bajo la dirección de Arbós. Este fragmento de la obra se escucha en versión instrumental⁸¹, en la primera parte del programa, tras la obertura *Anacréon* de Cherubini, y seguido del *Don Juan* de Strauss. La *Sinfonía nº 2 en Re mayor, Op. 73* de Brahms ocupó la segunda parte. La última parte del concierto estuvo reservada a páginas de Wagner: la *Marcha fúnebre* de *El Crepúsculo de los Dioses* e *Idilio* de *Sigfredo*, y la obertura de *Rienzi*⁸².

El Imparcial se hace eco del estreno, considerando la ópera como una tentativa de gran empeño por parte de Lara, para definir su personalidad artística de modo rotundo, tras atribuirle una personalidad compleja y un carácter temperamental, que relaciona con trabajos artísticos previos de Lara muy distintos⁸³. Eduardo Muñoz, el crítico musical del diario, sitúa al compositor en “la plenitud de su fuerza creadora”, tras el estreno de esta página, que considera “admirable de pasión, de languidez, de vaguedad y de poesía”. Muñoz celebra así la escena de Lara:

“Devoto de Wagner, observa sus procedimientos, como suprema expresión del poema lírico. Este fragmento de su ópera es quizás donde la fantasía del poeta-músico [más] resplandece y subyuga. El Cid y Jimena se dicen sus amores al principio con la ansiedad y la zozobra de los que luchan y temen; luego, con el dulce abandono y el íntimo arrobamiento de dos almas que se funden en un mismo éxtasis. La impresión que esta página, bellísima por su inspiración y por su desarrollo, produjo en el público fue muy grata y al estruendo de los aplausos, Manrique de Lara, vistiendo el honroso uniforme de capitán de Infantería de Marina, tuvo que presentarse varias veces en el escenario”⁸⁴.

En *La Correspondencia militar*, una tal “Miss-teriosa” declara que no le entusiasman las obras de Wagner, lo que no le impide admirar a Lara, “cuya inspiración de grandes vuelos y cultura musical excepcionalísima, le reservaban en España un

⁸¹ Tras analizar el material conservado en el legado de Lara en la Biblioteca Nacional, concluimos que el fondo musical con las correcciones más tardías de la *Escena de amor* es el correspondiente a la signatura BNE, M. MANRIQUELARA/4. (Véase anexo con la revisión del inventario del legado). Sin embargo, valoramos cómo este borrador contempla correcciones, partes tachadas y otras indicaciones por las que consideramos que la partitura no ofrece las condiciones adecuadas para establecer un análisis riguroso, como sí permite en cambio la partitura conservada de la primera escena del acto segundo. De este modo, centraremos nuestro análisis musical de *Rodrigo de Vivar* en este fragmento.

⁸² “Espectáculos. Madrid”, *El Heraldo*, Madrid, 15-V-1906.

⁸³ “En la Orquesta Sinfónica. Manrique de Lara”, *El Imparcial*, Madrid, 16-V-1906.

⁸⁴ MUÑOZ, Eduardo: “La Orquesta Sinfónica, octavo concierto”, *El Imparcial*, Madrid, 17-V-1906.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

puesto parecido a los que tienen Saint-Saëns y Massenet en Francia y Puccini en Italia, si no se hubiese lanzado resueltamente por el despeñadero del wagnerismo”⁸⁵. De forma muy distinta se expresa Cecilio de Roda en *La Época*, que recuerda el origen de la ópera, para ser representada en el malogrado Teatro Lírico:

“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, rebosante 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”⁸⁶.

Otro crítico cercano a Lara, además de Muñoz y de Roda, era Joaquín Fesser que, desde *El Correo*, escribe sobre la obra de Lara:

““La escena de amor” (...) se trata de una página wagneriana, wagneriana de pies a cabeza. Manrique mismo lo sabe, y no puede suponerse inconsciente ni involuntario este verdadero alarde de ferviente proselitismo. Para algo ha dedicado muchos años de su vida a un sabio y profundo estudio de las partituras wagnerianas, de los procedimientos técnicos e instrumentales y de los principios filosóficos y artístico-musicales del inmenso genio de Bayreuth.

Pero la imitación wagneriana de Manrique de Lara está muy lejos de ser un plagio de mala ley. *¡Tant s'en faut!* Es una aplicación, a sabiendas y concienzuda, habilísima, semejante a las de Humperdink, de las innovaciones mil y de los recursos de asombroso efecto estético con que Wagner hizo de la música un arte nuevo de expresión, de color y de verdad.

Manrique ha conseguido hacer una página gratísima, llena de vigor, sorprendente de ciencia, intachable de factura, no exenta de legítima inspiración y en absoluto desprovista de vulgaridades y servilismos de pensamiento. Es una interesante y muy bella muestra de sólida musicalidad, que desde luego, con o sin autoridad para ello, declaro superior a cuanto serían capaces de hacer algunos maestros que figuran en la primera línea de los compositores españoles profesionales”⁸⁷.

De este modo, observamos que la crítica coincide en destacar la inspiración poético musical de la obra de Lara, a través de una partitura sólida, en la que se valora

⁸⁵ “Real. Último concierto de la Orquesta Sinfónica”, *La Correspondencia militar*, Madrid, 17-V-1906.

⁸⁶ RODA, Cecilio: “Los Conciertos. Orquesta Sinfónica”, *La Época*, Madrid, 17-V-1906.

⁸⁷ FESSER, Joaquín (Joachim): “Orquesta Sinfónica de Madrid. Octavo y último concierto”, *El Correo*, Madrid, 17-V-1906.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

una vez más la asimilación, por parte de Lara, de los presupuestos wagnerianos. El diario *ABC* se suma a las felicitaciones dedicadas a Lara por el estreno de su obra:

“El éxito fue completo e indiscutible. El autor fue aplaudidísimo y llamado dos veces al palco escénico para recibir el testimonio de admiración del público. El fragmento de su obra es una bellísima página, cuyos primeros compases parecen influidos por los procedimientos wagnerianos. El resto tiene personalidad propia y revela en su autor inspiración brillante y riqueza de conocimientos de todos los elementos orquestales. El Sr. Manrique de Lara, que vestía el uniforme de oficial de la armada al presentarse en escena, recibió también muchas enhorabuenas, a las que unimos la nuestra modestísima”⁸⁸.

La *Escena de amor* del segundo acto de *Rodrigo de Vivar* vuelve a escucharse la noche del 1 de mayo de 1907, en el noveno concierto de la Orquesta Sinfónica en el Teatro Real, de nuevo con Arbós al frente. En este concierto, se celebra además el estreno de *Oración y escena de los ángeles* del compositor Vicente Arregui, que se escucha en la primera parte, junto a la página de Lara. A propósito de esta nueva interpretación destaca la opinión de Miguel Salvador, más alejado de la órbita de la crítica más favorable a Lara. Sin embargo, Salvador señala desde *El Globo* cómo comparte con Lara “el culto a la mujer y al amor”, y continúa en los mismos términos que las críticas anteriores, refiriéndose ahora especialmente a la orquestación y a la fluidez melódica de la página:

“y poseyendo estos entusiasmos y su talento de músico, claro es que la *Escena de amor* de su *Rodrigo de Vivar* había de estar llena de pasión y de poesía, agitada e íntima con todos los matices que el amor contiene; a mí me gusta mucho; la orquesta suena plena, robusta; la frase es larga; dúctil; todo aparece fluido y fácilmente. El público, sin embargo, aunque la aplaudió mucho, halla demasiado parentesco al trozo con las cosas de Wagner –lo cual es un elogio–, y he aquí que no se atreve a entregarse del todo”⁸⁹.

En los mismos términos se expresa años adelante Subirá, uno de los panegiristas de Lara –además de Villar–, cuando recuerda la *Escena de Amor* de *Rodrigo de Vivar*:

“Lo único que mi memoria retiene de aquella sesión musical, es una obra escrita por uno de nuestros compositores y musicógrafos más cultos: la *Escena de amor* del drama lírico *Jimena y Rodrigo*, que firma Manrique de Lara. Había en ella muchos acentos cálidos, mucho poder expresivo, una orquestación elevada y un noble anhelo de seguir las huellas de Ricardo Wagner, cuyas combinaciones

⁸⁸ C.: “Notas de arte”, *ABC*, Madrid, 17-V-1906.

⁸⁹ SALVADOR, Miguel: “De música. Noveno concierto de la Orquesta Sinfónica en El Real”, *El Globo*, Madrid, 3-V-1907.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

sonoras y procedimiento temático, empleó nuestro compositor en su gran entusiasmo por el músico de Bayreuth”⁹⁰.

Otro fragmento del *Rodrigo de Vivar* de Lara que vio la luz en la capital española fue la primera escena del acto segundo. Dicho fragmento lo estrenó también la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Arbós, en su tercer concierto de la temporada en el Teatro Real, el día 4 de abril de 1909. Esta vez, la interpretación fue de la versión con voces de la obra, que contó para el estreno con las voces de Ortega Villar, Serna y Jouve⁹¹. Así, la obra de Lara abrió la tercera parte, completándose 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 parte, el *Concierto de Brandemburgo n° 4 en Sol mayor, BWV 1049* de Bach y la obertura *Leonora* de Beethoven.

Carlos Gómez Amat y Joaquín Turina Gómez comentan la buena acogida que tuvo este nuevo fragmento de la ópera de Lara, señalando que la crítica pidió “que se estrenara la obra completa de una vez por todas”⁹². Así, Antonio Barrado, desde *La Época*, se mostraba seguro del éxito de la ópera, cuando ésta se interpretara íntegra. Barrado escribe sobre 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”⁹³. Entre los intérpretes, Barrado destaca a Ortega Villar, al igual que hace el crítico de *El País*, para quien el fragmento de la ópera de Lara estaba “maravillosamente trazado”. Sólo apuntaba un defecto: “que supo a poco”. En cambio, desde *El País* se destacaba la parte de Jimena, “en forma de extenso “raconto” sólo interrumpido por las voces internas de los centinelas, y en cuyo bellísimo 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”⁹⁴.

Por su parte, Miguel Salvador, en *El Globo*, no añade mucho más, salvo que se refiere a la ópera como obra inconclusa⁹⁵, lo mismo que Cecilio de Roda en la *Revista*

⁹⁰ SUBIRÁ, José: “Movimiento musical de Madrid. Los Conciertos de la Sociedad Filarmónica”, *Revista musical Hispano-americana*, Madrid, 31-I-1917, p. 13.

⁹¹ “Orquesta Sinfónica”, *La Época*, Madrid, 3-IV-1909.

⁹² GÓMEZ AMAT, Carlos; TURINA GÓMEZ, Joaquín: *La Orquesta Sinfónica de Madrid: Noventa años de historia*. Madrid: Alianza, 1994, p. 57.

⁹³ BARRADO, A.: “Teatro Real. Tercer concierto de la Sinfónica”, *La Época*, Madrid, 5-IV-1909.

⁹⁴ “Ecos del Real. Tercer concierto por la Orquesta Sinfónica. Un buen programa”, *El País*, Madrid, 6-IV-1909.

⁹⁵ SALVADOR, Miguel: “De música”, *El Globo*, Madrid, 7-IV-1909.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

musical de Bilbao, donde señala que el fragmento corresponde a “una ópera inédita y aún creo que no terminada”. En la línea de otros críticos, Roda destaca la adhesión wagneriana de la página, 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”⁹⁶. En este sentido, Fesser se refiere también a una sonoridad española, junto a las virtudes musicales de la pieza, dentro de un tratamiento típicamente wagneriano:

“La segunda novedad del programa fue un nuevo fragmento del *Rodrigo de Vivar* de Manrique de Lara (escena primera del segundo acto). Trozo magistral, wagnerianamente tratado, pero sin plagios, con personalidad, muy bien pensado, armonizado e instrumentado a la perfección, melodizado con gran acierto y cadenciado muy a la española. Reclama a voces la visualidad escénica y dramática; de ésta, y de lo que preceda, y de lo que siga, depende la realización completa del efecto buscado; así, aislada, en concierto, produce la impresión indicada, y hace desear la audición de la obra entera. Pocos, muy pocos maestros españoles profesionales son capaces de concebir y ejecutar como lo hace este maestro aficionado”⁹⁷.

Sin embargo, la síntesis más completa de los valores de la obra de Lara –o al menos, a través de los fragmentos estrenados de su ópera–, la realiza Subirá en un balance de su producción, en el artículo que dedica a Lara en 1917, a propósito de la recepción de Lara en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:

“Hay en [*Rodrigo de Vivar*] una influencia visible de Wagner. Pero esta influencia, contra lo que con indisculpable ligereza dicen algunos, es tan sólo de procedimiento. El *leit-motiv* que caracteriza la producción teatral wagneriana, dándole un poder expresivo que en vano se habría obtenido con las formas tradicionales de la ópera, sirve de elemento constructivo en “*Rodrigo de Vivar*”. Pero las ideas melódicas y los motivos armónicos que forman la trabazón de esta obra no son ni pueden ser de Wagner; tienen en Manrique de Lara su paternidad natural y legítima. Algunos de ellos, como el canto de centinelas que inaugura el segundo acto, presentando por añadidura un abolengo genuinamente nacional. Oyendo diversos trozos de “*Rodrigo de Vivar*”, he sentido la más pura y noble emoción artística, y me he dicho que un compositor capacitado para escribir obras cual esta, en la que marchan de la mano la técnica y la inspiración, merece ocupar un puesto entre los mejores”⁹⁸.

De este modo, observamos cómo *Rodrigo de Vivar* incluía elementos sonoros “españolizantes”, al menos en la primera escena del acto segundo, en la que nos

⁹⁶ RODA, Cecilio: “Madrid”, *Revista Musical de Bilbao*, IV-1909.

⁹⁷ FESSER, Joaquín (Joachim): “Orquesta Sinfónica. Tercer concierto”, *El Correo*. Madrid, 5-IV-1909.

⁹⁸ SUBIRÁ, José: “Nuestra charlas musicales. Hablando con Manrique de Lara”, *Arte musical. Revista Iberoamericana*, año III, nº 64, Madrid, 31-VIII-1917.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

centraremos a continuación. En este caso, no nos consta que Lara utilizara ningún elemento de la tradición musical española –ya fuera basado en el folklore o de raíz histórica–, aunque sí que localizamos un texto tomado de la tradición literaria, a semejanza por tanto de las prácticas teatrales de la época⁹⁹. Nos referimos al estribillo de origen popular “¡Eya velar!”, incluido por Gonzalo de Berceo en la cántica de los guardas que rodeaban el sepulcro de Cristo, en su poema *Duelo de la Virgen* del siglo XIII –al que Amador de los Ríos adjudicaba “un verdadero interés dramático¹⁰⁰–, y que fue publicado por Tomás Antonio Sánchez en el segundo tomo de su *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* (1779)¹⁰¹.

Precisamente, Menéndez Pidal se refería 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”¹⁰². Es más, en su estudio sobre la primitiva poesía lírica española, el filólogo califica la cantiga como la “primera muestra completa del ritmo de un canto lírico popular”¹⁰³, lo que entronca con los intereses y preocupaciones de Lara de tipo folclórico y musicológico.

“Era costumbre que los centinelas, durante la noche, cantasen y tañesen, por impropio que esto nos parezca de la situación del que ha de vigilar en un puesto difícil; hasta tal punto la poesía y el canto invadían la vida entera. Cantaban los centinelas para mantenerse despiertos, sobre todo en la llamada por los veladores, con harta propiedad, “hora de la modorra”, allá hacia el amanecer, cuando el frío y el sueño cargan con más pesadez; cantaban también para sacudir las preocupaciones del ánimo en la soledad de la noche”¹⁰⁴.

En el *Rodrigo de Vivar* de Lara, este estribillo de origen popular introduce el tema de los centinelas que, en la primera escena del acto segundo, arropan a Jimena en un aria similar a los monólogos intimistas wagnerianos. La joven amante ansía su reencuentro con Rodrigo en un aria nocturna, que enlaza con partes anteriores de la

⁹⁹ Entre otros ejemplos, *Las hijas del Cid* de Eduardo Marquina, que entretreja pasajes del Romancero, así como la obra de Cristóbal de Castro y Enrique López Alarcón, *Gerineldo. Poema en cuatro jornadas* que, al igual que la de Marquina, se estrena en Madrid en 1908. Lara, que había estudiado el romance de *Gerineldo* durante su etapa en el Centro de Estudios Históricos, colabora con Castro y Alarcón en el estreno, encargándose de una selección musical para las trovas que se cantaron durante la representación. Floridor: “Los estrenos. Teatro Español. Gerineldo”, *ABC*, Madrid, 14-XI-1908.

¹⁰⁰ LOS RÍOS, Amador de: *Historia crítica de la literatura española*, tomo IV. Madrid: Imprenta de José Fernández Cancela, 1863, p. 546.

¹⁰¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 5-IV-1909.

¹⁰² MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: “La primitiva poesía lírica española”, en MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Estudios literarios*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968 (8ª ed.), p. 233.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 237.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 237.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

ópera en un continuum sonoro muy wagneriano, utilizando en este caso recursos enarmónicos. El tema de los centinelas coincide, en el plano musical, con el empleo de elementos “españolizantes” a los que se refería la crítica de la época; o mejor dicho, “orientalizantes”, en una tendencia pintoresquista en la representación del “mundo árabe” que formaría parte de *Rodrigo de Vivar*¹⁰⁵. Así, observamos el uso de adornos cromáticos y alteraciones accidentales del séptimo grado, que aportan una ambigüedad modal, según apreciamos en el ejemplo 1, escrito en la tonalidad de Si menor:

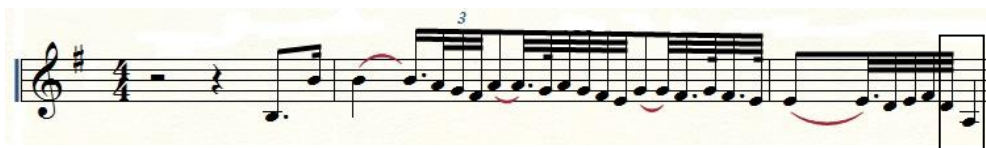


Ejemplo 1. Tema del centinela, cc. 18-21.

El tema de los centinelas se desarrolla así a partir del motivo inicial, señalado en el recuadro (ejemplo 1), que sirve de base para el desarrollo contrapuntístico de un episodio inicial (cc. 1-33), que emplea a su vez figuraciones rítmicas en fusas, que se relacionan con el tema de los moros prisioneros (ejemplo 2) de *Rodrigo de Vivar*. En este sentido, según observamos a partir de esta escena de la ópera, la composición se orienta hacia la elaboración de un tejido musical que nace de los motivos y temas de partida, dentro de las técnicas wagnerianas, que habían alcanzado su culmen en el *Der Ring des Nibelungen*. Así, observamos un dominio importante de la técnica contrapuntística por parte de Lara –ya demostrada en obras anteriores–, que se combina con una rica inventiva melódica en temas que, como en el caso del de Jimena, presentan una naturaleza esencialmente melódica, quizás en la línea del segundo acto de *Siegfried* o incluso del *Tristán* wagneriano.

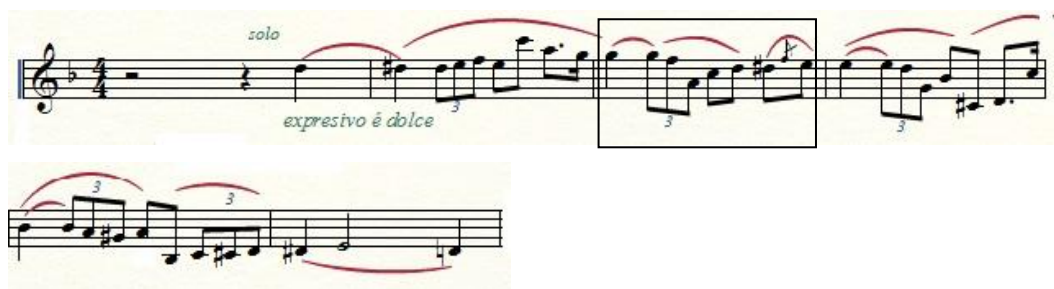
¹⁰⁵ En los materiales conservados de *Rodrigo de Vivar*, en el legado de Lara en la Biblioteca Nacional, encontramos borradores con planes temáticos para la composición de la ópera. Se recogen temas identificados por el autor como “Los moros prisioneros”, “Libertad de los moros”, “Diego Lainez deshonrado”, “Tristeza del rey”, “Alegria y dolor”, “Tema del rey”, “Rodrigo enamorado”, “Cólera de Rodrigo”, “Tristeza de Rodrigo”, “Rodrigo vencedor”, “Humildad de Rodrigo”, “Amor de Jimena”, “Dolor de Jimena”, “Ternura de Jimena”, “Venganza de Jimena”, “Desolación”, “Explosión de alegría”, “La noche”, “Mío Cid”, “Meditación”, “El conde”, “Dolor”, “Amor”, “Anhelos de amor”, “Llanto”, “Flores”, “El río”, “Los árboles”. (BNE, M. MANRIQUELARA/10,15). De este modo, nos valemos de este material para nuestro análisis, aunque con precauciones, ya que algunos temas aparecen en dobles versiones (que no variantes), y es evidente que no se recogen todos los temas y motivos desarrollados en la ópera. Así, expondremos los principales materiales utilizados por Lara en la escena primera del segundo acto, valorando el trabajo motivico-temático de esta parte de la ópera. Además, para el análisis musical utilizamos las partichelas conservadas de dicha escena (BNE, M. MANRIQUELARA/16).

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO



Ejemplo 2. “Los moros prisioneros”.
Obsérvese el intervalo de 4ª que cierra el tema, empleado también en el motivo de “Los centinelas”.
(Apuntes manuscritos, BNE, M/MANRIQUELARA10).

Sin embargo, la escena va a centrarse en el tema de Jimena (c. 34 y siguientes), que presenta el clarinete en Mi mayor (ejemplo 3), para abrir el soliloquio de la protagonista que, asomada al balcón, espera la llegada de Rodrigo: “¡Cuánto tiempo tarda en llegar la dicha! ¡Aquí te aguarda por quien verte delira y enamorada por tu amor suspira!”. El desasosiego de Jimena se representa con una sucesión de *acellerandi* y *ritardandi*, mientras la orquesta encadena variaciones motívico-temáticas del tema de Jimena, combinadas con motivos cromáticos. Desde este momento, observamos que la sutileza en las variaciones temáticas, de tipo rítmico y melódico, es una de las características fundamentales de la escena (ejemplos 4 y 5), junto con la sutileza en la instrumentación y el dominio de las texturas orquestales. A este respecto, observamos una plantilla instrumental muy similar al *Lohengrin* de Wagner, con tres flautas, dos oboes y clarinetes (en la), tres fagotes, corno inglés, clarinete bajo (en la), cuatro trompas, tres trombas (en fa) y trombones, tuba bajo, arpas, timbales y la cuerda.



Ejemplo 3. Tema de Jimena (clarinete, cc. 34-39).



Ejemplo 4. Variante del tema de Jimena. Se destaca con un breve giro a La menor (violines, cc. 46-48).
Obsérvese el parentesco de las relaciones interválicas, en los recuadros.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO



Ejemplo 5. Variante de Jimena que introduce el *Meno mosso* del c. 60 (flautas).

El monólogo de Jimena –que, según la tesitura, correspondería a una voz soprano– atraviesa un *Meno mosso* (cc. 60-73) con nuevas variantes del mismo tema (ejemplo 5), arropadas aquí por dos coros internos –a cuatro voces– con el motivo del Mío Cid (ejemplo 6). Este nuevo motivo se destaca, a partir del compás 64, en la armonía, a través de la progresión, reforzada en los metales: $V^9/V - II^{\sharp}/V - V$ de La mayor (que coincide a su vez con la reaparición del motivo de “¡Eya velar!”), para resolver en el acorde de tónica de La mayor (c. 70), con una nueva intervención de los coros. Jimena sigue así su lamento: “¡Rodrigo ven! ¡Ven que mi alma dolorida aguardando está!”.



Ejemplo 6. Motivo de Mío Cid en el coro (c. 64).

La escena se prolonga en un *Poco più mosso* (cc. 74-90) –no hablamos de episodios, dada la continuidad de carácter de la escena–, que se inicia en Mi mayor, y donde la melodía de la protagonista se funde con la orquesta, lo que se relaciona con los procedimientos wagnerianos del drama lírico. Aquí observamos cómo se complica el contrapunto motivico-temático, con ritmos sincopados y puntillos, lo que, unido a los cromatismos, se relaciona con otro motivo de la obra, el Anhelado de amor (ejemplo 7). Al mismo tiempo, destaca cómo, a partir del compás 83, la plantilla orquestal se repliega con refinadas combinaciones (por ejemplo, flautas junto a oboes, fagotes y chelos), reforzadas con el arpa, para recrear el ambiente nocturno propio de esta escena, “antes de perderse [la luna] en la masa de brumas de la lejanía”, como indica Lara. Esto coincide con el resalte del V grado de Mi mayor, más la nota La#, que produce un juego constante entre Si mayor y Si menor que no llega a resolverse.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO



Ejemplo 7. Motivo del Anheló de amor.
(Apuntes manuscritos, BNE, M/MANRIQUELARA10).

A partir del compás 91, la escena se desarrolla en un *Muy lento*, en el que se recupera el tema de los centinelas –doblados por las maderas y con las cuerdas en fusas–, sobre un ciclo armónico de quintas (cc. 91-102), que desemboca en un V grado de Fa sostenido mayor. Así, en el compás 102, Jimena retoma su canto: “Luna que abandonaste el firmamento y en sombras envolviste mi amargura...”, de nuevo con una instrumentación preciosista. Los primeros atriles de los violines y las violas –el resto, *divisi* a 4– son respondidos por los solos de las maderas, con nuevas variaciones contrapuntísticas del tema de Jimena, de carácter *dolente* (ejemplos 8 y 9).



Ejemplo 8. Variación del tema de Jimena (solos del segundo violín y viola, cc. 102-103).



Ejemplo 9. Variación del tema de Jimena (respuesta del solo del oboe, cc. 103-104).

En este punto, la partitura se complica a nivel rítmico y armónico. Por un lado, observamos una superposición de compases (12/8 y 4/4) que lleva al límite juegos rítmicos, en la línea del *Tristán* wagneriano. En el plano armónico, destaca una curva a partir de la tonalidad de La bemol mayor (c. 110), que pasa por La mayor (c. 114), Si Mayor (c. 122) y de nuevo La bemol mayor (c. 126); para modular a Fa mayor, tonalidad que enmarca un ciclo de quintas entre los cc. 128-138. No obstante, en lo que se refiere a la armonía, no puede igualarse en interés, al menos en lo que respecta a esta escena, con la experimentación armónica que Lara presentaba en su *Orestíada*. Eso sí, encontramos, de manera condensada, recursos que Lara ya había empleado en su trilogía sinfónica, destacando las relaciones armónicas a distancia de quinta, los juegos entre tonalidades homónimas, adornos cromáticos y acordes disminuidos.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

Así, una vez se estabiliza en la partitura la tonalidad de La mayor (c. 142), observamos cómo el tejido contrapuntístico combina, junto a los temas de Jimena y de Mío Cid (remarcado en las trompas, ejemplo 10), variaciones de un nuevo tema, del Amor (ejemplo 11). Jimena evoca así el reencuentro: “¡Ven, Rodrigo, ven ya! ¡Que mi consuelo será vivir tu vida, palpitar entre tus brazos y saciar mi anhelo viendo en tus ojos reflejarse el cielo, y en el cielo mi imagen anidar!”. La escena termina con la reaparición del motivo de los centinelas (“¡Eya velar!”) –destacan los grados plagales en la armonía–, como si fuesen los veladores de los deseos de los amantes en su ausencia.



Ejemplo 10. Variación del motivo de Mío Cid (trompas, c. 139).



Ejemplo 11. Variación del tema del Amor (fagot, c. 144).
Se relaciona con el tema Anhelo de amor, según el recuadro (compárese con ejemplo 7).

IV. 2. 3 *Leyenda*, poema sinfónico de Lara basado en *Rodrigo de Vivar*

La última obra de Lara que se da a conocer en Madrid es el poema sinfónico titulado *Leyenda* que, si bien completa el catálogo sinfónico del autor, comprobamos que abarca el preludio y el final del acto segundo de la ópera *Rodrigo de Vivar*¹⁰⁶. El último poema sinfónico de Lara fue premiado en el Concurso de Bellas Artes de 1910, en el apartado de obras sinfónicas de la Sección de Música¹⁰⁷. Así, el jurado del concurso repartió el premio de 4.000 pesetas entre la obra de Lara, *Historia de una madre* de Arregui –con 1.500 pesetas cada una–, y *Juventud*, de Facundo de la Viña –con 1.000 pesetas–¹⁰⁸. El estreno de *Leyenda* se efectúa el 30 de marzo de 1911, a cargo

¹⁰⁶ Localizamos la partitura del poema sinfónico *Leyenda*, hasta ahora desaparecido, en los fondos del Archivo General de la Administración (AGA), correspondientes al Ministerio de Educación: AGA, (05)1.4 31/6863. Se conserva la partitura manuscrita para orquesta y las partichelas de la obra, a partir de las que realizamos nuestro análisis, atendiendo a las correcciones que en ellas aparecen indicadas.

¹⁰⁷ Real Orden de 22 de noviembre de 1910.

¹⁰⁸ “Exposición nacional de Bellas Artes. Concurso musical”, *El Heraldo*, Madrid, 1-XI-1910. La documentación sobre las obras presentadas al concurso puede consultarse en: AGA, (05)1.4; 31/6861. El

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

de la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por el propio Manrique de Lara. Por tanto, *Leyenda* se presenta en un momento emblemático del wagnerismo en Madrid, tras el impacto del estreno de *Tristán* en el Teatro Real y coincidiendo con la fundación de la Asociación Wagneriana de Madrid, lo que podría haber influido, de forma favorable, en su recepción en la prensa, teniendo en cuenta el estilo del poema¹⁰⁹.

De este modo, la *Leyenda* de Lara abrió la tercera parte del programa, del concierto inaugural de la temporada de la Sinfónica de Madrid, dirigida por el maestro Arbós. El *Idilio de Sigfredo* y la *Cabalgata de Las Walkyrias* de Wagner completaron esta tercera parte del programa. Además, en la primera parte del concierto destacó el estreno en Madrid del cuadro sinfónico *Sadko* (1867) de Rimsky-Korsakov que, basado en leyendas medievales rusas –como su ópera de 1898, del mismo título– puede relacionarse con la obra de Lara. Esta primera parte del programa se completó con la obertura de *Anacreón*, de Cherubini, y los *Murmullos de la selva del Sigfredo* de Wagner. En la parte central del concierto se escuchó la *Sinfonía en Re menor* de César Franck¹¹⁰.

En opinión del crítico de *La Correspondencia de España*, *Leyenda* se trataba de “un fragmento inspirado, sentido y hábilmente compuesto de su drama lírico *Rodrigo de Vivar*”¹¹¹. En otro artículo, también anónimo, publicado en *El Heraldo de Madrid*, se recogía que *Leyenda* era una “obra de altura, de noble inspiración, magníficamente desarrollada y de sonoridad noble, intensa y llena de emoción en todos los momentos”¹¹². Al mismo tiempo, se pide a Lara el estreno completo de *Rodrigo de Vivar*, ya que los fragmentos escuchados de la ópera hasta ese momento, “no producirán todo su efecto ni la debida emoción hasta escucharlos acompañados de la ejecución dramática y con todo el relieve que la acción escénica habrá de prestarles”¹¹³.

concurso contemplaba otras categorías de premios de la Sección de Música: el Concurso de traducción de libros antiguos de música (se le concede en 1910 a Luis González y Agejas, por la traducción del libro de vihuela de Luis Milán, *El Maestro* (Valencia, 1535)); y el Concurso de colección de cantos populares de una provincia o región de España (se concede a Ramón Arana y Pérez, por su *Colección de cantos populares gallegos*).

¹⁰⁹ Véase ORTIZ, Paloma: *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*. Memoria de tesis doctoral, dirigida por Victoria Eli Rodríguez. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Arte III (Contemporáneo), Historia y Ciencias de la Música, 2003.

¹¹⁰ “La Orquesta Sinfónica”, *La Época*, Madrid, 29-III-1911.

¹¹¹ “Notas musicales. Orquesta Sinfónica”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 31-III-1911.

¹¹² “Orquesta Sinfónica. Teatro Real”, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 31-III-1911.

¹¹³ *Ibidem*.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

Por su parte, Antonio Barrado, crítico de *La Época*, no se mostraba partidario de la tendencia wagneriana de Lara, pero reconocía en *Leyenda* “una bellísima página dramática, que evidencia una vez más el rasgo característico de Manrique de Lara como compositor: su exquisito sentimiento poético”¹¹⁴. En este sentido, Barrado consideraba más adelante que “el autor de la *Leyenda* se nos muestra hablando un hermosísimo lenguaje, rico en ideas; que estas ideas surgen libres, espontáneas, coherentes, llenas de vida y de fuerza expresiva, y que estas ideas expresivas van envueltas en un *savoir faire* consumado y exornadas con una orquestación de todo punto magistral”¹¹⁵.

Hay que destacar el testimonio de Eduardo Muñoz, desde *El Imparcial*, que también subraya la adscripción de Lara a los procedimientos wagnerianos, si bien en su crítica advertimos ya el ocaso de una tendencia estética, mientras niega la influencia de los poemas straussianos en Lara, lo que, ciertamente, comprobamos a través de nuestro análisis musical.

“En el programa figuraban dos obras nuevas: “Sadko”, leyenda sinfónica de Rimsky-Korsakoff, marino y músico ruso, alta personalidad artística que pone en sus páginas musicales color, calor, interés y poesía, y un fragmento del drama lírico “Rodrigo de Vivar” de Manrique de Lara, marino también, músico y crítico, compositor a la moderna, espíritu generoso, abierto a todo lo que antes llamábamos audacias y hoy elogiamos y admiramos como aciertos supremos.

Las dos páginas musicales, la del ruso, personalidad eminente, la del español, compendio de un drama lírico en el que la pasión, el heroísmo, los acentos de venganza y de odio que se funden en acentos de exaltado amor y de amarga esperanza, tuvieron un comentario de elogio, de aplauso, de clamor, de entusiasmo al artista y al poeta. Mas para nuestro Manrique de Lara, que dirigió con impecable corrección, con el acento justo y debido su obra, que es y significa un noble anhelo, un justo afán, un sendero musical puro y firme, sin extravagancias ni dislocaciones; Manrique compositor responde al Manrique crítico, y esto no quiere ni puede significar que sea un ortodoxo, ni un revolucionario a lo Strauss.

Su “Leyenda”, admirablemente interpretada, mereció las alabanzas del público”¹¹⁶.

Por su parte, Joaquín Fesser coincidía con Muñoz –ambos, críticos afines a Lara habitualmente en la prensa–, en su crítica de *El Correo*. De este modo, Fesser defiende la originalidad de las ideas dramáticas empleadas por Lara en *Leyenda*, tratadas con total dominio y asimilación de los procedimientos wagnerianos.

¹¹⁴ BARRADO, A.: “Orquesta Sinfónica de Madrid. Primer concierto de abono”, *La Época*, Madrid, 31-III-1911.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ MUÑOZ, Eduardo: “Los conciertos. La orquesta sinfónica”, *El Imparcial*, Madrid, 2-IV-1911.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

“(…) “Leyenda” de nuestro Manrique de Lara (…) es de una enjundia, de una suculencia musical sabrosísima, de lo mejor que ha hecho Manrique, de lo mejor que se escribe en Europa, ¿Qué Manrique está impregnado de wagnerismo? ¡Otros lo están de puccinismo, y pasan! ¡Cuántos compositores extranjeros, demasiado afamados imitan a Wagner con menos talento y acierto!

Sí, en Manrique hay wagnerismo, y muy pronunciado; pero no es, ni mucho menos, el wagnerismo del copista ni del plagiarlo, si se exceptúan momentos muy contados y muy breves; es el wagnerismo del admirador convencido, que del espíritu wagneriano se ha nutrido con profundo estudio, como Brahms y Franck estudiaron y se asimilaron a Beethoven; como un creyente se adapta a los dogmas de su religión. Pero, a vueltas de estas innegables reminiscencias, en Manrique hay una personalidad acusada; hay ideas y expresiones dramáticas robustas y elocuentes, que no se despegan del wagnerismo, pero que no son wagneristas, sino propias de Manrique de Lara. En su titulada “leyenda” hay encanto melódico, riqueza harmónica, color instrumental nutridísimo; y, al par que todo eso, quizá por encima de todo eso, una técnica absolutamente magistral, completa, fácil, de esas que parecen nativas y no adquiridas; un técnica no superada, quizá no igualada, por la de ningún compositor español de los que yo conozco, y que podría ser envidiada por bastantes maestros extranjeros”¹¹⁷.

En este sentido, observamos que con *Leyenda* se reavivan viejas polémicas que se remontan al estreno de *La Orestiada*, y que tienen que ver con la supuesta imitación, por parte de Lara, de los procedimientos wagnerianos en su obra¹¹⁸. En este sentido, no sería descabellado pensar que Lara pudiera haber acudido al Concurso de Bellas Artes para lograr una reprobación definitiva de su obra, a pesar de que, como señalaba *El Mundo*, “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”¹¹⁹.

Sin embargo es, tras el estreno de *Leyenda*, cuando Lara publica su conocido artículo, titulado “Mi wagnerismo”, con el que pretende poner punto y final a las polémicas. No en vano, Lara recibe entonces una carta del poeta Juan Ramón Jiménez, para apoyarle frente a “cuanto sus nobles tentativas se haya dicho, con un propósito

¹¹⁷ FESSER, Joaquín (Joachim): “Musiquerías: Cuarteto Español. Orquesta sinfónica”, *El Correo*, Madrid, 31-III-1911.

¹¹⁸ La influencia de Wagner en los compositores españoles era un tema debatido a comienzos del siglo XX, como demuestra la publicación de MARTÍNEZ RÜCKER, Cipriano: *La herencia de Wagner* (Tomás Bretón, pról.). Córdoba: [Imp. del Diario de Córdoba], 1900. Rücker afirmaba que “la imitación en el arte es un contrasentido, un fenómeno patológico que revela debilidad, impotencia y falta de genio para conducir con naturalidad a la música por la senda del verdadero progreso” (p. 10).

¹¹⁹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “En el Real. La Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 31-III-1911.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

rastrero”¹²⁰. Así, “Mi wagnerismo” consiste en una reivindicación de las ideas del compositor, que parece responder a aquella famosa frase de Novalis: “el músico bebe la esencia de su arte dentro de sí mismo; no puede ser objeto ni de la más leve sospecha de que imita” (*Fragmente*, 1795-1780).

“Los reparos de una parte de la crítica, los tibios elogios de otra, las conversaciones escuchadas por amigos míos y que por ellos me han sido transmitidas, la actitud de cierta parte del público ante mi obra, percibida por mí en el transcurso de la ejecución, me fuerza en los momentos presentes a coger la pluma para defender, no ya mi composición *Leyenda*, cuya suerte, en definitiva, ni me importa gran cosa ni puede estar ligada para siempre a tal sentencia, sino mi honradez artística y profesional, que por tal juicio ha sido ligera e inconsiderablemente ofendida, porque ofensa tiene que resultar para todo hombre de honor la suposición de que al entregar al juicio público como propia una obra, fingió sólo poner en ella lo más íntimo de su ser, cuando en realidad no hacía otra cosa que disfrazar ideas ajenas, formas copiadas servilmente, inspiraciones que no acertó a crear por sí y que se apropió desafortadamente en repugnantes merodeos artísticos.

Y tal suposición en lo que a mi *Leyenda* respecta tengo que rechazarla, oponiéndole la afirmación categórica de que cuanto en ella se contiene es mío, absoluta y totalmente mío, sin que a nadie deba nada que legítimamente no me corresponda. Sus cualidades me pertenecen, de sus defectos soy responsable, y todas suposiciones 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 las 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. Si la índole de su inspiración las 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 igualado siquiera (...).

Mas, con todo eso, mis ideas me pertenecen, (...). Cualquiera que sea el manantial de que proceda mi estilo, mis ideas son mías, absoluta y totalmente mías. El inventar estilos es misión a pocos concedida, y sólo el pretenderlo reflexivamente, calculadamente, puede ser juzgado como ridícula vanidad. Por otra parte, grandes genios de la música, y no ciertamente los menos acatados, modelaron su inspiración en formas anteriormente sancionadas, las cuales bastaron a perpetuar a través de los siglos la gloria de su nombre. Dittersdorff, Mozart, Beethoven mismo, aceptaron, sin modificación, en su esencia el plan de la sonata instrumental tal como Haydn lo había creado, y la índole característica

¹²⁰ Carta de Juan Ramón Jiménez a Manuel Manrique de Lara [Moguer, 1911] en JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Epistolario. Edición de Alfonso Alegre Heitzmann. Vol I. 1898-1916*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006-2012, p. 301. El poeta afirma ser lector constante de los trabajos críticos sobre música de Lara, y “admirador de su honradez y de su pureza artística, cosas hoy tan difíciles de guardar en todo arte”.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

de las ideas va en ellos lentamente progresando, sin que en su desarrollo se advierta solución de continuidad que interrumpa un momento el hilo que los liga.

Siento rubor al mezclar con el mío tales nombres; mas es tan desconsiderado y tan injusto el ataque con que se me hiere, que todos los medios me parecen legítimos para mi defensa. (...). Mi conciencia está tranquila y en mi memoria persiste el recuerdo de la labor de selección y depuración a que someto mis ideas antes de ser por mí definitivamente aceptadas. En ese trabajo, minucioso y prolijo ya tanto de mi propio pensamiento, que excluye toda posibilidad de coincidencia. Si por acaso ocurriese en algún momento, sería tan transitorio y poco esencial, que ningún crítico honrado y dotado de suficiente preparación técnica se atrevería a tacharla de reminiscencia. Yo reto, con la confiada osadía de quien está seguro de la victoria, a todo el que dude de mi afirmación, ofreciendo libremente a su examen las partituras de mis obras para que pueda compararlas con las de su supuesto modelo (...)¹²¹.

El poema sinfónico *Leyenda*, como hemos comentado, está basado en el preludio y la tercera escena del acto segundo de *Rodrigo de Vivar*, que Lara presenta prácticamente sin cambios, salvo algunas partes vocales de la tercera escena, que en *Leyenda* convierte en solos instrumentales. La orquesta de *Leyenda* es igual que la plantilla de la primera escena del segundo acto, aunque ahora se combinan las trompas afinadas en fa y en mi, y el clarinete bajo en si bemol. Por otro lado, Lara explica que *Leyenda* “está rigurosamente escrito, 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 por todos los compositores modernos”, ya que, según Lara, era el único sistema “que determina en la historia musical un progreso, por establecer una íntima relación entre la inspiración melódica y el drama”¹²².

Asimismo, si bien las características musicales de la escena de la ópera ya analizada son aquí extrapolables, en *Leyenda* destaca sobre todo el empleo de mayor variedad de motivos y temas, que van a enriquecer el tejido contrapuntístico, así como mayores audacias a nivel armónico, que nos recuerdan al *Tristán* wagneriano. A continuación, profundizaremos en los recursos musicales y dramáticos que Lara emplea en *Leyenda*, a partir del siguiente esquema formal de la obra, en el que observamos cómo el tema recurrente de Jimena funciona a modo de elemento unificador en la obra:

¹²¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Mi wagnerismo. Acerca de las ideas”, *El Mundo*, Madrid, 8-IV-1911.

¹²² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “En el Real. La Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 31-III-1911.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

<i>Leyenda</i> , parte correspondiente al Preludio del acto II de <i>Rodrigo de Vivar</i> . (cc. 1-88)	Episodio 1 <i>Adagio molto</i>	-Tema Humildad de Rodrigo -Tema de Jimena -Rodrigo enamorado	LabM	cc. 1-18
	Episodio 2	-Humildad Rodrigo - Jimena	SiM	19-36
	Episodio 3 <i>Poco più mosso</i>	-Amor - Jimena	La bM SibM	37-58
	Episodio 4 <i>Molto ritenuto</i>	- Jimena	SibM LabM	59-74
<i>Leyenda</i> , parte correspondiente a la escena III del acto II de <i>Rodrigo de Vivar</i> (incluye a partir del N° 11). (cc. 89-243)	Episodio 5	-El Rey -Vejez de Laínez	MiM Dom	75-88
	Episodio 6	- Jimena -El Conde Lozano	Sim	89-113
	Episodio 7 <i>Muy lento</i>	-Dolor-amor	SiM	114-121
	Episodio 8 <i>Agitato-Lento</i>	- Jimena -Dolor-amor	RebM-Fa#m- Solm	122-142
	Episodio 9 <i>Molto più mosso</i>	-Diego deshonrado -Humildad Rodrigo - Jimena	Sibm LaM	143-164
	Episodio 10	-Laínez guerrero - Jimena	Labm Do#m	165-188
	Episodio 11 <i>Muy lento</i>	- Jimena -Tema centinelas -Mío Cid	Labm	189-196
Episodio 12 <i>Più mosso</i>	-Dolor de Jimena	197-228		
				229-243

La primera parte de *Leyenda*, que corresponde al prelude del segundo acto de *Rodrigo de Vivar*, comienza con un episodio *Adagio molto* (cc. 1-36), que desarrolla tres temas de la ópera, en la tonalidad de La bemol mayor (tonalidad principal del prelude) y Si mayor. De este modo, Jimena y Rodrigo aparecen representados por diferentes secciones instrumentales. El viento desarrolla el motivo de la Humildad de Rodrigo (ejemplo 12) y la cuerda el tema de Jimena, que experimenta nuevas variaciones (ejemplo 13), ahora sobre acordes aumentados. En el compás 13, se abre un *crescendo* que subraya un nuevo motivo, el de Rodrigo enamorado (ejemplo 14), que se escucha en el corno, las trompas, fagotes y violas, de manera que se funde en la cuerda con el tema de Jimena, simbolizando el reencuentro entre la pareja de enamorados. Observamos que el motivo de Rodrigo enamorado se relaciona rítmicamente con otro tema que Lara recoge en sus manuscritos, el del Llanto (ejemplo 15).

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO



Ejemplo 12. Motivo de la Humildad de Rodrigo (oboes, cc. 1-2).



Ejemplo 13. Variación del tema de Jimena (violines I, cc. 8-10).



Ejemplo 14. Motivo de Rodrigo enamorado (corno inglés, c. 13).



Ejemplo 15. Motivo del Llanto.
(Apuntes manuscritos, BNE, M/MANRIQUELARA10).

Tras este episodio, el preludio se desarrolla sin interrupciones (cc. 37 y ss.), en un continuum sonoro en el que, de nuevo, se impone el tema de Jimena con sucesivas variaciones, y un gusto especial por los ritmos sincopados y los diseños cromáticos. A nivel armónico, observamos además una curva a partir de la tonalidad principal de La bemol mayor (La bemol mayor, Sol bemol mayor, La bemol mayor, Mi mayor, La bemol mayor, cc. 37-54), donde Lara emplea modulaciones a través de la dominante y enarmonías. A partir del compás 59 (*Poco più mosso*), Lara incorpora al discurso nuevas variaciones del tema del Amor (ejemplo 16) que, junto con el tema de Jimena, van a desarrollarse sobre ciclos de quintas y acordes disminuidos (Lara utiliza el denominado “acorde de *Tristán*”, cc. 71 y ss.), para desembocar armónicamente en un V grado de La bemol mayor, con el que termina, en *Molto ritenuto*, este preludio.



Ejemplo 16. Variación del tema del Amor (trompas, cc. 59-60).

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

El poema sinfónico *Leyenda* se completa con el final de la tercera escena del acto segundo de la ópera, y concretamente abarca a partir del número once de dicha escena, protagonizada por Rodrigo, Jimena y Diego Laínez, el padre de Rodrigo (c. 89 y ss. de *Leyenda*). Esta parte se corresponde con un momento de especial dramatismo, en el que Laínez desvela quién ha ofendido su honra: el conde Lozano, el padre de Jimena. Laínez pide a su hijo que venga su deshonra. Rodrigo que, según *Las Mocedades del Cid*, había sido elegido caballero del rey Fernando I de Castilla, insta a su padre a que revele el nombre del culpable, en presencia también de Jimena: “¡Dime su nombre! ¡Y juro que vuestra infamia ha de borrar con mi sangre si la suya no bastara!”. En este momento, el discurso orquestal adquiere especial relieve al completar el significado de la acción, pues incorpora el tema del Rey (ejemplo 17) y el tema de la Vejez de Laínez (ejemplo 18), mientras se lleva al límite el lenguaje tonal (a partir de un Mi mayor, c. 89), con acordes disminuidos, ciclos de quintas, cromatismos y ambigüedades entre modos mayores y menores. Así, podemos escuchar en la orquesta el mal presagio para los jóvenes amantes pues, según recoge *Las Mocedades del Cid*, Rodrigo mata al padre de Jimena para vengar la ofensa.



Ejemplo 17. Tema del Rey (trombas, cc. 91-92).



Ejemplo 18. Tema de la Vejez de Laínez (clarinetes, cc. 89-90).

Laínez revela la incógnita en el compás 114 de *Leyenda* (donde la armonía resuelve en un V grado de Si menor), a la vez que se incorporan nuevas variaciones motívicas del tema de Jimena y del Conde Lozano, en las maderas (ejemplo 19). A este momento dramático acompaña una intensificación del ritmo y de la tensión armónica, que nos conduce (a través de una sensible de Si menor) a la tonalidad de Si mayor (c. 122). En este punto, el autor introduce un *Muy lento* –que va a modular inmediatamente a Re bemol mayor, c. 126 y ss.–, en el que se imponen las variaciones de otro tema, el

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

del Dolor-amor (ejemplo 20), que refleja una influencia de Schopenhauer en la línea de los temas del *Tristán* wagneriano.



Ejemplo 19. Motivo del Conde Lozano (fagotes, c. 116).



Ejemplo 20. Tema del Dolor-amor (oboes, cc. 122-123).

Jimena pide piedad a Rodrigo, que canta en la versión vocal: “¡Verter debo una sangre! ¡Y herir tu pecho con mi propia espada!”, mientras se retoman recursos armónicos que vuelven a forzar el discurso tonal. Así, Jimena centra la atención del compositor a partir del compás 138, con continuas variaciones motivico-temáticas del tema de Jimena (ejemplo 21), sobre el IV grado de Re bemol mayor. La joven rompe en lágrimas –lo que se representa con diseños cromáticos descendentes, cc. 151 y ss.–, mientras Rodrigo intenta consolarla. Rodrigo se identifica con su dolor, de forma que el compositor utiliza de forma recurrente el intervalo de séptima menor, característico del tema del Dolor-amor (véase ejemplo 20, recuadro). Así, Rodrigo tiene sentimientos encontrados, y vacila entre el amor y la venganza, lo que se traduce en la partitura con una alternancia de *Agitato* y *Lento*, mientras en la armonía se incide sobre los grados IV y VII⁷ de Sol menor (cc. 157-164). Después, los jóvenes enamorados se separan.

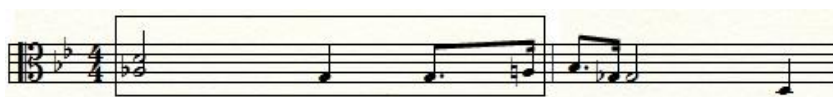


Ejemplo 21. Jimena suplica a Rodrigo, siendo interpretada en *Leyenda* esta melodía por el oboe II. Variación del tema de Jimena, con un motivo generador, en recuadro (cc. 140-142).

De este modo, Rodrigo vuelve junto a su padre, que se impone en el discurso musical (cc. 165 y ss.), a través del motivo de La Deshonra de Diego Laínez (en recuadro, ejemplo 22): “¡Ah! ¡Aún la vergüenza pregona en mi mejilla vuestra infamia!”, que se desarrolla sobre acordes disminuidos en la armonía (a partir de un Si

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

bemol menor), tanto en función secundaria como de dominante. Jimena sale corriendo tras Rodrigo, pero la detiene Laínez. De este modo, el discurso incorpora nuevas variaciones de los temas de la Humedad de Rodrigo y de Jimena, mientras la armonía añade nuevas complicaciones, a partir de un ciclo de quintas (sobre el II grado de La mayor, cc. 173-185), al que sucede un ascenso melódico en el bajo por tonos enteros y acordes disminuidos, en representación de la salida de Jimena.



Ejemplo 22. Motivo de La Deshonra de Diego Laínez (violas, cc. 165-166).

Pero Laínez sujeta a Jimena, mientras la joven grita, hasta que cae desmayada en sus brazos. Así, a partir del compás 197, Laínez lamenta las vacilaciones de su hijo (la parte vocal pasa al fagot I), con el tema de Jimena presente todavía en las maderas, mientras la armonía se estabiliza en un *Muy Lento* en La bemol menor (c. 197 y ss). De manera similar a la primera escena del acto segundo, las variaciones del tema de Jimena se funden luego con el tema de los Centinelas y el tema del Mío Cid, mientras Laínez, “lleno de dolor, contempla a Jimena”, como indica el compositor. Así, *Leyenda* –y la tercera escena del acto segundo– se cierra con un *Piú mosso* (c. 229 y ss.) del vengativo Laínez: “¡Hijo, tú vencerás! Pues sacrificas tu vida y tu pasión a mi venganza!”, con variaciones en el contrapunto orquestal de otro motivo, el del Dolor de Jimena, que incluye también un intervalo de séptima menor, como derivado del tema del Dolor-amor, pero ahora en sentido ascendente (ejemplo 23).



Ejemplo 23. Motivo del Dolor de Jimena (violines I, cc. 230-231).

IV.3 Lara, compositor de zarzuelas

En el estudio del legado del autor en la Biblioteca Nacional nos sorprendió encontrar vestigios de Lara como compositor de sainetes líricos, dimensión hasta ahora desconocida del autor murciano. No obstante, la única obra de Lara que se conserva –y que atribuimos al autor sin duda alguna–, aunque de forma incompleta, es el juguete

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

cómico en un acto y tres cuadros, *Las Gallinas*¹²³. La partitura de esta zarzuela, con libreto de Emilio Mario, está fechada hacia la mitad del manuscrito, el 15 de agosto de 1900. De este modo, anterior a *Las Gallinas* aún fue *Sobre vino una pendencia*, con letra de Llern, otra obra de Lara de género chico que se representó en el Teatro Eslava en febrero 1896¹²⁴, aunque como ya señalamos en la revisión del legado de Lara, no existe rastro de su partitura. Así, comprobamos que las primeras tentativas de Lara como compositor dramático en el género menor de la zarzuela se dieron en la última década del siglo XIX, momento de apogeo del teatro por horas en Madrid.

Es bien sabido que Ruperto Chapí, sin abandonar la zarzuela grande, apostó por el sainete lírico en la década de 1890, cuando se convierte además en empresario del Teatro Eslava –tras el deterioro de sus relaciones con los empresarios del Teatro Apolo, al menos hasta 1895, cuando interviene Sinesio Delgado¹²⁵–, para iniciar su lucha contra Fiscowich, lo que conduce a la fundación de la Sociedad de Autores Españoles en 1899¹²⁶. En este sentido, todo parece indicar que Lara, fuera de la órbita de Fiscowich, pudo iniciar su trabajo como compositor de zarzuelas en apoyo a los proyectos asociacionistas de Chapí a fines del siglo XIX, como luego sucede con su zarzuela en tres actos *El ciudadano Simón*, escrita para las campañas en favor de la zarzuela grande, del Teatro Circo de Parish.

Sin embargo, no podemos afirmar que Lara, a diferencia de Chapí, viera en el género chico una oportunidad de desarrollo artístico –más allá del aprendizaje como compositor dramático–, y tampoco valoró las posibilidades regeneracionistas del teatro español, a través de su valor educativo y contemporáneo. En este sentido, Celsa Alonso ha considerado cómo Chapí, dentro del pensamiento regeneracionista, defendió el sainete lírico como una forma de casticismo honrado y caracterizado por el naturalismo,

¹²³ Analizamos la partitura de *Las Gallinas* correspondiente al fondo BNE, M.MANRIQUELARA/46. No localizamos publicación ni manuscrito aparte del libreto de la zarzuela.

¹²⁴ “Entre bastidores”, *El Liberal*, Madrid, 25-II-1896, se anuncia la obra entre los estrenos, pero sin fecha precisa de representación. *El País*, Madrid, 4-II-1896, informa de la representación de la obra en el Teatro Eslava, pero tampoco aporta fecha exacta.

¹²⁵ IBERNI, Luis G.: *Ruperto Chapí*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2009 (1ª ed., 1995), pp. 210 y siguientes.

¹²⁶ Sobre la fundación y funcionamiento de la antigua Sociedad de Autores Españoles véase, entre los trabajos recientes, GONZÁLEZ PEÑA, Mª Luz: “El Genio de Chapí y el Ingenio de Sinesio o la feliz conjunción para la liberación de los autores”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 18, 2009, pp. 63-120 (incluye una valiosa relación bibliográfica); ALONSO, Celsa: “Cultura popular y propiedad intelectual: la Sociedad de Autores Españoles y el pequeño derecho (1899-1924)”, en ALONSO, Celsa; GUTIÉRREZ, Carmen Julia; SUÁREZ PAJARES, Javier (coords.): *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberni*. Madrid: ICCMU, 2008, pp. 383-410; e IBERNI: *Ruperto Chapí*...

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

en un momento en que el género era menospreciado en el marco de un proyecto político y cultural conservador, incluso también por parte de los sectores progresistas en España¹²⁷. No obstante, si bien Lara no atendió, tampoco como crítico, al repertorio del género chico –de Chapí, como vimos, valoró sus zarzuelas grandes y óperas–, tampoco se opuso a él, e incluso se refirió a su rentabilidad y hegemonía en el cartel de los teatros españoles, en oposición al Teatro Real, prácticamente vedado a los compositores españoles.

“La organización de nuestro Teatro Real no ha sido nunca favorable al arte español. El Estado, que tantos sacrificios se impone para fomentar el desarrollo de las artes gráficas, que nada le tributan, es, sin duda, enemigo encarnizado de la música española, a pesar de que ésta alimenta con su producción incesante y vastísima centenares de teatros, fuente no despreciable de beneficios y de riqueza”¹²⁸.

En cualquier caso, no puede negarse que Lara demostró una flexibilidad especial sobre todo como compositor, al abordar diferentes géneros musicales, aunque sin una producción prolífica, y quizás limitado por un género en el que, como el sainete lírico, Lara no vertió mayores pretensiones artísticas.

IV.2.1 *Las Gallinas*: las tentativas de Lara en el género chico

La zarzuela *Las Gallinas* pasa totalmente desapercibida tanto en las semblanzas sobre Lara, como en sus propios escritos: parece que, para Lara, su zarzuela era *El Ciudadano Simón*. La única interpretación de *Las Gallinas* que documentamos a través de la prensa es de 1905, y con toda seguridad corresponde al estreno de la zarzuela. Así, *Las Gallinas* se contempla en el cartel del Teatro Eslava del 6 al 15 de enero de 1905¹²⁹. Tampoco *Las Gallinas* tuvo una difusión importante en la prensa de la época, y tan sólo localizamos una crítica en el diario *El Globo*, donde A. G. –que tampoco se muestra, por otro lado, partidario del teatro por horas– criticó taxativamente tanto la obra como la interpretación, calificando la partitura de “somniafera”:

¹²⁷ Véase ALONSO, Celsa: “Ruperto Chapí: música, pragmatismo y heterodoxia”, en GALBIS, Vicente; SÁNCHEZ, Víctor y SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.): *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*. Tomo II. Valencia: Instituto Valenciano de la Música, 2012, p. 41; y de la misma autora, “La música española y el cambio de siglo”, en GIRÓN, José (coord.): *Un cambio de siglo 1898: España, Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Estados Unidos*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2008, pp. 138-144.

¹²⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Margarita la tornera”, *Faro*, Madrid, 14-II-1909.

¹²⁹ “Noticias teatrales”, *El Correo*. Madrid, 5-I-1905. A diferencia de otros diarios madrileños, la cartelera de *El Correo* se refiere a *Las Gallinas* como obra estreno.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

“Verdad es que nadie se explica cómo resta paciencia al público para aguantar tantas ñoñeces y vaciedades como a diario le sirven nuestros autores por horas. Son tantos ya los abusos, que es imposible ya predecir en qué van a parar estas miras.

Si el público que asistió anoche a *Eslava*, poco, por fortuna de los autores, no se hubiese sentido inclinado a la indulgencia, escándalo hubiésemos tenido en puerta. Pero probó su paciencia, aguantando una hora escenas sin pizca de ingenio y chistes de café.

No valía la obra la pena, quizá, de molestarse un poco el público bastoneando, y prefirió continuar tranquilamente haciendo la digestión de la cena.

Pero ¡Ya son para indigestar *Las gallinas*!

Gracias a que con los compases de música, muy propios para provocar el sueño, y eso es de agradecer, muchos señores de las butacas quedaron dormidos y, terminada la función, los acomodadores tuvieron la piedad de despertarlos.

Noche completa.

¿Y la interpretación? Autores y cómicos no tienen nada que echarse en cara. Estuvieron a la misma altura”¹³⁰.

No extraña que no hayamos localizado más datos acerca de los intérpretes y de la representación de *Las Gallinas* en Madrid. Tengamos en cuenta que, según recogen los últimos estudios, en 1905 el sainete lírico estaba en proceso de cambio, debido al agotamiento de sus fórmulas literarias y dramatúrgicas, y en respuesta a estrategias socioeconómicas, siendo la hibridación interclasista que presenta el género chico fundamental para su éxito¹³¹. Los cambios sociales y culturales de inicios del siglo XX, que influyen en las empresas teatrales –entendidas como industrias culturales–, conducen al auge de las variedades (y al cinematógrafo) y al género ínfimo. Emilio Casares ya se refirió al “carácter disgregador” de la evolución de la zarzuela a partir del siglo XX¹³², en un proceso de aceleración y mezcla, e incluso expansión –dentro de la capacidad de la zarzuela como “género híbrido”–, por las demandas de una cultura popular, a la vez nacional y urbana, en afirmación a comienzos del siglo XX¹³³. Por otro lado, descubrimos que la zarzuela de Lara y Mario traspasó fronteras españolas y tuvo

¹³⁰ A. G.: “Los teatros. *Eslava*”, *El Globo*, Madrid, 7-I-1905.

¹³¹ Véase HARNEY, Lucy: “Controlling resistance, resisting control: the genero chico and the dynamics of mass entertainment in Late Nineteenth-Century Spain”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 10, 2006, pp. 151-167.

¹³² CASARES, Emilio: “El teatro musical en España (1800-1939)”, en HUERTA CALVO, Javier (coord.): *Historia del teatro español*, Vol.2. Madrid: Editorial Gredos, 2003, p. 2075.

¹³³ Véase ARCHILES, Ferran; GARCÍA CARRIÓN, Marta: “En la sombra del Estado. Esfera pública nacional y homogeneización cultural en la España de la Restauración”, *Historia Contemporánea*, 45, pp. 483-518, y MORAL, Carmen del Moral; GARCÍA FRANCO, Manuel: *El género chico*. Madrid: Alianza, 2004.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

mejor acogida en su estreno en Méjico, donde *Las Gallinas* se representó el día 8 de abril de 1905 en el Teatro Principal, siendo “acogida con merecido aplauso”¹³⁴.

Respecto al libreto de *Las Gallinas*, los mayores éxitos del comediógrafo Emilio Mario fueron las obras escritas en colaboración con autores importantes como Antonio Paso, Rafael Calleja o Vicente Lleó, y *Las Gallinas* no se incluye en este grupo¹³⁵. Emilio Mario era hijo del famoso actor cómico y director de escena Mario Emilio López Chaves (1838-1899), que encabezó la prestigiosa compañía del Teatro de La Comedia en la última década del siglo XIX¹³⁶. No disponemos de documentación suficiente en torno a *Las Gallinas* como para realizar valoraciones de forma adecuada a nivel dramático y literario, pues no se ha conservado, hasta donde sabemos, el libreto de la zarzuela. No obstante, observamos en las partituras conservadas cómo la trama giraba en torno al enredo amoroso y cómico –propio del subgénero del juguete–, de los protagonistas: Pilar, hija del alcalde de un pueblo –probablemente castellano, pues el texto refleja el casticismo del lenguaje madrileño, común en obras de la época–, y Serafín, muchacho humilde que conquista a Pilar, mientras disimula su falta de patrimonio¹³⁷.

Por otro lado, tampoco la zarzuela *Las Gallinas* de Mario y Lara parece guardar relación con los asuntos de otras zarzuelas que, con títulos similares, se estrenaron en época de Lara. La más conocida fue probablemente *La gallina ciega*, zarzuela en dos actos, con música de Fernández Caballero y libreto de Ramos Carrión (estrenada el 3 de octubre de 1873). También encontramos *La gallina de los huevos de oro*, zarzuela en dos actos, con música de Vives y libreto de Joaquín Abati y Antonio Paso (estrenada el 23 de diciembre de 1911); *El Gallinero*, zarzuela en un acto, con música de Vives y libro de José López Silva y José Jackson; y *La gallina ciega*, en un acto, con música de F. Orejón y libro de Juan Gómez Renovales (estreno el 2 de octubre de 1924)¹³⁸.

¹³⁴ OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de: *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*. México: Porrúa, 1961 (3ªed.), pp. 2679-1680.

¹³⁵ GÓMEZ GARCÍA, Manuel: *Diccionario de Teatro*. Madrid: Akal, 1997, p. 192.

¹³⁶ Véase BENAVENTE, Jacinto: “Don Emilio Mario”, *ABC*, Madrid, 3-VIII-1949.

¹³⁷ Desechamos la idea de que *Las Gallinas* se inscribiera en la tendencia del “melodrama comprimido” de comienzos del siglo XX, y mucho menos parece que tendiera hacia lo grotesco o lo frívolo. Véase SOBRINO, Ramón: “La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX: una revisión de las fuentes hemerográficas”, *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 2-3, 1997, pp. 213-234.

¹³⁸ IGLESIAS DE SOUZA, Luis: *Teatro Lírico Español*, 3 Vols. La Coruña: Diputación Provincial de La Coruña, 1995.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

En lo que respecta a la partitura de *Las Gallinas* de Lara, se conserva el borrador manuscrito del prelude y cinco números cantables, con indicaciones ambiguas entre el tercer número y el segundo bis. La plantilla orquestal de *Las Gallinas* es la habitual en obras de este género, integrada por una flauta (no observamos flautín), un oboe, dos clarinetes (que se alternan, afinados en si bemol y en la), dos trompas (alternados, en fa y en mi), dos cornetines (en si bemol y en la), tres trombones, trombón bajo, triángulo, caja y timbales, y la sección de cuerda. El prelude de la zarzuela, un *Poco maestoso* en si bemol mayor, abarca sólo once compases, aunque destaca por lo condensado de los recursos armónicos (adornos cromáticos, cadencias andaluzas y ambigüedades entre el I y VI grado). Las dinámicas contrastantes y los trémolos en la cuerda aportan tensión.

El primer número de *Las Gallinas* es una escena y coro que incluye un “Coro de los usureros” (cc. 1-91) –según nuestra denominación–, en el que el jornalero Macabeo rinde cuentas al comienzo de la zarzuela: “¿Estáis conformes? ¡Quizás! ¡La peseta está completa!”. Este coro (de tiples, tenores y bajos) destaca por la línea melódica de carácter castizo, con ritmos que nos hacen pensar en la estilización de danzas populares como la jota (ejemplo 1). Además, destacan de nuevo los procedimientos armónicos, en la tonalidad de sol mayor, como acordes de cuarto y quinto grado alterados o ciclos armónicos de quintas. El primer número incluye una segunda parte de naturaleza cómica, que introduce Macabeo lamentándose (en sol menor): “Si supieran los que beben luego el vino; si supieran los que comen luego el pan; cuántas gotas de sudor riegan la tierra; arrancadas por un mísero jornal” (cc. 92-119). El coro “Hazme dueño de tu amor (y de tus reales)” (cc. 120-165, de nuevo en sol mayor) recoge el típico hacerse rogar entre mozos y chavalas de numerosos coros de zarzuela. Como número 1-bis, la partitura hace un *Da Capo* desde el compás 93, sin modificaciones importantes.

The image shows a musical score for a vocal line. It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system contains six measures of music with the lyrics: "Pe-roa-guar-de que te - na-mos que mi - rar sies-co - rrien-te la mo - ne-da oen - dis -". The second system contains two measures with the lyrics: "pués no co-rre - rá." The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The lyrics are written below the notes.

Ejemplo 1. *Las Gallinas*: fragmento del “Coro de los usureros” (cc. 28-34).

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

El segundo número de *Las Gallinas* es un concertante y dúo que recoge la llegada de Serafín a la casa de Pilar, que está reunida con su madre. Los enamorados se encuentran a escondidas, gracias a la intermediación de la criada Paca. En este número, que se abre en re mayor, destaca una mayor flexibilidad y refinamiento en el manejo orquestal, con fines dramáticos (unido a recursos armónicos y rítmicos), en la línea de un Chapí¹³⁹. Destaca el dúo central de Serafín y Pilar, observados por la desconfiada criada (cc. 91 y ss.). Así, destaca la línea lírica de canto del tenor, en unísono con el clarinete (en sol mayor, “¡Ven al lado de tu amante!”) y de la soprano, junto con violines y violas (en sol menor, “¡No pretendas que a ti vaya!”). El clímax del número es la confesión de Pilar a Serafín de que, por decisión de su padre, su mano será para otro: Simón (cc. 140 y ss.). Lara intensifica aquí los medios rítmicos y armónicos (acordes disminuidos y modulaciones lejanas: do mayor – re bemol mayor – re mayor – sol menor), además de dar mayor peso a los metales en esta parte: Serafín desafía la decisión de la familia de Pilar. Cabe añadir que la parte final es conducida por un conjunto (que recupera la tonalidad de sol mayor), en el que los tres personajes cantan la misma música con diferente texto, con sensación de urgencia dramática.

Respecto a los números siguientes de *Las Gallinas*, pensamos que Lara desechó la idea de introducir un número dos bis en la obra, aunque los borradores ofrecen muchas dudas, con indicaciones repetidas, partes tachadas y otras incompletas. Así, ya en el número 3-bis de la zarzuela encontramos las “Coplas del perro” –de nuevo, según nuestra denominación–, que cantan Macabeo y el coro de voces graves. El texto combina seguidillas y redondillas de arte menor y mayor: “¿Qué pasa, muchachos? Sudando y corriendo venimos en busca del rastro del perro”. Todo parece indicar que, en esta parte cómica (escrita en do mayor y sol mayor) el “perro” no es otro que alguno de los personajes dado a la huida. No obstante, tiene mayor interés musical el cuarto número de *Las Gallinas*, que hemos llamado “Romanza de Serafín”.

A nivel dramático, este número presenta mayor ligereza cómica y candidez, y destaca en todo caso por una combinación sencilla y eficaz de medios instrumentales, rítmicos y melódicos en la partitura: “Quién pudiera ser mosquito y muy calentito en el cuarto entrar; donde duerme su siesta tranquila mi hermosa Pilar”. A Serafín (que es

¹³⁹ Véase SÁNCHEZ, Víctor: “Un género no tan chico. La música de Chapí para las zarzuelas del teatro por horas”, en GALBIS, Vicente; SÁNCHEZ, Víctor y SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.): *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*. Tomo I. Valencia: Instituto Valenciano de la Música, 2012, p. 43-66.

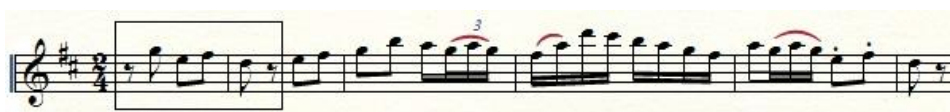
IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

doblado por el clarinete, primeros violines y en ocasiones el oboe) acompaña la cuerda de carácter melódico (mientras se incorpora también el oboe, como una especie de nexo con la melodía principal), frente a las maderas, de carácter rítmico, que aportan la ligereza necesaria: “¡Ay Pilar! ¡Ay mi bien! No te asustes si empiezo a picar”. El metal subraya momentos clave del texto, como la palabra “besar”.

También se conserva el quinto número de *Las Gallinas*, que es un cuarteto entre Pilar, Serafín, Juan y Fermina: un enredo amoroso en el que los protagonistas ven rota su esperanza de estar juntos. De este modo, destaca el dúo central de Serafín y Pilar, en la tonalidad de sol mayor, que emplea apoyaturas, anacrusas y disminuciones rítmicas, que sugieren el anhelo de los amantes: “¡Cuando la esperanza ya me sonreía! ¡Cuando vislumbraba la felicidad!”. Por último, cabe añadir, en cuanto al proceso de composición de *Las Gallinas*, cómo Lara establece una idea temática que sirve como punto de partida del entramado orquestal en cada uno de los diferentes números (ejemplos 2 y 3). Así, Lara desarrolla procedimientos de variación motivica y melódica, aunque con fórmulas más sencillas que en obras posteriores, como analizamos en las partituras de *Rodrigo de Vivar*. En este sentido, parece evidente que Lara se adapta al estilo del género chico, mientras fortalece su técnica compositiva, cimentada en el desarrollo de la música orquestal.



Ejemplo 2. *Las Gallinas*, N° 1: núcleo temático básico (violines, cc.1-2).



Ejemplo 3. *Las Gallinas*, N° 2: motivo generador del número, en recuadro (flauta, cc. 4-9).

IV. 3. 2 *El ciudadano Simón*, zarzuela en tres actos de Lara

Lara compuso el melodrama en tres actos *El Ciudadano Simón*, con libreto de Eduardo Lustonó y Antonio Palomero, para las campañas del Teatro Circo de Parish en apoyo de la zarzuela grande, que promovió Ruperto Chapí¹⁴⁰. A pesar de los esfuerzos de la iniciativa, el crítico Félix Borrell lamentaba en la prensa lo “estéril” que había sido

¹⁴⁰ Vease IBERNI, Luis G.: *Ruperto Chapí*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2009 (1ª ed., 1995), pp. 284-290.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

para el arte nacional el año 1900, momento en que se estrena *El ciudadano Simón*: “asusta calcular los miles de pesetas y de duros que se habrán perdido en Parish, Apolo, la Zarzuela, Cómico y Romea, completamente olvidados del público”. Borrell aludía a los buenos propósitos de la flamante campaña del Parish, “para reverdecer las glorias de la zarzuela grande”, pero señalaba, en pleno apogeo del género chico, cómo la empresa terminó “pidiendo amparo de entradas y haciendo cantar a Don Tancredo, que, por lo visto, no resultó un Casañas”¹⁴¹.

Como hemos visto, en la década de 1890 Lara estaba dedicado a sus proyectos dramáticos como compositor, solapándose la creación de sus zarzuelas *Las Gallinas* y *El ciudadano Simón*, antes de centrarse en la ópera *Rodrigo de Vivar*. Con toda probabilidad, Lara compuso *El ciudadano Simón* animado también por los medios de que disponía la compañía teatral del Parish para las representaciones de zarzuela, que ha estudiado Víctor Sánchez¹⁴². No obstante, la crítica de la época censuró la interpretación de *El ciudadano Simón* en su estreno, aunque ello, como veremos, no empañó la acogida de la partitura de Lara. Así, *El Ciudadano Simón* se estrenó el día 7 de diciembre de 1900 en el Parish de Madrid, donde se representó hasta el 16 de diciembre. Por otro lado, la zarzuela *El ciudadano Simón* se aplaudió también en Ferrol, en el Teatro Jofre, el 30 de abril de 1901, con la participación en el reparto del popular actor Juan Catalá¹⁴³.

La acción se remonta a fines del siglo XVIII, en un pueblo de la Bretaña francesa, y tiene como protagonista a Simón, administrador de una granja del conde de Breval. El asunto de la zarzuela, tomado de un melodrama francés, se consideró ya desfasado en el año 1900, y más propio de la década anterior, cuando se había estrenado la versión teatral. La obra teatral, de Eduardo Lustonó y Antonio Palomero, se había estrenado el 15 de noviembre de 1894 en el Teatro Novedades. Figarillo reprochó a Lara, desde la revista *El Teatro*, que “un compositor novel del empuje y los méritos del ilustrado marino, debió esgrimir sus primeras armas escogiendo un libro nuevo, que

¹⁴¹ BORREL, Félix: “Revista musical”, *La Lectura*, Madrid, 1-1901, pp. 46.

¹⁴² SÁNCHEZ, Víctor: *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2002, pp. 273-275.

¹⁴³ Véase PRIETO, A.: “Manuel Manrique de Lara”, *El Correo Gallego*, 30-IV-1901. El estreno de *El ciudadano Simón* en Ferrol lo ha documentado en su tesis doctoral OCAMPO VIGO, Eva: *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915*. Madrid: UNED, 2002.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

compartiese por igual con la música los riesgos del estreno”¹⁴⁴. No obstante, *El ciudadano Simón* fue una de las obras más apreciadas de los periodistas y dramaturgos Lustonó y Palomero¹⁴⁵, siendo éste último el más prolífico en el ámbito teatral.

La zarzuela *El ciudadano Simón* sigue el modelo de *La Tempestad* (1881) de Chapí, que había abierto con éxito la campaña del Teatro Parish en 1897. Recordemos que Chapí se había afianzado en la zarzuela grande con esta zarzuela, con la que observamos que se emparenta *El ciudadano Simón*, a nivel de estructura, a través de determinados procedimientos musicales y también del argumento. Tengamos en cuenta que el motor de la acción dramática de *El ciudadano Simón* es el ánimo de venganza del protagonista, en un ambiente rural, marcado el melodrama por la lucha de clases en pleno conflicto social, ideológico y político de la Revolución francesa. Por eso Luis Iberní enmarcó a Lara dentro de la corriente verista, en un momento en que en España se afianzaba el naturalismo y el realismo literario, que también influyeron en la renovación de la zarzuela propuesta por Chapí¹⁴⁶.

En *El ciudadano Simón*, el protagonista es acusado de robar al conde de Breval, por lo que es expulsado de la granja que administra, teniendo que separarse de su hijo Luciano. Simón, ciudadano patriota y republicano, restaura su nombre en la guerra de América junto al Marqués de La Fayette y regresa como oficial de la República. El conde, ya anciano, vive oculto con su hija Enriqueta, y es perseguido por los enemigos de la aristocracia. Luciano les protege y acompaña. El conde revela la existencia de un tesoro en el castillo de Breval, secreto del que se entera el malvado sobrino del conde, Lubersac, que se propone robarlo. Luciano también ambiciona apoderarse de la valiosa caja, pero con el objetivo de ayudar a sus amigos. Lubersac es quien logra hacerse con el tesoro. Simón descubre a Luciano cuando llega al castillo y, sin reconocer a su hijo, quiere fusilarlo creyéndole un espía de los monárquicos. Magdalena, esposa de Simón, siente compasión hacia Luciano, que le recuerda a su hijo perdido, y le ayuda a escapar. Cuando Lubersac intenta escabullirse, le dan muerte los soldados de la República, confundiéndolo con Luciano. En su lecho de muerte, Lubersac confiesa que había

¹⁴⁴ Figarillo: “El ciudadano Simón”, *El Teatro*, Madrid, XII-1900.

¹⁴⁵ En la Biblioteca Nacional de España pudimos investigar acerca de la faceta periodística de Lustonó, que colaboró incluso en la fundación de diferentes publicaciones. En una carta a Barbieri, fechada en 10 de mayo de 1881, Lustonó le pide colaboración para un nuevo periódico literario, *La República de las letras*, que pensaba poner en marcha ese mes de mayo. (BNE, Sala Cervantes, MSS/14009/3/18).

¹⁴⁶ IBERNÍ: *Ruperto Chapí...*, p. 282.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

acusado falsamente a Simón. Así, en el cuadro final la virtud se ve recompensada: Simón y Magdalena reconocen a su hijo, y Simón y el conde se reconcilian.

El reparto estuvo integrado en el estreno por Jaime Casañas, en el papel de Simón (tenor); Miguel Soler fue el conde de Breval (barítono-bajo); Casip fue Lubersac (barítono); la señorita Domingo interpretó a Magdalena (soprano); Marian Gurina a Luciano (soprano); el papel de Virginia lo defendió González (soprano); José Gamero fue Pedro (tenor); Gorgé encarnó a Enriqueta (soprano); y Roig, Valentín, González, Marco, Soriano y Rubio interpretaron papeles secundarios que fueron, respectivamente, Genoveva (pescadora), Pedro, Diógenes, el sargento, un criado y Guillermo.

La prensa anunció con cierta expectación, en los días previos, el estreno de *El ciudadano Simón*, pues, como recogía *El Heraldo*, “de la música de esta obra hemos oído hacer muchos elogios, y hay grandes deseos de apreciar la composición del esclarecido músico y distinguido marino”¹⁴⁷. En diferentes artículos consultados, se recoge que *El ciudadano Simón* supuso la presentación de Lara como compositor dramático. Esto nos hizo dudar de si la zarzuela *Sobrevino una pendencia* de Lara, a la que nos referimos en capítulos anteriores, fue finalmente estrenada en 1896.

Tras el estreno de *El ciudadano Simón*, Figarillo, el crítico de la revista *El Teatro* elogió la música de Lara frente al libreto de la zarzuela, como coincidió, de forma unánime, la crítica de la época:

“El argumento de *El ciudadano Simón* no está desarrollado con gran fortuna (...); pero en realidad, interesa la fábula, y el público, que en el primer acto no ve definido el carácter del protagonista, se conmueve con sus desgracias en los cuadros siguientes y aplaudió sin reserva. Las desventuras de *Simón* y de su esposa *Magdalena*, las describe el maestro Lara en varias inspiradas piezas que son escuchadas con religioso silencio y aplaudidas con fervor. El intermedio del acto tercero es magistral”¹⁴⁸.

Por su parte, el crítico de *La Correspondencia militar*, que firmaba como Do De Lara, deja la música para lo último, por ser “la única juzgable”. Para el crítico, *El Ciudadano Simón* era un “dramón propio del Teatro Novedades, pero imposible para el Parish”. Así, reprobó del libreto “lo lánguido de la acción; cansa, enerva y a veces desespera; ese es un defecto que bien puede corregirse dando unos cortes; aligerada la obra, puede oírse sin protesta”. Y sigue diciendo el crítico, en cuanto a la interpretación:

¹⁴⁷ *El Heraldo*, Madrid, 27-II-1900.

¹⁴⁸ Figarillo: “El Ciudadano Simón”, *El Teatro*, Madrid, XII-1900.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

“de la ejecución puntos suspensivos, más vale callar, como cantan en *Ortografía*. Las señoritas Domingo, Gorgé y Gurina (ésta última también hizo *un numerito*, equivocándose y dando notas falsas) y Valentín González son los únicos dignos de mención”, y refiriéndose al tenor, exclama: “¡Casañas!... ¡Y eso que ahora es menos malo que antes, sin que esto sea decir que es bueno!”. Un lugar especial reserva, pues, para la parte musical y se dirige al compositor en los siguientes términos:

“Sr. Manrique de Lara,

Muy distinguido señor mío: Anoche tuve el inmenso placer de aplaudirle en el teatro y hoy lo hago en el periódico; ha escrito usted para *El ciudadano Simón* una partitura honrada; ha desechado usted la ocasión que se le ofrecía para hacer una musiquilla de *chin chin*, al estilo de Chapí; música astuta que reluce como el oropel sin tener valor; usted, Sr. Manrique de Lara, ha escrito la romanza del tenor del primer acto que, a no haberla destrozado Casañas, se hubiese repetido; es muy bonita, muy sentida, de muchos bríos. El concertante con que termina el acto primero, tiene cierto sabor de originalidad que atrae, y en el final del acto segundo ha demostrado usted que tiene mucho corazón para expresar el divino arte y lo ha estudiado bien sin acudir a los resortes efectistas de los músicos *doublé*, ha sacado usted un efecto orquestal admirable, haciendo una transición que se desliza sin sentir, a las vibrantes notas de *La Marsellesa*, que el público, entusiasmado, le aplaudió.

En el tercer acto descuella la barcarola; este acto es el más musical, el más hermoso; usted lo ha concebido muy bien; lo ha desarrollado mejor.

Pero lo más plausible, lo más admirable, es la instrumentación; es una maravilla; todas las notas son limpias y vibrantes; no se ha perdido ni un efecto; y como su música es muy valiente, la buena instrumentación le da más brillo y esplendor. En toda la partitura, ni un compás me ha parecido censurable”¹⁴⁹.

Mariano Barber escribió en *La Época* la crítica más completa de las publicadas, en la que valoró la adecuación de Lara al género y al medio. Barber destacó la parte instrumental de la partitura, frente a las partes vocales. Sus juicios acerca del libreto representan sin embargo una excepción, aunque consideró su falta de novedad.

“La zarzuela que, con el título de *El ciudadano Simón*, se estrenó anoche en el Teatro de Parish tuvo un éxito muy lisonjero, debido principalmente a las bellezas de la música, escrita con suma habilidad y arte exquisito por el Sr. Manrique de Lara. (...)

El Sr. Manrique de Lara, en la zarzuela estrenada anoche, no sólo demostró sus profundos conocimientos de la técnica musical, sino también un excelente criterio al no abusar de aquella y ofrecer al público de Parish una partitura en la que la inspiración, la originalidad y la brillantez campean al lado de la claridad y sencillez del procedimiento. De esta manera, la música de *El Ciudadano Simón* interesó por igual al aficionado de exquisita cultura y al público de la galería, que, si no entiende de tecnicismos, sabe sentir y conmoverse al influjo del arte.

¹⁴⁹ “Notas musicales. “El Ciudadano Simón”. En Parish”, *La Correspondencia militar*, 8-XII-1900.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

Todos los números musicales de la nueva zarzuela agradaron mucho y valieron al compositor ruidosas ovaciones. En el primer acto, llaman la atención el dúo de barítono y tiple; una romanza de tenor, tan sentida como admirablemente hecha, y la gran escena musical con que termina el acto.

En el segundo, sobresale un cuarteto muy lindo, modelo de primorosa factura; el dúo de tiple, que si no tiene tanta originalidad como otros números, merece, por su importancia, mención especial, y el final del acto, en que el compositor supo hallar grandes efectos de sonoridad y entusiasmar a la galería con los acordes de *La Marsellesa*.

El último acto tiene un intermedio musical, seguido de un coro interno, que gustó mucho, y hermosas situaciones musicales, en que el Sr. Manrique de Lara llenó cumplidamente las exigencias del libro.

La música de *El ciudadano Simón* considerábase [sic] anoche unánimemente como brillante tentativa de un compositor dramático de gran porvenir. La orquesta ha sido tratada de un modo admirable, y en ella está el mayor interés en casi todos los momentos. Las voces no han sido, a mi juicio, tratadas con tanto acierto por el Sr. Manrique de Lara, y esto sólo a inexperiencia puede atribuirse.

El compositor confía demasiado en las condiciones artísticas de los cantantes de la zarzuela, que, como anoche pudo advertirse, dejan bastante que desear en punto a educación musical y facultades vocales.

Del libro de la nueva zarzuela nada hemos de decir, puesto que ya fue favorablemente juzgado cuando hace unos años se estrenó en el teatro de Novedades. Los autores, Sres. Lustonó y Palomero, son ya sobradamente conocidos y tienen una envidiable reputación como literatos. En la ocasión presente, su labor se ha reducido a preparar algunas situaciones para que la música tuviese fácil desarrollo.

Con modestia digna de aplauso dejaron al compositor todo el éxito de la representación, y aun cuando el Sr. Manrique de Lara fue llamado a escena infinidad de veces, los autores del libro sólo accedieron a presentarse al final de la obra.

De la interpretación que los artistas de Parish dieron a la nueva zarzuela, es preferible no hacer una mención detenida. Todos ellos dejaron mucho que desear, y en ocasiones llegaron a comprometer seriamente con sus desaciertos el éxito de la obra, distinguiéndose por sus desafinaciones y equivocaciones el tenor Casañas, a quien los autores tienen muy poco que agradecer.

Es de presumir que en interpretaciones sucesivas obtendrá *El ciudadano Simón* interpretación más acertada. Si esto se consigue, *El ciudadano Simón* podrá figurar mucho tiempo en los carteles¹⁵⁰.

Sin embargo, el crítico de *El Heraldo de Madrid* consideró que esta obra no reflejaba todavía una personalidad compositiva, como la que ya mostrara Lara en anteriores obras sinfónicas. El crítico consideró a Lara limitado aún por el medio, como compositor novel en el género dramático, además de defender su verdadera naturaleza como compositor en relación a *La Orestíada*.

¹⁵⁰ BARBER, Mariano: "Teatro de Parish. *El ciudadano Simón*", *La Época*, Madrid, 8-XII-1900, recogido parcialmente en IBERNI, Luis: "Manuel Manrique de Lara", en CASARES, Emilio (dir.): *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, Vol. I, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2002, pp. 219-220.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

“¡Palomero metido en melodramas! ¡El gran talento de Lustonó empleado en cuentos tártaros, añejos y casi prehistóricos! ¿Qué pensarían los modernistas reunidos anoche en un palco de Parish? ¿Qué comentarios harán los geniales tertulios en la casa vinaria de Prócuro?”

Lustonó y Palomero contestarán, seguramente:

-Necesitábamos crear situaciones musicales, y subimos en un *simón* cualquiera para llegar antes.

En toda obra original de tan distinguidos escritores, al destacarse la personalidad, el éxito del libro hubiera sido mayor, y las escenas ofrecerían al público más alto interés y frecuentes ocasiones para aplaudir.

Tal vez por ahorrarse algunas horas de trabajo han aceptado labor realizada a tiempo con menos fortuna y mérito que el que muy legítimamente pudiera esperarse hoy de la inspiración de Lustonó y Palomero, y diremos como de los empresarios: ¡allá ellos!

Manrique de Lara, el excelente sinfonista, ardiente enamorado de la tradición beethoveniana y de Wagner, abandonó anoche los ensueños germánicos, las nieblas del mar del norte y el murmullo del Rhin, para presentarse como maestro español de primer orden que tiene valioso bagaje, adquirido en el estudio de aquellos gigantes de la literatura musical, aplicándolo con singular destreza y verdadera inspiración a las empresas que entre nosotros han dado nombre a Olona, Oudrid y Arrieta, primero, y después a Chapí, Bretón, Caballero, Espí y muchos más.

En *El ciudadano Simón* no aparece definida la personalidad de Manrique de Lara. Explicables timideces de compositor novel, sin duda, no le han permitido trabajar con independencia; pero lo que conocemos de muchos años al aplaudido autor de *La Orestíada* sabemos bien que tiene inspiración propia y que no necesita recurrir a clásicos ni modernos para que sus obras sean dignas del mayor aplauso.

La partitura que anoche se sometió al fallo del público ofrece como característica la forma melódica, con estructura consagrada, procedimientos de armonía e instrumentación completamente modernos. Las voces están tratadas con verdadera fortuna, y la partitura sirve admirablemente las situaciones y escenas del libro.

En el primer acto, la romanza del tenor fue muy aplaudida. En el segundo, un coro muy rítmico, y un cuarteto que puede afirmarse es el número de mayor mérito y más inspiración. El dúo de tiples valió a Manrique de Lara una verdadera ovación y llamadas al proscenio. El final, brillantísimo, acaba con los acordes de La Marsellesa, y por la amplitud y sonoridad produjo gran efecto y fue muy aplaudido. En el tercero, un dúo y una hermosa barcarola son los números musicales de mayor interés.

La obra quedará en los carteles, y el nombre de Manrique de Lara, de hoy en adelante, figurará entre los de los maestros más celebrados.

De la ejecución no hablemos. Con artistas como alguno de los que anoche tomaron parte en el desarrollo de la obra, los autores pueden estar *tranquilos*... no hay salvación posible, con equivocaciones de tono, de palabra, y confusión de sexo en los artistas”¹⁵¹.

Esta postura puede relacionarse con lo comentado también por Félix Borrell en *La Lectura*, donde, a pesar de su cercanía a Lara, el crítico lamentaba el “antagonismo

¹⁵¹ “Los estrenos de anoche”, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 8-XII-1900.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

de tendencias” entre *El Ciudadano Simón* y *La Orestíada*, prefiriendo así la línea wagneriana del compositor.

“Pero aparte de lo correctísimo de la escritura y de un sentimiento tácito de resistencia hacia lo vulgar, no permaneció para nadie inadvertido cierto antagonismo de tendencias entre esta zarzuela y su preciosa trilogía *La Orestíada*. Ciertamente que el género, la finalidad y el medio en que debían juzgarse, variaban en ambas producciones; pero nunca hasta el extremo de no parecer engendrados por el mismo criterio de arte. Yo hubiera deseado, francamente, encontrarlas menos separadas; si me veo precisado a elegir entre el autor de *La Orestíada* y el de *El ciudadano Simón*, opto sin vacilar por el primero.

Por los mismos tormentos debió pasar el maestro Bretón para poner música al libro de los Sres. Zapata y Sierra; éstos merecen aún menos consideración que los colaboradores del Sr. Manrique de Lara, pues su experiencia del teatro les debió advertir del compromiso en que colocaban al compositor. Con asuntos de tal naturaleza y tan ordinariamente urdidos, no hay músico posible. Estas dos obras, por lo mismo, no añaden ni quitan un átomo de prestigio á la carrera artística de los distinguidos maestros. Pueden considerarse como no escritas¹⁵².

Cabe añadir el artículo publicado en el *El Globo*, en el que, aunque no se añade más información, se elogia tanto la música como el libreto. Así, de la partitura de Lara se destaca el dominio de la técnica y la instrumentación, y se prefieren los mismos números de la obra en que repararon los otros críticos.

“Hace algunos años que Lustonó y Palomero estrenaron en Novedades el melodrama *El ciudadano Simón*, con éxito felicísimo. (...). En *El ciudadano Simón* están reunidos todos los elementos propios del género al cual pertenece la obra; interés creciente, situaciones conmovedoras, tipos nobles y tipos traidores, que luchan en mil lances, hasta que llega el solemne en que una justicia reparadora consuela de sus tribulaciones a las inocentes víctimas, y convierte en felicidad las desdichas de los combatidos por maldades ajenas.

Anoche, lo más interesante, aparte de ratificar los aplausos a Lustonó y Palomero por su labor, era conocer a Manrique de Lara como compositor músico.

Manrique de Lara tiene en la juventud intelectual española una saliente personalidad. Escritor correcto, crítico de buen gusto y de copiosa doctrina, artista a todas las horas y en todos los momentos, antes de producir obras teatrales se ha visto festejado por la alabanza que se rinde siempre ante el talento, sobre todo cuando el talento se manifiesta simpáticamente. Manrique de Lara (...) puede, desde anoche, decir que es un músico de grandes vuelos y de extraordinarias aptitudes.

No hay tiempo ni espacio para hacer un detenido examen de la partitura de *El ciudadano Simón*. En toda ella se advierte además de inspiración delicada, honda, agradable, que conmueve acariciando, indiscutible maestría en la instrumentación. Se ve en Manrique de Lara, además del artista, al entendido

¹⁵² BORREL, Félix: “Revista musical”..., cit. en SOBRINO, Ramón: “Introducción”, en LAURET, Benito (ed.): *Manuel Manrique de Lara: La Orestíada, Sinfonía nº 1 en mi menor*. Ramón Sobrino (intro.). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2008, p. XIII.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

profesor que maneja la orquesta con acierto, sólo logrado por quienes dominan la técnica.

El público anoche aplaudió todos los números, y especialmente el final del primer acto, brioso, arrebatador, *caliente*, si vale la palabra. El concertante del segundo y un hermoso terceto del último acto, fueron también objeto de aclamaciones. La romanza de tenor del primer acto produjo tal efecto, que el autor se vio obligado a salir al palco escénico cuando aún estaba en su principio la representación de la zarzuela.

A la conclusión de todos los actos y al final, el Sr. Manrique de Lara y Lustonó salieron varias veces a escena. El Sr. Palomero no estaba en el teatro y no pudo compartir con sus compañeros el triunfo. En cuanto a la ejecución no pasó de regular, sobre todo la parte declamada. Muy bien Soler, y muy celebradas las señoritas Gurina y Domingo”¹⁵³.

Para el análisis, partimos de la partitura manuscrita, completa y encuadernada, que custodia la Biblioteca Nacional de España¹⁵⁴, y del libreto que localizamos en la Fundación Juan March, en la edición de Fiscowich de 1901¹⁵⁵. Hemos cotejado el libreto de la zarzuela con la obra de teatro original de 1894, que se conserva –tanto manuscrita como editada por Fiscowich–, en la Biblioteca Nacional¹⁵⁶. Además, el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) también conserva materiales de la zarzuela de Lara: la parte para canto y piano, partichelas y la partitura del violín-director¹⁵⁷.

La partitura de la Biblioteca Nacional aparece fechada al final del segundo acto (“Madrid 5-XII-1900”), y en otros borradores manuscritos del primer acto se recoge la fecha 29-VIII-1900. No aparecen otras indicaciones para determinar la fecha exacta de composición, si bien las fechas manuscritas son cercanas al estreno de la zarzuela, que se produce el día 7 de diciembre de 1900¹⁵⁸. Por otro lado, sabemos que Lara compuso parte de *El ciudadano Simón* a bordo del acorazado Pelayo¹⁵⁹, de modo que, con toda probabilidad, prolongó la composición de la obra durante tres años.

¹⁵³ “Gacetillas teatrales. Parish. El Ciudadano Simón”, *El Globo*, Madrid, 8-XII-1900.

¹⁵⁴ BNE (Archivo de Manuel Manrique de Lara / Sala Barbieri), M / 4441.

¹⁵⁵ LUSTONÓ, Eduardo; PALOMERO, Antonio: *El ciudadano Simón: melodrama en tres actos y en prosa, arreglado a la escena española por Eduardo Lustonó y Antonio Palomero*. Madrid: Florencio Fiscowich, 1901. Puede consultarse en la Fundación Juan March (signatura: T-19-Lus).

¹⁵⁶ BNE, Sala Cervantes, MSS/14118/5.

¹⁵⁷ Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), nº de caja: MMO / 2211.

¹⁵⁸ La prensa coincide en señalar el día 7 de diciembre como fecha de estreno, aunque la edición del libreto de la zarzuela indica el día anterior.

¹⁵⁹ VILLAR, Rogelio: “Nuestras charlas musicales: Hablando con Manrique de Lara”, *Arte musical. Revista Iberoamericana*, año III, nº 64, Madrid, 31-VIII-1917.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

La zarzuela *El ciudadano Simón* está escrita para una plantilla orquestal con maderas a dos (flautas, oboes, clarinetes que alternan en si bemol y en la, fagotes), un corno inglés, dos trompas que alternan en fa y en mi, dos cornetines en si bemol y en la, dos trombones, una tuba, timbales y la cuerda. A continuación, ofrecemos un esquema de la estructura general de la zarzuela, antes de entrar en un análisis más detallado:

Acto I		Preludio		
		Nº 1 A	Escena I	Coro de aldeanas
		Nº 1 B		Pedro y coro de aldeanas
		Nº 1 C		Pedro y coro general
		Nº 2	Escena V	Dúo de Magdalena y Lubersac
		Nº 3	Escena XI	Romanza de Simón
		Nº 4 y final	Escena XII	Coro y cuarteto. Concertante final
Acto II		Nº 5 A	Escena I	Introducción y Coro de aldeanos
		Nº 5 B		
		Nº 6	Escena VI	Cuarteto (el conde, Virginia, Diógenes, Enriqueta)
		Nº 7	Escena VIII	Dúo de tiples (Enriqueta y Luciano)
		Nº 8	Escena XV	Dúo de Luciano y Pedro (tiple y barítono)
		Nº 8 bis		
		Nº 9 y final	Escena XIX	Terceto (Simón, Lubersac, Magdalena), y concertante con coro
Acto III	Cuadro I	Preludio		
		Nº 10	Escena V	Terceto (Luciano, Magdalena, Simón)
		Nº 11 A	Escena XII	Arioso de Lubersac y terceto (Luciano, Magdalena, Simón)
		Nº 11 B		Interludio y plegaria de Magdalena
	Nº 11 C	Coro de pescadores y pescadoras		
	Cuadro II	Final		

Tabla 1. Estructura general de la zarzuela *El ciudadano Simón*.

El Acto I de *El ciudadano Simón* se desarrolla en el año 1731. El Acto I de la zarzuela se basa en el prólogo de la obra original para teatro de 1894, prácticamente sin cortes en el texto, teniendo en cuenta las partes habladas de la zarzuela. *El ciudadano Simón* se inicia con un breve prelude (23 compases) *Andante*, en sol menor, que adelanta, de forma condensada, el carácter dramático de los sucesos del argumento, a través de contrastes de dinámica, tesitura y figuración rítmica, a partir de un tema recurrente en las maderas (ejemplo 1). Además, destaca el cambio de color armónico

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

con el que termina el preludio, muy refinado, en el V grado de sol mayor, a través del acorde de VII con séptima disminuida (cc. 20-23).



Ejemplo 1: Preludio Acto I. Tema inicial en flautas, oboes y clarinetes (cc. 1-2).

El N° 1 A (véase tabla 1) es un “Coro de Aldeanas” –como indica la partitura manuscrita– a dos voces (tiples dobladas), que recuerda canciones tradicionales como la asturiana “¿Dónde vas por agua?”, incluso con similar repetición de versos en las coplas de arte menor. No obstante, hasta donde investigamos, ningún número de la zarzuela de Lara contiene melodías folklóricas de manera explícita. Lara recurre a una escena típicamente popular, con las mozas del pueblo portando los cántaros de agua, que simbolizan la fragilidad del lazo emocional que las une a los mozos del pueblo, recién reclutados por el sargento Fichú. El Coro de aldeanas se inicia con un *Allegro molto* en sol menor (Ejemplo 2), y tiene una parte central, un *Allegretto* en sol mayor (cc. 29-59), en el que se acentúa el carácter melódico de las trompas en la instrumentación: “cuando venga a la fuente todos los días; todos los días. Recordaré estas cosas que él me decía; que él me decía”. Los floreos, los ritmos con puntillo y el uso de distancias de tercera, en el acompañamiento, intensifican el carácter popular de este número, que se cierra en la tonalidad de sol mayor.

Guár-da-meel can - ta - ri - to que lle-vas a la fuen - te que se te pue-de rom -
per ¡Ay mia-mor! ¡Qué se te pue-de rom - per! ¡Ay!

Ejemplo 2. Acto I. Coro de aldeanas. Aldeanas 1º (cc. 5-12).

El N° 1 B (véase tabla 1) es la presentación de Pedro: el barbero del pueblo que acompañará fielmente a Simón. El movimiento se acelera en este número, un *Allegro assai* en compás de 3/4, que se inicia en re mayor, y donde el coro –las mozas del pueblo– se lamenta al tener que despedirse de los reclutas voluntarios. Pedro es testigo

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

de la despedida, tras llegar al pueblo a lomos de su borrico, lo que se describe con un ritmo de corcheas que se mantiene a modo de marcha, en un acompañamiento muy rítmico. La partitura modula a sol menor para anunciar la partida de la expedición, con cuatro trompas dentro de la escena (c. 38 y ss.). Pedro se compadece de los soldados, a la vez que la partitura modula a re menor: “¡Son patriotas de tan noble corazón!” (cc. 48-53). El barbero intenta consolar a las muchachas, aunque “la patria [está] antes que vuestro amor”. Desde la presentación de Pedro, destaca la amplia tesitura del papel (alcanza un *fa*₅), escrito para tenor ligero, recordando los ariosos llenos de agudos de *La Bruja* de Chapí. Tras modular a sol mayor, Lara recupera la parte central del Coro de aldeanas, con un acompañamiento de mayor intensidad rítmica y dinámica (cc. 122 y ss.). El número se cierra con un concertante en sol mayor (cc. 142 y ss.), en el que Pedro replica a las muchachas, con escepticismo: “todas dicen lo mismo con mucha pena; y al momento se olvidan de sus promesas”.

El N° 1 C (ver tabla 1) enlaza con el anterior sin solución de continuidad – recurso que también observamos en Chapí–, en un *Tiempo de marcha* que se inicia en re mayor. Esta parte supone la despedida definitiva de los aldeanos y aldeanas, que se prometen amor antes de partir ellos a filas, de nuevo con Pedro como testigo. Tras un breve episodio instrumental, aparece el Coro de voluntarios con los preparativos para su partida, coincidiendo con una modulación a *fa* mayor (cc. 22). Destaca en la partitura el contraste del *Moderato* a partir del compás 37, que funciona como transición a las coplas de ronda de cortejo, la parte más importante del número, en la tonalidad de sol mayor (c. 58 y ss.): “no llores vida mía; porque me aleje; que estaré en tu cariño; pensando siempre”. En el *Moderato* de transición, que emplea armónicamente el V grado, Lara presenta una instrumentación preciosista, que combina escalas cromáticas descendentes en maderas y violines, simbolizando las lágrimas de las jóvenes –recurso que vimos también en su *Rodrigo de Vivar*–, con una línea melódica que abren oboes y violas, y que prolongan el fagot, violonchelos y violines, plegándose así la orquesta.

Ya en las coplas de cortejo, entre reclutas y aldeanas, observamos también una instrumentación más flexible, sobre todo en el viento, con tendencia a fundir oboes y clarinetes, alternando con fagotes y trompas. En esta sección, la armonía, en forma de arco, se complica, utilizando relaciones a distancia de quinta, para modular de sol mayor a sol menor (c. 66), re mayor (c. 72), sol mayor (c. 89). A partir del compás 105 se inicia otra sección del coro (“¡Yo te quiero! ¡Y te marchas!”), lírica y apasionada, en la

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

que Lara prolonga un contrapunto instrumental de ricas combinaciones, y con un uso melódico de las trompas. Lara nos encamina al final del número, uniéndose las voces de los amantes (con tiples a dos y voces graves a cuatro), mientras las jóvenes muestran su miedo a perder a los soldados en la guerra, prometiéndose amor (c. 157 y ss.).

El N° 2 (ver tabla 1) es el Dúo de Magdalena (soprano) y Lubersac (barítono), que fue tan celebrado por la crítica. Este número refuerza el encuentro, cargado de tensión, entre la esposa de Simón y Lubersac, el administrador general del conde. Lubersac se declara a Magdalena, mientras calumnia a Simón: “Simón os abandona; y olvida sus deberes; en pos de otras mujeres”. Pero la resistencia de Magdalena apasiona aún más a Lubersac, ante el temor de la mujer, que agarra una escopeta para defenderse (elemento que se añade en el arreglo para la zarzuela). El N° 2 es una adaptación de la Escena V de la obra de teatro original. Lara retrata en la partitura los cambios de registro de un personaje con doble cara: Lubersac. Éste es, sin duda, el personaje de mayor interés dramático y el mejor perfilado en el libro. Así, la parte de Lubersac del N° 2 es compleja, también en lo vocal, con fraseos de amplio registro desde el inicio del número, en la tonalidad de mi mayor (ejemplo 3). El compositor recurre al uso de cromatismos en el acompañamiento de la cuerda, que reflejan la sensación de peligro que siente Magdalena ante el malvado Lubersac.

The image shows a musical score for a duet. The top staff is the vocal line for Lubersac, written in bass clef with a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The lyrics are: "Llo-rad. Sois des-gra-cia-da. Com-pren-do vues-tra pe-na, her-mo-sa Mag-da-le-na." The bottom staff is the piano accompaniment, also in bass clef, D major, and 3/4 time, featuring chords and some melodic movement.

Ejemplo 3. Acto I. N° 2. Lubersac (cc. 6-11).

A partir del compás 22, Lubersac se muestra más vengativo, lo que coincide en la partitura con una modulación a sol sostenido menor y con el uso de ritmos sincopados, en un acompañamiento donde Lara muestra un hábil manejo del ritmo y el contrapunto, con mayor peso de los trombones, clarines y timbales. Asimismo, destaca el contraste del *Un poco più mosso* en si mayor (c. 38 y ss.), en el que Lubersac intenta ablandar el corazón de Magdalena: “Hay quien sufre al veros triste; y gustoso el alma diera; si por suerte consiguiera; vuestras penas aliviar”. El cambio de carácter de esta sección se refuerza con el acompañamiento en tresillos de la cuerda. Magdalena muestra

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

su carácter sumiso, disculpando posibles infidelidades de su marido, momento en el que la partitura destaca el IV grado de mi mayor en la armonía: “si en un punto de arrebató; se olvidó de su ternura; yo le adoro con locura; y el me adora con pasión” (c. 54 y ss.). Lubersac se siente, al fin, despreciado y entra en cólera, lo que se recoge a partir del compás 87 de la partitura, en una sección en 2/4 de gran carga dramática: con dinámicas fortísimo, figuraciones rápidas, y una armonía más elaborada, a través de cromatismos, prolongación de acordes de V grado, ciclos de quintas y acordes disminuidos, por ejemplo para reforzar el momento en que Magdalena se defiende a punta de fusil (c. 111). Esta parte lleva a una sección final a dúo, en mi menor (cc. 123 y ss.).



El Sr. Casip, caracterizado como Lubersac. (Foto: *El Teatro*, XII-1900).

El N° 3 de la zarzuela (ver tabla 1) es la Romanza de Simón, que también fue muy aplaudida en el estreno de la obra. Se trata de una romanza de tenor, en la que Simón clama por su honor e inocencia ante la traición de Lubersac, que le acusa de robar al conde: “no es posible defenderme; de tan negra acusación; pues yo soy pobre y a los pobres; se nos niega hasta el honor”. Este número es un arreglo de la Escena XI del prólogo original para teatro. La romanza, de forma bipartita en arco (ABA’), combina los compases de 12/8 y 4/4 de forma muy flexible, con lo que Lara enriquece

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

las fórmulas rítmicas del acompañamiento. Así, la romanza se inicia con un *Andante mosso* en fa sostenido mayor, donde flautas, oboes y fagotes apoyan la voz, acentuando el carácter lírico (ejemplo 4). La parte central es un *Poco meno mosso* en sol bemol mayor (cs. 135-157), con lo que observamos una modulación estructural por enarmonía. En esta parte, de carácter más intimista, destaca el contrapunto melódico de las maderas y la trompa, con refinadas texturas orquestales.



Ejemplo 4. Acto I. N° 3. Simón (cc. 5-12).

El N° 4, último número del Acto I (ver tabla 1), presenta un coro con cuarteto, y el concertante final. Como veremos a continuación, el Acto I se cierra con el arresto de Simón, tomado por ladrón por el conde. Simón intenta matar a Lubersac para vengarse. Así, se subraya el carácter agresivo que Simón ya mostraba en las primeras escenas respecto a su mujer, probablemente en un intento de realismo, pero sin lograr que el perfil dramático del protagonista quedase perfilado con claridad. En la orquesta se incorpora el flautín y se refuerza la percusión, con la caja, el triángulo, bombo y platos.

Así, el N° 4 presenta un coro introductorio en re mayor (cc. 1-93). El sargento pasa revista a los reclutas, que dan el último adiós a sus amadas, mientras éstos se preparan para su partida, en un *Tiempo de marcha*. Lo más destacado es la parte central del coro, un *Andante molto mosso*, que combina re mayor y re menor, y que está dedicado a la despedida de los amantes (cc. 38-82). Lara utiliza material derivado del coro de reclutas del N° 1 C (“no llores vida mía; porque me aleje”), lo que da una sensación de unidad al acto. Al finalizar el coro de reclutas, se escucha en la escena un tiro que detiene a los soldados, y que marca el inicio del cuarteto de Simón, Magdalena, Pedro y el Conde, en un *Agitato* en la menor (cc. 94). El conde (papel para bajo-barítono) ordena prender a Simón para sorpresa de los presentes: consternación que se refleja rítmica y armónicamente en la partitura, destacando el uso de acordes disminuidos, relaciones de quintas y cromatismos.

Acto seguido, el conde ha de dirigirse al pueblo y explicar los sucesos, de manera que el ritmo de la acción se ralentiza a partir del *Meno mosso* del compás 114:

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

“honrados aldeanos; este hombre criminal; a Lubersac mi primo; le quiso asesinar. Quedose con las rentas; que a todos os cobró; ¡mi ciega confianza; pagó con su traición!”. El compositor emplea una armonía cromática, para modular a la mayor en el compás 126, donde Simón interviene, intentando en vano defenderse. El tiempo se agita de nuevo, con la entrada de Lubersac (“el ala del sombrero; tu bala atravesó; ¡cuando matarme intentes; apunta al corazón!”), que precede al concertante final (cc. 141-400): un *Andante molto mosso* que se inicia en re mayor, con un gusto por las modulaciones a tonalidades homónimas (re menor, sol mayor y sol menor). Cabe destacar que el concertante se interrumpe para realzar a Simón, que jura venganza, en un *Allegro con brio ma maestoso* que se abre en do mayor: “[A Magdalena] Levanta y no te humilles; en mí ten confianza; que ya llegará el día; feliz de mi venganza” (cc. 228-245).

Coro de reclutas	<i>Tiempo de marcha</i>	ReM	cc. 1-134
	<i>Andante molto mosso</i>	ReM-Rem	cc. 38-82
	<i>Tiempo de marcha</i>	Rem-ReM	cc. 83-93
Cuarteto	<i>Agitato-Meno mosso-Agitato</i>	Lam-SolbM-LaM	cc. 94-140
Concertante con coro	<i>Andante molto mosso-</i>	ReM-Rem	cc. 141-400
	<i>Allegro con brio ma maestoso</i>	SolM-Solm	



Acto I, escena final y arresto de Simón (Foto: *El Teatro*, XII-1900).

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

El Acto II de la zarzuela se inicia cuando han transcurrido quince años en el tiempo, y se corresponde con el Acto I de la obra original para teatro. Simón ha vuelto de la guerra, pero no olvida la acusación por la que injustamente fue apresado, de modo que persigue a los aristócratas en nombre del nuevo régimen republicano. Al igual que en el Acto I de la zarzuela, observamos que se mantiene el texto prácticamente íntegro de la obra original para teatro, salvo pequeños cortes en la Escena II o en la adaptación musical de la escena final. En este sentido, entendemos las críticas de la época que protestaban por la extensión, excesiva, del texto de las partes habladas de la zarzuela.

El Acto II se abre con la introducción y coro de aldeanos (véase tabla 1), que es una reducción de la Escena I del Acto I de la obra de teatro de 1894. La introducción, a telón bajado, se basa en “La Marsellesa” (ejemplo 5), himno que se escuchaba, en este mismo punto, en la obra original, y que Lara recupera como recurso compositivo. No era un recurso novedoso, teniendo en cuenta las temáticas de la zarzuela grande, y sin olvidar obras como *La Marsellesa* de Fernández Caballero (1876). Por otro lado, recordemos que “La Marsellesa”, canto de guerra revolucionario e himno a la libertad, se declaró “canto nacional” en julio de 1795, tras ser adoptado por los federados de Marsella, en la insurrección de las Tullerías de ese año, y el Acto II de la zarzuela de Lara transcurre en 1796. Así, la introducción presenta variaciones temáticas de la primera frase de “La Marsellesa”, para ilustrar la tendencia republicana del Coro de aldeanos con que enlaza la partitura (ejemplos 6 y 7). El Coro de aldeanos, que se basa en las variaciones de la canción francesa, bebe reunido en un descanso de la jornada, en la taberna del pueblo. La tonalidad principal del N° 5 A es do mayor, con modulaciones a la menor.



Ejemplo 5. Comienzo del himno de “La Marsellesa”.



Ejemplo 6. Acto II. N° 5 A. Variación del tema de “La Marsellesa” (clarinetes en sib, cc. 2-4).

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO



Ejemplo 7. Acto II. Nº 5 A. Otra variación del tema de “La Marsellesa” (flautas, cc. 19-20).

En el Nº 5 B se incorpora Pedro, en la tonalidad de re mayor. El barbero se identifica con la profesión de los campesinos segadores, con los que dialoga: “de modo que tenemos; la misma profesión; mirad vuestra navaja; y aquí tenéis mi hoz”. Pensamos que, en realidad, este coro representa la filiación ideológica de Pedro con el bando republicano. Así, el símbolo de la hoz –o la navaja de Pedro–, se relaciona con el campesinado republicano (baste recordar la sublevación de Cataluña de 1640, o *Guerra dels segadors*). La partitura representa esta identidad al prolongar, en la parte de Pedro, las variaciones del himno de “La Marsellesa” (ejemplo 8).



Ejemplo 8. Acto II. Nº 5 B. Pedro (cc. 20-27).

El Nº 6 de la zarzuela es una adaptación de la Escena VI del Acto I de la obra original de 1894. Se trata de un cuarteto en el que intervienen el conde, su hija Enriqueta, Diógenes (posadero y guardia municipal), y su hija Virginia, al cargo de la taberna. Este número refuerza la comprensión de la acción, incidiendo en la ingenuidad de Diógenes, que es engañado por Luciano, pues le advierte que un emisario del gobierno llegaría al pueblo de incógnito, para vigilar el cumplimiento de órdenes por parte de los agentes. Diógenes confunde al conde con el emisario, simulando ser un vendedor de telas que viaja en un cabriolé con su hija, para pasar desapercibido. Así, el Nº 6 recoge la llegada del conde y Virginia a la posada, y el consiguiente enredo entre los personajes, con Diógenes y Virginia exagerando su fidelidad al bando republicano –lo que se subraya en la zarzuela–, y dar buena imagen ante el supuesto emisario.

El cuarteto del Nº 6 de la partitura, escrito en do mayor, tiene dos partes. La primera parte emplea el *parlato* orquestal en un contrapunto muy imaginativo, a nivel rítmico e instrumental, y muy ágil para la escena, de especial sensibilidad dramática. En este sentido, observamos cómo la orquesta apoya la tensión dramática y la psicología de

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

los personajes, por ejemplo reforzando el papel de Diógenes a través de los metales, o con texturas instrumentales más livianas para Enriqueta, asustada ante la actitud de los posaderos. No obstante, la maestría del compositor, en el manejo del contrapunto rítmico e instrumental, se observa sobre todo en la segunda parte de la escena, que es un concertante, bastante extenso, de los cuatro personajes, al que podríamos denominar “de las sospechas” (cc. 173-325): cuando Diógenes llama por su nombre al conde, éste y su hija se aterran pensando que Diógenes está prevenido de su verdadera identidad. La partitura gana en interés a partir del compás 205, pues las voces quedan perfectamente integradas en un tejido contrapuntístico motivico-temático, en el que Lara despliega a toda la orquesta. Así, no extraña que esta escena fuera una de las más celebradas por parte de la crítica. Además, a nivel armónico es una escena especialmente modulante, con el gusto habitual del compositor por las relaciones de V grado y el empleo de cromatismos. Cabe añadir que los roles de Virginia y Enriqueta parecen escritos para sopranos dramáticas, si tenemos en cuenta el registro grave, que alcanza la nota si_3 . La escena se completa con un dialogo hablado entre Diógenes y el conde, que también cierra la escena de la obra de teatro original: Diógenes entrega al conde la carta que para él había dejado Luciano.



El Sr. Soler, caracterizado como el conde de Breal. (Foto: *El Teatro*, XII-1900).

El N° 7 es el Dúo de tiples, en el que Enriqueta y Luciano, los dos enamorados, se reencuentran. El conde y su hija se habían visto obligados a huir, al estallar la

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

revolución. Lara escribe el papel de Luciano para una cantante, quizás en un guiño al teatro clásico o a *Las bodas de Fígaro*, y como el Roberto de *La Tempestad*; aunque aquí Luciano, con igual rango vocal que Enriqueta, no es una mezzosoprano, sino una soprano. Hay que decir que este número supone un añadido a la acción respecto de la obra para teatro, pues en la Escena VIII del Acto I, a la que corresponde este número de la zarzuela, los jóvenes muestran una relación más fraternal que amorosa. Luciano ayuda al conde y a su hija también en agradecimiento a los cuidados de Enriqueta, cuando él cayera enfermo durante el tiempo en que se había criado en París, tras ser separado de sus padres. El Dúo de tiples, escrito en la tonalidad de sol mayor, destaca por su fluidez lírica, observando de nuevo la maestría de la técnica contrapuntística de Lara. Se trata de una escena muy pasional, de modo que el compositor emplea recursos como escalas cromáticas y acordes disminuidos, registros elevados en las maderas, o mordentes en la cuerda. En este número, Lara introduce por primera vez el corno inglés (en sustitución del segundo oboe). Además, observamos nuevos recursos armónicos, como el uso del VI grado de si bemol mayor para modular a sol menor (c. 162), cambio que produce un color armónico muy sugerente. Para cerrar este número, los amantes se prometen, a dúo, amor eterno: “nuestra dicha será eterna; ni el destino ni la ausencia; nos podrían separar”. Así se reafirma el amor de Enriqueta y Luciano, con la orquesta en *tutti* y la modulación a sol mayor, tonalidad principal del número (cc. 174-196). La escena incluye también el diálogo hablado que corresponde a la escena VIII del acto I del libro original de 1894.

El N° 8 adapta musicalmente el comienzo de la Escena XV de la obra para teatro. Se completa, como en el número anterior, con el resto del diálogo hablado, entre Pedro y Luciano, de dicha parte de la obra. El N° 8 recoge el encuentro de Luciano y Pedro, quien vigila al conde y a su hija, retenidos en una habitación de la posada. Lubersac, ahora el jefe de los municipales, es quien traiciona al conde, revelando a Diógenes la verdadera identidad del aristócrata. Así, en el N° 8 Luciano disuade al temeroso Pedro –rasgo que se acentúa de manera cómica–, para que le ayude a liberarlos, pues, al fin, los prisioneros son inofensivos: un anciano y una joven. El Dúo de Pedro y Luciano comprende el N° 8 y bis. Aunque de mayor brevedad, destaca por su flexibilidad rítmica, con variedad de fórmulas de acompañamiento y cambios de compás, siempre en apoyo del desarrollo dramático. Así, Lara representa a Pedro, sigiloso, de centinela (*Allegretto mosso* en sol mayor, cc. 1-20). Acto seguido, cuando

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

Pedro y Luciano se encuentran, en una sección en mi mayor, domina el *parlato* orquestal con mayor peso de la trompa en la orquesta (cc. 21-48). En la repetición, Luciano toma el control de la situación, en una sección a dúo en mi mayor (cc. 49-85).



Acto II. Pedro afeita a Diógenes, para entretener al guardia y liberar a los prisioneros
(Foto: *El Teatro*, XII-1900).

El N° 9 que cierra el Acto II recoge el reencuentro del protagonista con Lubersac, después del tiempo que Simón ha estado alejado del pueblo. El N° 9 es un terceto de Simón (tenor), Magdalena (soprano) y Lubersac (barítono), que se articula según la estructura siguiente:

Terceto (A1)	Simón y Magdalena reconocen a Lubersac, que se mantiene como firme defensor de la República. Simón rechaza sus palabras.	RebM- DobM- MiM- Sol#m	cc. 1-64
Concertante (B1)	Todos muestran su rechazo o desconfianza hacia Lubersac.	Do#m	65-84
Terceto (A2)	Simón lee el decreto por el que se le cede el castillo –y el tesoro–, para reparar injusticias del pasado.	Do#m-SiM	85-119
Concertante (B2)	Se incide en la cesión del castillo a Simón y a Magdalena.	SiM	120-133
Simón y coro (C)	Simón, respondiéndole el coro, canta a la justicia del régimen. Vivas a la República de camino al castillo.	LaM	134-169
Concertante final (D)	Coro de La Marsellesa		170-200

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

En el N° 9 destaca de nuevo la técnica contrapuntística del compositor, siempre en apoyo a las voces y la acción dramática. La parte que denominamos A1 transmite especial tensión, con los recursos rítmicos y armónicos habituales, que se acentúan en puntos estratégicos del texto, utilizando además acordes con intervalos de 5ª y 7ª disminuidas en función ornamental, que podemos relacionar con procedimientos wagnerianos (ejemplo 9). El concertante final recupera el himno de “La Marsellesa”, ahora de manera explícita (incluyendo música y texto), dando así, también en este acto II, mayor sensación de unidad.

Pe-ro siem - pre ha si - doin - fa - me ha si - do in - fa - mey - trai - dor - y cri - mi - nal.

Ejemplo 9. Acto II. N° 9. Simón (cc. 22-25).

El Acto III de la zarzuela *El ciudadano Simón* se divide en dos cuadros. El primer cuadro, que corresponde al acto II de la obra de 1894, transcurre en el castillo de Breval, donde Luciano y Lubersac compiten por el cofre del dinero. El segundo cuadro, que corresponde al acto III de la obra original, transcurre en una cabaña de pescadores, donde se esconden el conde y Enriqueta. En este acto III de la zarzuela es donde más se reduce el texto original, aunque ello no influye de manera significativa en el sentido del conjunto de la obra. En todo caso, pienso que el desenlace pierde interés dramático en el segundo cuadro (o tercer acto de la obra para teatro), pues quizá se abusa del recurso de la carta para resolver los hechos, relatando la suerte de Lubersac. Además, el mayor misterio de la obra, que es la verdadera identidad de Luciano, se disipa sin el peso dramático suficiente en la escena: descubren al hijo perdido al caérsele la billetera en su huida. En este sentido, se echa en falta al menos otro número musical en el último cuadro, que por otro lado sigue mostrando gran cantidad de texto. Asimismo, pienso que el número instrumental final, brevísimo, resta alcance final a la zarzuela. Con toda probabilidad, Lara no pudo concluir su obra de la manera deseada. No olvidemos que el prelude del tercer acto está firmado por el compositor en fecha de 5 de diciembre de 1900, poco antes del estreno.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

El Acto III se abre con un breve preludeo, *Andante mosso*, de forma seccional – en una estructura formal en arco no concluyente–, en el que Lara muestra su dominio de la orquesta, con diversidad de texturas instrumentales, a través de continuas variaciones temáticas.

En el N° 10 se reducen las Escenas V, VI y VII del Acto II de la obra de 1894. La adaptación musical se centra en el reencuentro de Luciano con sus padres en el castillo, donde Luciano se cuela haciéndose pasar por un marinero perdido. En otra dependencia del castillo permanece oculto Lubersac, que se ha colado disfrazado de oficial de cerrajero. El gobierno de la República concede a Simón y a Magdalena el privilegio de vivir en el antiguo castillo del conde Breval, para enmedar el sufrimiento del protagonista en el pasado. El número se articula a partir del siguiente esquema:

<i>Cantabile</i> de Luciano	<i>Poco andante</i>	Solm	cc. 1-36
Dúo (Luciano y Magdalena)	<i>Allegro Agitato</i> - <i>Andante molto mosso</i>	Solm-SolM LaM-Rem	cc. 37-122
Terceto	<i>Un poco maestoso</i> - <i>Allegro agitato</i>	La M (modulante)	cc. 123-173
Dúo (Magdalena y Simón) y terceto	<i>Andante con motto</i>	SibM (modulante)	cc. 174-226

El número destaca por la inventiva de las variaciones melódicas que, prolongándose en el contrapunto instrumental, aportan un carácter especialmente lírico. Además, observamos que en las variaciones del tema inicial del *cantabile* de Luciano se incluye material melódico del dúo de tiples del N° 7 (ejemplos 10 y 11): Luciano evoca el amor de Enriqueta, pues si se hace con el botín es para ayudarla a escapar. Por otro lado, en el dúo de Luciano y Magdalena destaca el movimiento rítmico y melódico de las voces, por su poder descriptivo, en relación al sentimiento de los personajes y al relato de la acción por parte de Luciano, que logra conmover a Magdalena. Lara vuelve aquí a dar prueba de su talento como compositor dramático. El resto del número se caracteriza por el empleo de progresiones modulantes sobre temas recurrentes, que experimentan continuas variaciones temáticas (ejemplo 12). Así, Lara incrementa la tensión en determinados momentos, como el reencuentro entre Simón y Luciano, cargado aún de temor y desconfianza.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO



Ejemplo 10. Acto III. N° 10 Tema del cantabile, que introduce el clarinete en sib (cc. 6-8).



Ejemplo 11. Acto III. N° 10. Luciano (cc. 16-17).
Variación temática del ejemplo 10, que también emplea el N° 7.



Ejemplo 12. Acto III. N° 10. Tema en que se basa el primer terceto (flautas, cc. 123-124).



Acto III, Srtas. Gurina y Domingo, como Luciano y Magdalena (Foto: *El Teatro*, XII-1900).

El N° 11 supone la reducción de las escenas XIV, XV y última del acto II de la obra original, de manera que se acelera la huida de Luciano del castillo, gracias a la intervención de Magdalena, con un arioso de Lubersac de influencia italiana. Así, el N° 11 incluye tres partes, y emplea similares procedimientos compositivos que el número anterior, con gran inventiva melódica y rítmica (véase ejemplo 13), y preferencia por las

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO

relaciones de quintas en el desarrollo armónico. En la plantilla orquestal se incorpora de nuevo el flautín. En el N° 11 destaca el efecto dramático y musical de la irrupción de Simón (N° 11 B, c. 81), que se refuerza en la partitura de manera rítmica, instrumental y cromática, en un *Allegro molto agitato* que modula de re menor a re mayor: “¡Ah... el prisionero! ¡Qué has hecho, desdichada!”. Además, destaca el contraste, a nivel lírico e instrumental, con un interludio orquestal que precede a la plegaria de Magdalena para la protección de Luciano. La plegaria se interrumpe por el sonido de un tiro en escena, coincidiendo con un *Allegro con brio* basado en escalas cromáticas, de gran efecto dramático. Magdalena cae desmayada. Para la mutación en la escena que sigue, el compositor añade unos compases que asientan de nuevo la tonalidad de la plegaria, si bemol mayor, con la que el discurso vuelve a estabilizarse.



Ejemplo 13. Acto III. N° 11A. Tema del acompañamiento orquestal (clarinetes en sib, cc. 4-7).

El Coro de pescadores y pescadoras del N° 11 C se introduce, sin solución de continuidad, a través de un *Vivace* en sol mayor, con un ritmo de barcarola que recuerda al Offenbach de “Belle nuit”. El Coro de pescadores de la zarzuela dice así: “Espléndidos lucen; los rayos del sol. La espuma corona; las olas del mar. Cantando en la playa; te espera mi amor. La barca está lista; muchachos remad ¡A la mar, a remar; a la mar, a la mar; a pescar!” (ejemplo 14). Los pescadores salen a faenar y se alejan en la embarcación, lo que se sugiere de manera efectiva en la textura instrumental al final del número, en que por otro lado persiste un ritmo bastante machacón en el acompañamiento. Cabe añadir que, en la partitura, Enriqueta se suma al coro, identificándose con la plegaria de Magdalena por Luciano, lo que daría mayor unidad al número, mientras nos recuerda, más si cabe, el primer acto de *La Tempestad*: “Dios de las alturas; a quien llorando acuden; las pobres criaturas; cansadas de sufrir. No nos abandones; escucha su plegaria; y llena con tus dones; su incierto porvenir”. Sin embargo, esta parte debió de suprimirse antes de estreno, pues no se recoge en el libreto de la zarzuela.

IV. LARA, COMPOSITOR PARA EL TEATRO



Ejemplo 14. Acto III. N° 11C. Coro de pescadores (cc. 4-6).

Por último, observamos que, para el final orquestal del acto III, Lara recupera variaciones temáticas del N° 11 B, en sol mayor, para cerrar la obra. En conclusión, de acuerdo con críticos como Mariano Barber, valoramos tras el análisis de *El ciudadano Simón* la adecuación al género de la zarzuela por parte de Lara, que muestra gran flexibilidad como compositor dramático. En *El ciudadano Simón* destaca la técnica e imaginación del contrapunto rítmico e instrumental. Además, apreciamos una armonía sólida y también audaz en momentos determinados de la acción, y una inspiración lírica muy rica. Sobre el libreto, como apuntaba Figarillo, no contempla riesgos, facilitando materia dramática para números convencionales de zarzuela, con un contenido realista muy del gusto de la época. Por otro lado, la elección del libreto es lógica, si tenemos en cuenta que *El ciudadano Simón* fue, con toda probabilidad, la primera obra de Lara para el teatro lírico, siguiendo los modelos que Chapí quiso restablecer a fines del siglo XIX.

Según lo expuesto, el modelo de *La Tempestad* es la referencia principal para Lara, aunque habría que valorar con mayor profundidad el eclecticismo de *El ciudadano Simón*, sobre todo en relación a los modelos franceses, más allá de momentos en la instrumentación, donde el tratamiento de las maderas y cuerdas nos recuerda al Gounod incluso del *Faust*. Por otro lado, la influencia de los procedimientos wagnerianos se observa en el tratamiento de las voces y la orquesta, así como en recursos armónicos y en la continuidad entre algunos números de la zarzuela. Además, al igual que ocurre en Chapí, a pesar del regusto popular de algunos números, no se observa el empleo de cantos populares en la partitura. En este momento, sabemos que Lara consideraba la zarzuela grande como vía para lograr la tan ansiada ópera nacional, y seguramente compuso *El ciudadano Simón* pensando ya en el que iba ser el hito de su catálogo: su ópera *Rodrigo de Vivar*. No en vano, es por estas fechas cuando Lara inicia sus trabajos en el Romancero buscando materiales para inspirar su ópera. Lo que hay que lamentar es que Lara concluyese su zarzuela privado de más tiempo, pues se echa en falta mayor peso musical en el último acto, lo que pensamos que revierte en cierta debilidad dramática del libreto, y desluce el cierre de la obra.

**V. LARA, DEL FOLCLORISTA
AL MUSICÓLOGO**

V.1 El bibliófilo

La biblioteca de Lara supone una fuente de la investigación de utilidad no sólo para profundizar en la formación e inquietudes intelectuales del autor, sino para valorar la difusión de determinadas obras y autores extranjeros en España. No obstante, sabemos que Lara ampliaba sus lecturas en la biblioteca de Valentín Arín, a quien unía una fuerte amistad, y con toda probabilidad también en la de Cecilio de Roda, otra colección muy valorada en la época. En este sentido, de Arín contaba Lara que “su única vanidad estaba en su magnífica biblioteca, que liberalmente facilitaba a quienes, como yo, necesitaba en todo instante de ella”. Así, Lara recordaba a Arín “encerrado entre sus libros, con recogimiento y minuciosidad casi religiosos, se complacía en aumentar cada día el caudal de sus conocimientos, teniendo siempre ante sus ojos el retrato de su gran amigo el autor de *Circe*, y al alcance de su poderoso entendimiento un verdadero tesoro de ciencia”¹.

El punto de partida de esta parte de nuestra investigación es el trabajo inédito de catalogación y archivo de Elizete Higino, que recuperamos para integrar algunos títulos que habían sido inventariados por la bibliotecaria y que, sin embargo, no aparecían en la base de datos más reciente del legado que, incluyendo la parte bibliográfica, puede consultarse en la Biblioteca Nacional de España (véase anexo 1). Por otro lado, desconocemos el paradero de ciertos volúmenes de la biblioteca de Lara que, de no haber sido robados en principio en Constantinopla, quizás podrían haber sido distribuidos por diferentes salas de la Biblioteca Nacional –o en la Fundación Ramón Menéndez Pidal–. En este sentido, Cristóbal de Castro se refiere a la biblioteca de Lara en los siguientes términos:

“La biblioteca del Sr. Manrique de Lara, selecta como la de un Sforza, está opulentamente abastecida de estudios musicales y poéticos, entre los cuales se destacan ediciones rarísimas de Valencia, de Génova, de Bruselas, de Gante, de Lisboa y de Madrid; varios “príncipes”, tal cual incunables, y, con un resplandor del viejo sol hispano, numerosos volúmenes en pergamino y becerro, a la antigua y gloriosa usanza de Pedro Laso y de Alonso de la Barrera, en los cuales volúmenes se contiene todo el vastísimo historial crítico y bibliográfico del Romancero, desde los pliegos rústicos de cordel a las suntuosas ediciones del Sr. Huguion”².

¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “La peregrinación del vivir. Marcha fúnebre. Recuerdos de arte”, *El Mundo*. Madrid, 28-XI-1912.

² CASTRO, Cristóbal de: “Los cruzados del idioma. Jornadas del Romancero”, *El Heraldo*. Madrid, 10-VIII-1912.

V. LARA, DEL FOLKLORISTA AL MUSICÓLOGO

La relación de títulos de la biblioteca de Lara la inaugura August Wilhelm Ambros, y su gran proyecto, incompleto, de historia de la música, *Die Geschichte der Musik* (1864-1882), que serviría de base para los estudios de Lara sobre la música de la antigüedad, medieval y renacentista. Recordemos que Ambros fue uno de los pioneros de la investigación musicológica histórica, interesado en las interrelaciones y orígenes de las diferentes escuelas y naciones, con una influencia de las teorías evolucionistas que cruzan la obra de otros autores de la biblioteca, como François A. Gevaert, Rafael G. Kiesewetter o Curt Sachs, destacando la selección bibliográfica de este último, sobre todo en cuanto a sus publicaciones sobre instrumentos musicales se refiere³. A este respecto, recordemos la importancia de Sachs para la musicología comparada, y la moderna organología y etnomusicología, cuya clasificación sistemática de los instrumentos occidentales y no occidentales tuvo amplio impacto.

No obstante, echamos en falta trabajos imprescindibles en la historiografía musicológica del siglo XIX, si hablamos de investigación en música medieval, como la *Histoire de l'harmonie au Moyen Age* (1852) de Charles E. de Coussemaker, que sin embargo sabemos que Lara manejaba por anotaciones manuscritas en sus libros. En cuanto al análisis del repertorio trovadoresco destacan nombres de referencia del panorama francés, como Pierre Aubry (*Trouvères et troubadours*, 1909) y Jean Beck (*La musique des troubadours*, 1910), que proponía la aplicación de la notación mensural en la interpretación rítmica de la canción medieval. A ellos se une la obra de Hugo Riemann, que ocupa una posición privilegiada en la biblioteca de Lara, sobre todo en lo que se refiere a sus trabajos de paleografía e historia musical, mas que sus teorías sobre la percepción acústica y la armonía o el ritmo en la música, que Riemann reorientó desde una base cognitiva.

No obstante, conocemos el interés de Lara por la teoría física de la música, tema que entonces tenía como referencia en España la obra de Helmholtz. Así, Lara conocía la edición francesa de *Causes physiologiques de l'harmonie musicale*, que se publica precedida por el estudio de Pietro Blaserna, *Le son et la musique* (1877). Sin embargo, Lara no compartía enteramente las teorías de Helmholtz, basadas en la capacidad mecánica del oído para percibir el movimiento de las ondas de los sonidos musicales⁴.

³ Sabemos, por anotaciones manuscritas, que Lara tenía especial interés por los instrumentos para acompañar canciones medievales; quizás pudo desarrollar estudios sobre la interpretación de las cantigas.

⁴ Véase VILLAR, Rogelio: *Músicos españoles: (compositores y directores de orquesta)*. Madrid: Mateu, [1930], p. 178.

V. LARA, DEL FOLKLORISTA AL MUSICÓLOGO

Cabe referirse aquí a los debates sobre la relación del ritmo o de la melodía con la fisiología del hombre, en las investigaciones sobre la música popular, y del interés de folkloristas como Martínez Torner, que propone su clasificación de las melodías populares en el *Cancionero musical de la lírica popular* (1920), que también incluye la colección de Lara.

A propósito de lo anotado sobre Riemann, destaca en la biblioteca de Lara la monumental *Handbuch der Musikgeschichte* (1903-1913), donde Riemann desarrolla ampliamente el tema de la polifonía medieval y renacentista. Asimismo, destaca la *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert* (1898), que relaciona las ideas teóricas e históricas de Riemann, mientras el autor defendía una corriente histórica, que identificaba con Alemania, en la realización progresiva de una lógica musical universal, que según Riemann culminaba con Beethoven. Esta línea de pensamiento se identificaría, como veremos más adelante, con las ideas críticas de Lara, si bien hay que tener en cuenta, no sin ciertas contradicciones –señaladas ya incluso por Nietzsche–, el apego de Riemann por la denominada *música absoluta*. Por otro lado, a través del comentario a la obra de Walter Niemann sobre la música en Europa desde el siglo XIX (*Musik und Musiker des 19 Jahrhunderts bis zur Gegenwart in 20 farbigen Tafeln dargestellt*, 1905), Lara sienta las bases de su pensamiento crítico en el diario *El Mundo*, en 1907, sobre todo en relación a la escuela alemana y española de música.

Es evidente que la historia y la interpretación de la música antigua ocupaba una parte fundamental en la biblioteca de Lara, acorde con los intereses de la musicología de la época, también en España. Así, en su biblioteca observamos la obra de referencia para los mensuralistas de Peter Wagner que, basándose en métodos de la moderna musicología, publica sus investigaciones sobre el origen, desarrollo, forma y notación de los cantos litúrgicos (*Einführung in die gregorianischen Melodien*, (1901-1921)). En la misma línea encontramos el trabajo de Johannes Wolf, incluida su edición de 1901 del tratado fundamental *De Musica practica* de Ramos de Pareja del siglo XV, que demuestra los principios armónicos de la música práctica, mientras propone la escala diatónica. Lara disponía además de un ejemplar del tratado de canto de órgano del siglo XVI, que edita Henri Collet a partir del manuscrito de la Biblioteca Nacional de París en 1913, y que adquiere amplia difusión en España. En lo que a tratados se refiere, ya publicados en el siglo XVIII, encontramos el *Arte de Canto Llano* de Ramoneda, en la segunda edición a cargo de Juan Rodó de 1827 –muy difundido también en España–; e

V. LARA, DEL FOLKLORISTA AL MUSICÓLOGO

Institución harmónica de Antonio V. Roel el Río, que desde una posición tradicionalista –separándose de autores como Soler y Rodríguez de Hita–, recopila las principales teorías y prácticas del cantollano y la música mensural, con una introducción sobre el origen, progreso y valor de la música.

Por otro lado, encontramos publicaciones sobre repertorios específicos, como la edición de Leipzig de 1906 de la obra del minnesinger Hugo von Monfort, mencionado en diversas crónicas y documentos, del que se valoraba su evolución poética hacia la lírica culta del siglo XIV. Asimismo, destaca la edición de Runge del repertorio de los flagelantes alemanes de mediados del siglo XIV (*Die Lieder und Melodien der Geissler des Jahres 1349 nach der Auszeichnung Hugo's*, 1900), anotado con sus respectivas variantes en hexámetros y notación neumática, por el sacerdote y profesor Hugo Spechtshart of Reutlingen, en el *Chronicon Hugonis sacerdotis de Rutelunga* (1349), obra que fue redescubierta en 1880. Por supuesto, no hay que olvidar el interés de la época por el repertorio de los vihuelistas, a través de los trabajos publicados por Eduardo Martínez Torner (*Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI*, Vol. I, 1923) o Guillermo de Morphy (*Les luthistes espagnol du XVIe. Siècle*, 1902), entre otros estudiosos contemporáneos a Lara, que recoge su biblioteca.

En cuanto a la parte de la biblioteca relacionada con la obra wagneriana, refleja sobre todo un doble interés por la música y la literatura tan característico del wagnerismo francés. Esto se refleja por ejemplo en el estudio sobre la literatura y la leyenda del Grial elaborado por Adolf Birch-Hirschfeld (si bien destaca la ausencia de su libro sobre los trovadores provenzales de los siglos XII y XIII, publicado en 1878); el trabajo sobre la saga de los Nibelungos del filólogo e historiador germanista Georg Holz (1907); o el estudio de las versiones nórdicas de la leyenda de Parsifal de Eugen Kölbing (1872). En este sentido, no podían faltar ediciones de poesía épica, sobre todo relacionada con las leyendas de Chrétien de Troyes sobre Perceval, Lancelot y Tristán, destacando el *Parzival* del poeta alemán Wolfram von Eschenbach, basada en el tema del Santo Grial, y que sirvió de base al libreto de la ópera de Wagner. Sin embargo, de esta obra falta el segundo volumen de la edición de la Germanistische Handbibliothek (1900), que contenía los comentarios al texto en alemán.

Además, destacan las recopilaciones de escritos de Wagner, sobre todo la edición francesa completa, con traducción de Prudhomme, de sus *Obras en prosa* (1907-1925), así como la traducción italiana y alemana de *Opera y drama*, fundamental

V. LARA, DEL FOLKLORISTA AL MUSICÓLOGO

para el nuevo ideal dramático de Wagner, editada en este caso por Vincenzo Bona (1894). Por otro lado, se echan en falta otros títulos de la colección de Breitkop & Härtel sobre la interpretación de las óperas wagnerianas (la biblioteca de Lara sólo contempla la dedicada al *Tannhäuser*), si bien pensamos que esta parte se completaría con la biblioteca de la Asociación Wagneriana de Madrid. En cuanto a la escuela alemana de interpretación, cabe mencionar también la obra del director Félix Weingartner, para la interpretación del género de la sinfonía (1916-1918). La colección wagneriana de Lara integra también la biografía de Wagner del compositor noruego Arnold Schering (1907, en su edición de Leipzig de 1913), y la edición de Carl Sigmund Benedick, del mismo año, de la biografía de Wagner basada en su epistolario.

Respecto a la obra de otros compositores, predominan los trabajos sobre Beethoven y Richard Strauss. En cuanto a Beethoven, echamos en falta autores como Romain Rolland o Guillaume de Lenz, con *Beethoven y sus tres estilos* (1852), escrito en respuesta al libro antibeethoveniano sobre Mozart de Alexandre Oulibicheff, que responde a su vez a Lenz con *Beethoven. Sus críticos y sus panegiristas* (1857), libro que sí se incluye en la biblioteca de Lara. Cabe destacar también las biografías de Beethoven escritas por Edwin Lindner (1925) y Leopold Schmidt (1924), así como la obra de August Göllerich, que gozó de gran difusión, dentro de la serie *Die Musik* editada por Strauss (1903), autor de la introducción. Es además representativa la publicación de la *Biblioteca Beethoveniana* de Emerich Kastner, aunque en una segunda edición de la obra, ya en 1925. En lo que se refiere a Strauss, Lara disponía de la conocida semblanza de Max Steinitzer (1924), uno de los *straussianer* más importantes de la época, junto con Oscar Bie, autor de *Die Moderne Musik und Richard Strauss* (1907), importante para la definición estética de la obra del alemán. Además, hay que tener en cuenta el capítulo correspondiente de Romain Rolland en *Musiciens d'aujourd'hui* (1908), así como el estudio de Attilio Cimbro de los poemas sinfónicos de Strauss (1926), que en forma de partituras ocupan además un lugar privilegiado en la biblioteca de Lara, junto a las composiciones de Beethoven para piano, cuarteto de cuerda y las sinfonías, en este caso en ediciones facsímiles de las partituras autógrafas.

Por otra parte, la colección incluye una serie de historias de la música y de textos de carácter didáctico o *Lexicones* (guías) publicados en Alemania, sobre diferentes géneros y formas musicales. Así, encontramos la *Historia del motete* (1908) de Hugo Leichtentritt (conocido sobre todo por sus estudios sobre Chopin); la *Historia de la*

obertura y las formas musicales libres (1913) de Hugo Botstiber; la *Historia de la Cantata* (1914) de Eugen Schmitz; la *Historia de la sinfonía y la suite* (1921) de Karl Nef; y una selección de Arnold Schering, sobre la *Historia del Oratorio* (1911) y los conciertos instrumentales (1905). En este sentido, parece evidente que Lara estaba al corriente de las novedades bibliográficas a la hora de completar su biblioteca musical, ya que manejaba los repertorios bibliográficos publicados, de casas de editores como Breitkopf & Härtel o las ediciones de Kistner en Leipzig.

Por último, llaman la atención las obras completas del poeta Pietro Metastasio – figura fundamental en el asentamiento de la renovada ópera italiana del siglo XVIII–, probablemente en una edición francesa del siglo XVIII (a pesar de que entonces ya existían ediciones españolas), aunque no se especifica con exactitud en el catálogo. Destaca además el libro sobre religión antigua alemana de Richard M. Meyer (*Altgermanische Religionsgeschichte*, 1910). Asimismo, es significativa la monografía de Félix Rose, *Die Natur in der Kunst* (1903), sobre la historia de la pintura naturalista, teniendo en cuenta las preferencias artísticas de Lara, como veremos con detenimiento más adelante.

En nuestra investigación, hemos creído conveniente repasar también la colección de títulos que conformaron la Biblioteca de la Asociación Wagneriana de Madrid, que estuvo al cargo de Lara durante el tiempo en el que ejerció de bibliotecario de dicha sociedad⁵. Para ello, partimos de las investigaciones de Paloma Ortiz de Urbina y Sobrino⁶, que se completan con la labor de documentación realizada desde la Biblioteca Nacional de España, donde están depositados también los fondos que pertenecieron a la antigua Asociación Wagneriana madrileña.

En este sentido, revisamos el inventario bibliográfico correspondiente (véase anexo 5), ya que en él se recogen títulos de fecha posterior a la disolución de la Asociación Wagneriana de Madrid en 1914, y que en el catálogo aparecen relacionados con donaciones tardías a la Biblioteca Nacional, posteriores a 1940. De este modo, cabe pensar que algún socio o fundador pudiera continuar la colección una vez desaparecida la asociación⁷. En este sentido, como observa Paloma Ortiz, algunos títulos del listado

⁵ No hallamos documentación acerca de la labor de Lara en el seno de la Asociación Wagneriana, que nos permitiera ampliar el trabajo monográfico de Paloma Ortiz de Urbina y Sobrino sobre la asociación.

⁶ ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO: *La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*...

⁷ Estas cuestiones relativas a la procedencia de la biblioteca de la Asociación Wagneriana de Madrid están siendo trabajadas actualmente por Covadonga Domínguez, en su trabajo final del Máster de Gestión de la Documentación Musical, de la Universidad Autónoma de Madrid.

podieron incorporarse a la colección de la Biblioteca Nacional a través del legado de Lara, ya que poseen, además del sello de la Asociación Wagneriana, el sello del autor⁸. No obstante, cabe añadir que sucede lo mismo en relación a otros artistas, como Rogelio de Egusquiza, aunque en este caso suponemos que la donación se realizaría previamente por parte del pintor, fallecido en 1915, a la biblioteca de la asociación.

Entre los trabajos del ámbito francés, destacan en la biblioteca respetados autores como Edouard Schuré, imprescindible en la creación del culto a Wagner, con obras como su difundida *Histoire du drama musical* (1876) –que abarca desde la época griega–, obra posterior a su historia sobre la canción popular alemana, que fue la que le dio fama. No obstante, cabe añadir que Schuré era criticado por otros escritores como Albert Soubies –como en el prólogo de *L'ouvre dramatique de Richard Wagner* (1886), que también se incluye en la biblioteca–, por ser excesivamente literario en su trabajo. En este sentido, según observamos en la bibliografía francesa, la parte musical en los estudios se potencia a partir de la década de 1890. Además, especial interés suscita la obra de autores como Houston Stewart Chamberlain, yerno de Wagner y autor muy influyente en este ámbito francés, del que Joaquín Pena traduce *Das Drama Richard Wagner's. Eine Anregung*, cuya primera edición vienesa (1892) pasó sin embargo casi desapercibida (*El Drama Wagneriá*, 1902). Entonces, Chamberlain ya había publicado su obra *Los fundamentos del siglo XIX* (1899), que más adelante fue considerada como base de la ideología nazi. Se echan en falta no obstante otras obras del autor, como su edición del epistolario de Wagner a Ferdinand Praeger (con introducción de Wolzogen, de 1894), que desbancó la anterior edición del propio Praeger, sobre la misma correspondencia.

Por otro lado, observamos que la biblioteca de la Asociación Wagneriana de Madrid completa la colección de estudios de Maurice Kufferath –otro autor especialmente valorado por los wagnerianos españoles–, sobre las óperas de Wagner, desde un punto de vista literario, musical, estético y podríamos añadir que histórico (*Le Théâtre de Richard Wagner: de Tannhaeuser a Parsifal*, 1891-1899). Asimismo, hay que añadir parte de la serie de Edwin Lindner (los estudios correspondientes a *Tristán e Isolda* y *Parsifal*), que en su caso toman como punto de partida los escritos del propio Wagner sobre sus óperas. A ellos se suma el estudio de Henriette Ledoux sobre las

⁸ Hemos revisado los títulos de la biblioteca wagneriana independientemente del doble sello, ya que entendemos que, en cuanto a su condición de bibliotecario, Lara tendría acceso a la colección completa.

aportaciones a la ópera de Wagner (*L'opéra et le drame musical d'après l'oeuvre de Richard Wagner*, 1887) y uno de los dos libros sobre Wagner del poeta Catulle Mendès (*Richard Wagner*, 1886), seguidor de la corriente poética parnasiana de Gautier y Lisle, que va a influir en el Modernismo. De menor relevancia son otros títulos como *Los Maestros cantores* de Jacques Cor, sin demasiadas pretensiones sobre todo a nivel musical. Además, encontramos la traducción al castellano de la parodia del Doctor Cuniculus (que podría tratarse de Lecocq o Nutter), *De las enfermedades wagnerianas de su tratamiento y de su curación* (edición original, París: Paul Dupont, 1893).

Habría que destacar el análisis musical de *Tristán e Iseo* que publica Charles Cotard (1895) y, concretamente sobre *Tannhäuser*, el análisis dramático de Étienne Destranges (1894) y la monografía de Nerthal (1895). De la misma época data el estudio que realiza Marcel Hébert en torno a la Tetralogía wagneriana (1894), en este caso desde una perspectiva filosófico-religiosa. Es posible que el interés por este último tipo de trabajos se acentuara con el estreno de *Parsifal* en el Teatro Real en 1914, de modo que encontramos también –aunque de menor relevancia–, el discurso que pronuncia Otto Eiser en 1878, en la Sociedad Wagner de Frankfort, sobre el cristianismo y la filosofía en *Parsifal*. Según Anne Dzamba Sessa, esta línea de estudios fue especialmente desarrollada por el wagnerismo británico, que en la biblioteca de la Asociación Wagneriana de Madrid está representado, aunque de forma aislada, por el escocés David Irvine. Así, encontramos la traducción francesa de *L'Anell del Nibelung de Wagner y les condicions de l'humanitat ideal* (en edición de 1911, siendo el original de Grevel, 1897). Irvine proporcionaba reflexiones filosófico-religiosas que conectaban a Wagner con Schopenhauer, de forma que proponía una reforma del liberalismo –considerado por el autor como un compendio de políticas radicales, protestantismo y racionalismo–, liberándolo de un individualismo excesivo, con nuevas pautas filosóficas que Irvine hallaba en la filosofía de Schopenhauer⁹.

Observamos que en la biblioteca no predominan las guías musicales en ediciones alemanas, salvo casos como la de Julius Burghold del *Anillo del Nibelungo*. Así, destacan sobre todo las ediciones traducidas de Hans von Wolzogen, especialmente su guía literario-musical de *Parsifal*, ya que aparece en versión francesa de Luigi Torchi (1898) y española de Cansinos Assens y Rodríguez de Celis (1914). A ellas se une la

⁹ DZAMBA SESSA, Anne: *Richard Wagner and the English*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses, 1979, pp. 65-86.

segunda edición de Torino de su guía musical completa de *El Anillo de Nibelungo* (1908). En el ámbito alemán, destaca además la publicación sobre bibliografía wagneriana en época del compositor alemán, que elabora Nikolaus Oesterlen (1891). Aunque más relevante es la obra del crítico y musicólogo Ferdinand Pfohl que aparece en la biblioteca, sobre la vida y obra de Wagner (*Richard Wagner. Sein Leben und Schaffen*, 1911). Otro autor que hay que destacar, del círculo wagneriano berlinés, es Teodor de Wyzewa, ya que se contemplan dos ediciones de su ensayo de historia y crítica musicales que dedica a Wagner y Beethoven (1898, 1911).

Respecto a la producción española de monografías de temática wagneriana, es evidente que en la relación de la biblioteca faltan títulos importantes, a juzgar por investigaciones previas, como las realizadas sobre la recepción de Wagner en España por parte de José Ignacio Suárez y de Paloma Ortiz. No obstante, encontramos una edición italiana que desconocíamos de la obra de Joaquim Marsillach, *Ricardo Wagner: ensayo biográfico-crítico* (1878, edición milanesa es de Fratelli Dumolard, 1881), así como la publicación de la conferencia-concierto que el poeta Enrique Sánchez Torres ofrece en el Ateneo, sobre *Stagno, Gayarre y Massini, las tres grandes escuelas del canto moderno* (1911), y el ensayo crítico sobre *La Walkyria* de José Lasalle, que aparece citado eso sí por Jorge Mota y María Infiesta¹⁰. Entre otros autores menos transitados en los estudios musicológicos, y que se recogen en la biblioteca de la Asociación Wagneriana de Madrid, traemos aquí a Mario Roso de Luna, con su libro sobre Wagner y la mitología (*Wagner, mitólogo y ocultista* 1917) y Ramón Salvat, con su estudio filosófico-musical de la Tetralogía wagneriana (*Música del presente*, 1892), que aparecen también en la relación de títulos.

Por otro lado, no podían faltar las publicaciones del crítico Antonio Peña y Goñi, primer difusor del wagnerismo en Madrid en el siglo XIX, o los estudios de Adolfo Bonilla y San Martín, sobre la relación entre los temas de las óperas de Wagner y la tradición literaria española (1913). Del mismo año data el libro de Carlos Bosch, *Del idealismo en arte*, que incluye prólogo del propio Manrique de Lara, y al que nos referiremos más adelante. Entre otras publicaciones conocidas que contiene la biblioteca, podemos citar la respuesta de Antonio Fargas y Soler al ensayo de Marsillach –autores imprescindibles en el debate entre partidarios de Wagner y de la

¹⁰ MOTA ARÁS, Jorge; INFIESTA MONTEVERDE, María: *Richard Wagner y el teatro clásico español*. Barcelona: Ediciones Huguin, 1983.

ópera italiana—, aunque se echa también en falta la contrarréplica de Marsillach, de 1880. Encontramos también el libro de Cipriano Martínez Rücker, *La herencia de Wagner* (1900), con el polémico prólogo de Tomás Bretón, que considera la influencia de Wagner en los compositores españoles como algo temporal e incluso antinatural, si bien quizás pensara mitigar así las críticas que hacía Martínez Rücker a los imitadores de Wagner de su tiempo. Además, cabría recoger aquí la guía musical de *Tristán e Iseo* elaborada por Manuel de Cendra y Clementino Basail, y otras publicaciones de Francisco Suárez Bravo (*Los maestros cantores de Nuremberg*, 1905) y Eduardo López-Chávarri (*El anillo del Nibelungo. Tetralogía de R. Wagner. Ensayo analítico del poema y de la música*, s. a.), ambos corresponsales en España de la revista *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* desde principios del siglo XX.

En cuanto al apartado de la correspondencia wagneriana, es importante tener en cuenta que se añaden las cartas con Liszt y a Mathilde Wesendonk en traducciones francesas por parte de las editoras alemanas (1900, 1905). Al mismo tiempo, se amplía la relación de ediciones traducidas de escritos de Wagner, incluyendo la versión castellana de José Lasalle de *Historia de un músico en París* (1899) y la versión catalana de Joaquim Pena del compendio de *Obres teòriques y crítiques* de Wagner (aunque sólo se localiza por el momento el primer volumen, 1909), obra editada por la Associació Wagneriana de Barcelona. Hay que destacar, por parte de la sociedad homóloga catalana, la colección de traducciones al catalán de los libretos de las óperas wagnerianas, acompañadas por relaciones temáticas a modo de guía musical (publicadas entre 1904 y 1910). A ellas se suman, aunque en número más escaso, las traducciones al castellano de Luis Paris de *El Anillo del Nibelungo* y, de Antonio Gil y Gordaliza, de las óperas *Lohengrin* y *Parsifal*, editadas ambas también en Barcelona.

Según los últimos trabajos de catalogación, también hay que destacar cómo se enriquece la relación de títulos de la biblioteca, sobre todo en relación a las partituras de Wagner. Destacan en número las versiones para voz y piano de las óperas de Wagner, y en particular las colecciones editadas por Breitkopf & Härtel y Adolph Fürstner, en la primera década del siglo XX. Por último, llama la atención la referencia de Richard Specht y su análisis temático de la *Octava Sinfonía* de Mahler (Leipzig: Universal Edition A. G., 1912), teniendo en cuenta la escasa difusión de la obra de Mahler en España en ese momento, a no ser que, como decíamos, este título corresponda a una

adquisición posterior por parte de uno de los socios de la antigua Asociación Wagneriana madrileña, que pudiera haber donado los fondos a la Biblioteca Nacional.

V.2 Lara: del folclorista al musicólogo

Manrique de Lara ya 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 su recolección de melodías y textos del folclore español y sefardí. A partir de este momento, la actividad de Lara como folclorista fue adquiriendo un lugar propio y privilegiado entre sus inquietudes y ocupaciones, de forma que en 1916 Lara dedicó diferentes artículos en *ABC* y en *Blanco y Negro* a sus campañas romancísticas, coincidiendo con el establecimiento de nuevas tendencias estético-musicales en la música española, entonces contrarias al credo artístico germanófilo de Lara. La relación de Lara con Menéndez Pidal fue esencial en este sentido, sobre todo 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 así constancia:

“Igual resultado negativo hallaba yo entre los contertulios 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 (...)”¹¹.

De las palabras de Pidal se deduce que Lara había comenzado sus pesquisas antes de 1905, probablemente a partir de 1901, cuando el marino quedó en situación de excedencia autorizado para viajar por la península y al extranjero, tras su participación en la guerra con los Estados Unidos a bordo del acorazado *Pelayo*, y tras un año como

¹¹ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: “Cómo vivió y cómo vive el Romancero”, en *Obras completas de R. Menéndez Pidal, Estudios sobre el Romancero*. Vol. XI. Madrid: Espasa-Calpe, 1973, p. 432-433.

V. LARA, DEL FOLKLORISTA AL MUSICÓLOGO

Ayudante del General José Martínez Illescas, como vimos en anteriores capítulos. Desde 1905, Lara realizó, hasta el final de su vida, una intensa labor como folclorista, que concilió con su ascendente carrera militar y diplomática, proporcionando una ingente cantidad de material al Archivo de Pidal y María Goyri –especialmente en relación al Romancero sefardí–, al mismo tiempo que, como ha afirmado Susana Asensio, con Lara la música comenzó a ser parte importante de este Archivo¹².

Asimismo, en las primeras investigaciones de Lara sobre la poesía popular sobrevuela, como ya hemos considerado, la influencia de Marcelino Menéndez Pelayo, que en ese momento publicaba los diferentes volúmenes de *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*, iniciada en 1890. En capítulos anteriores estudiamos la relación de Menéndez Pelayo y Lara, al menos desde 1897, estrechándose a partir de 1904 entre discípulo y maestro, de forma paralela a la colaboración de Lara con Pidal¹³.

Así, cuando previsiblemente Lara inició sus campañas romancísticas, Menéndez Pelayo realizaba estudios sobre la importancia de los romances viejos en los orígenes épicos de la literatura española, hasta las colecciones impresas del siglo XVI. Además, recordemos que Menéndez Pelayo publicó en 1900 un “Suplemento a la Primavera y flor de romances de Wolf” (es decir, *Primavera y flor de romances, ó Colección de los más viejos y más populares romances castellanos* (1856) de Ferdinand Joseph Wolf), coincidiendo con el descubrimiento por parte de Pidal de la existencia del romancero castellano en la tradición oral, que se creía perdido. Lara se mostró de acuerdo con las teorías de Pelayo acerca de la forma original de los romances, como series de versos largos, monorrimos o asonantados, derivados de los cantares épicos. En opinión de Lara, la música de los romances –“si es que por acaso pudiera haber sido conservada”¹⁴–, 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 Lara muestra interés por los romances fronterizos, a propósito del estreno del drama

¹² ASENSIO, Susana: *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.

¹³ En una de sus cartas de 1911, Lara le pide a Pidal que mantenga informado a Menéndez Pelayo sobre sus avances en las encuestas romancísticas por Oriente (Fundación Ramón Menéndez Pidal, Carta de Lara a Pidal, Constantinopla, 18-X-1911, Caja nº 41)

¹⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. *Haensel und Gretel*. Ópera de Humpedink”, *El Mundo*, Madrid, 30-XII-1907. Lara reivindica en este artículo 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”.

lirico *Tabaré* de Tomás Bretón en 1913. Recordemos que la reconquista de Andalucía, 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.

“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 Álvar 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 Garci-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 immortalizadas en una epopeya popular”¹⁵.

En el capítulo dedicado al *Rodrigo de Vivar* de Lara ya desarrollamos la hipótesis de que el autor acudiera a la tradición lírica popular, a comienzos del siglo XX, movido en buena parte por la huella de la poesía épica castellana, dentro de un proyecto regeneracionista de ópera española. Asimismo, y sin ánimo de ser redundantes, aludimos al principal interés de Lara en sus encuestas por los campos del Romancero, concretamente del sefardí, para “rescatar el prodigioso tesoro de poesía castellana”, y restituirlo, antes de su desaparición, a su “patria de origen”¹⁶. En este sentido, tengamos en cuenta que, como han planteado Esther Benbassa y Aron Rodrigue, el impacto de la occidentalización, el fin del poder otomano y el aumento de la fragmentación de los estados naciones fueron factores decisivos para la transformación de la comunidad judía en la era moderna¹⁷.

Por otro lado, recordemos que, según las teorías de Pidal, los romances se habían transmitido a través de la memoria popular, selectiva y activa; así que la forma primitiva de un texto o melodía podía reconstruirse, aunque de modo impreciso, a través de sus

¹⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. “Tabaré””, *El Mundo*, Madrid, 27-II-1913.

¹⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Romances españoles en los Balkanes”, *Blanco y Negro*, Madrid, 2-I-1916.

¹⁷ BENBASSA, Esther; RODRIGUE, Aron: *Sephardi Jewry: A History of the Judeo-Spanish Community, 14th-20th Centuries*. Berkeley and Los Angeles; London: University of California Press, 1995 (2ª ed.). Cabe añadir cómo los judíos gozaron en el Imperio Otomano de gran libertad, por el principio político del Estado otomano de no mezclarse en las costumbres religiosas y familiares de sus ciudadanos no turcos.

variantes. Para ello, Pidal aportó una clasificación en la que diferenciaba los romances antiguos –de los siglos XV y XVI–, y los modernos –propios de los siglos XIX y XX–, entendiéndolos entre ambos grupos una relación de continuidad.

“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, aunque, según tantos otros hondos afectos, recatado, escondido, como vena de aguas soterrañas que dan fertilidad al suelo”¹⁸.

Esta es la línea que marcó también los trabajos de Lara en el Romancero, como depositario de la expresión genuina e intrahistórica del alma popular y la historia española, en una intención manifiestamente regeneracionista en su forma de comprender la cultura nacional. En este sentido, en la elaboración de su colección romancística, Pidal tuvo en cuenta tanto las expresiones orales de la tradición, como las escritas y cultas, vertientes ambas que Lara, como veremos, también consideró durante su labor como recopilador de textos y de melodías.

La mayor contribución de Lara como folclorista se relaciona con el Romancero sefardí, que custodia el Archivo de Pidal y 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 esta colección¹⁹. Cabe recordar que, antes de la colaboración de Lara,

¹⁸ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí) Teoría e historia*. Vol. I. Madrid: Espasa-Calpe, 1953, “Nota preliminar”, XVIII-XIX. Pidal publica estos estudios previos en dos volúmenes, antes de la publicación del Romancero propiamente dicho, ya a partir de 1953, en diferentes tomos.

¹⁹ Para valorar el alcance de los trabajos de Lara en el Romancero sefardí, consultar la introducción, los índices geográficos y de colectores, y la antología de romances rarísimos de ARMISTEAD, Samuel G. *et*

Pidal había publicado únicamente un “Catálogo del Romancero judío-español”, en el que daba a conocer la existencia de 80 versiones impresas y 160 inéditas, reunidas por diferentes corresponsales, entre los que destacaba José Benoliel. El escritor judío hispanomarroquí aportaba así una colección de 145 romances, más otras canciones no narrativas, procedentes de Tánger, en una compilación que Pidal apreció “por la variedad e interés de las versiones recogidas, y 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”²⁰.

Este catálogo fue el punto de partida para posteriores estudios del Romancero judeo-español de Oriente, los Balcanes y Marruecos. No obstante, el interés de Pidal por el Romancero sefardí se remontaba a 1904 –Lara entonces colabora ya con Pidal en la transcripción de melodías de cilindros de cera–, cuando hubo establecido contacto con Abraham Danon, miembro de la Alliance Israelite Universelle de Constantinopla, autor de “Recueil de romances júdeo-espagnols chantés en Turquie” (*Revue des Études Juives*, XXXII, 1896), artículo indispensable para el conocimiento del legado sefardí en Occidente. Además, recordemos que Menéndez Pelayo difundía en sus trabajos, ya desde 1900, las colecciones de Carlos Coello y Pacheco (en *Antología de poetas líricos castellanos*, Vol. IX), mientras se daban a conocer otros trabajos, como “Quatorze romances judéo-espagnols” de Abraham Galante (*Revue Hispanique*, X, 1903).

La primera campaña de Lara para la recolección del Romancero sefardí, en 1911, se integra ya en el marco del Centro de Estudios Históricos dirigido por Pidal, institución en total sintonía con las preocupaciones de índole nacionalista y regeneracionista de Lara. En este sentido, Lara se ocupó en el Centro de trabajos de recuperación, análisis y catalogación del Romancero, además del estudio científico de la música medieval y renacentista de autores españoles, considerando un transvase vivo entre las manifestaciones de la tradición popular y los documentos antiguos cultos. En este sentido, entendemos que Lara consideraba el folclore como el almacén de las esencias del ser nacional, en una idea romántica heredada por los noventayochistas.

al.: *El Romancero Judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo índice de romances y canciones)*. Vol. III. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978.

²⁰ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: “Catálogo del romancero judío-español”, *Cultura Española*, noviembre 1906, febrero 1907. Se recoge en *El Romancero: teorías e investigaciones*, Madrid: Biblioteca de Ensayos nº 3 (Paéz), [1910] pp. 101-105. Sin embargo, Samuel G. Armistead (1978) alerta, respecto al trabajo de Benoliel, su tendencia a retocar y “perfeccionar” los textos.

Leticia Sánchez de Andrés ha abordado la relación de Lara con el Centro de Estudios Históricos, al que Lara se vincula desde su fundación en 1910, como uno de los investigadores para acometer “trabajos especiales”, encargados por la Junta para la Ampliación de Estudios (JAE). Así, Lara se integró en la Sección de Filología a partir de 1917, cuando se reorganizó el Centro. En dicha sección, se estableció 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, que se solapa con la de Eduardo Martínez Torner, que entra oficialmente en el Centro en 1916, para desarrollar un método científico para el protocolo de los estudios musicales. Lara desaparece como colaborador del Centro a partir de 1923²¹. En este sentido, podría considerarse que, a partir de 1920 –coincidiendo además con importantes obras de otros autores como Pedrell, como el *Cancionero musical español* (1922)–, los trabajos de Torner eclipsaron la presencia de Lara en el Centro, teniendo en cuenta las publicaciones del musicólogo asturiano²².

Lara, al igual que Pedrell y sus sucesores, quiso situar a España como una de las grandes naciones musicales de la Historia dentro del mapa europeo. Como es lógico, Lara y Pedrell compartieron ideas de tipo historicista y evolucionista en sus trabajos etnomusicológicos, aunque cabe pensar que Lara, dentro de la línea del Centro de Estudios Históricos, mantuvo una actitud más dinámica en sus investigaciones, pues en esta faceta del marino la dicotomía entre la música popular y culta no parece tan acusada, a diferencia de lo que plantea Joseph Martí a partir del análisis del *Cancionero musical español*²³. Por otro lado, Pedrell había iniciado, ya en la última década del siglo XIX, la publicación de una serie de trabajos fundamentales sobre la obra de los grandes polifonistas renacentistas españoles (*Hispaniae Schola Musica Sacra*, en 8 volúmenes, y *Opera Omnia* de Victoria fueron muy celebradas). Recordemos, sin ánimo de realizar

²¹ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: *Música para un ideal: Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo*. Madrid: Sociedad Española de Musicología (SedeM), 2009. La autora fundamenta su investigación en el Expediente 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; documentación que también manejamos en esta tesis.

²² En 1920 aparece el *Cancionero de la lírica popular asturiana*, y Torner publica además, entre 1921 y 1923, otros estudios sobre la notación musical de los romances y un fascículo sobre Narváez y *El Delphin de Música*, con el que comienza la *Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI*. Véase MALLO DEL CAMPO, María Luisa: *Torner: más allá del folclore*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1980.

²³ Véase MARTÍ i PÉREZ, Joseph: “Felip Pedrell i l'etnomusicologia”, *Recerca Musicològica*, XI-XII, 1991-1992, pp. 211-229.

un estudio historiográfico, que Pedrell, Barbieri, Mitjana, Torner, Julio Gómez, Guillermo Morphy, Riemann y Gevaert fueron quizás los autores más influyentes, en la época que nos incumbe, en lo referido a la música para vihuela, que interesó a Lara de manera especial.

El rigor que Pidal demandaba en las encuestas romancísticas y el carácter interdisciplinar de los trabajos de campo requerían investigadores con una personalidad determinada, en la que Lara parecía encajar a la perfección debido a su condición de bibliófilo, músico y militar, teniendo en cuenta en este caso que su vinculación a la Marina le permitía también embarcarse en viajes fuera del alcance de la mayoría de la población, según las posibilidades de movilidad de la época. Así, Lara se sumergió en la tradición lírica popular en respuesta a preocupaciones de tipo filológico y 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 XVIII²⁴.

Sin embargo, es necesario subrayar que las indagaciones de Lara en el legado popular, y la transcripción de fuentes antiguas, se orientaban también hacia fines musicológicos, en una línea regeneracionista abierta por Barbieri –y separada de la tradición de cancioneros, con fines artísticos, del siglo XIX–, con un marcado interés por la música antigua y un gusto por la época medieval, que hemos observado también al analizar la biblioteca de Lara. Cabe recordar aquí el interés de Lara en torno a las teorías sobre el ritmo y métrica de la notación mensural y los estudios sobre las canciones medievales, además de las colecciones de música para vihuela, donde abundaban los romances. No en vano, Lara pretendió publicar sus transcripciones de libros de vihuela del siglo XVI²⁵. A ello se unía el interés de Lara por el sistema modal y la primitiva notación de la música bizantina, además de la música árabe²⁶. Todas estas cuestiones son importantes para valorar los trabajos de transcripción de Lara de fuentes antiguas –aunque no se conserven en su totalidad–, a las que hay que sumar las publicaciones en caracteres hebraicos de la literatura de cordel de los impresores judeo-

²⁴ ASENSIO: *Fuentes para el estudio de la música popular asturiana...*, pp. 19-20.

²⁵ Según Lara escribe a Pidal en 1920, enviaría copia a limpio de sus transcripciones para la publicación: Fundación Ramón Menéndez Pidal: Carta de Lara a Pidal, Larache, 22-V-1920. (Carpeta nº 41).

²⁶ A comienzos del siglo XX se difunden estudios sobre el influjo de la cultura y lengua árabe sobre los judíos de España, que Lara pudo conocer, como los de Israel Friedländer (*Der Sprachgebrauch des Maimonides*, Fráncfort, 1902), o Abraham Shalom Yahuda (*Prolegomena zu einer erstmaligen Herausgabe des Kitáb al-Hidája 'ila Faurá'id al-qulub von Bachja ibn Josef ibn Paquda aus dem Andalus*, Frankfurt, 1904).

españoles del Mediterráneo Oriental. La investigación de este tipo de fuentes supuso, como ha señalado Paloma Díaz-Mas, una novedosa vertiente en los estudios del romancero a comienzos del siglo XX²⁷. Para ello, sabemos que Lara aprendió a escribir en letra aljamiada, como luego haría Rafael Mitjana, dentro también del Centro de Estudios Históricos.

Por otro lado, como afirmó José Subirá, a Lara “le apasionó nuestra música del siglo XVI, especialmente la de los vihuelistas, por lo que la transcribía con celo y con amor”²⁸. Así, sabemos que Lara realizó estudios sobre las joyas de la música española para vihuela, como el *Libro de Musica de vihuela de mano. Intitulado El Maestro*, de Luis Milán (Valencia: Francisco Díaz Romano, 1536). A diferencia de otros estudiosos de la época –que destacaban su valor como método pedagógico–, Lara adjudicó a esta obra una preocupación ante todo artística, de manera que el pretendido orden didáctico de la colección de composiciones era, en todo caso, el de los tonos del “canto de órgano”²⁹. Hay que añadir otros descubrimientos en el legado de Lara en la Biblioteca Nacional, como la transcripción del romance “Yo me estaba reposando”, de Juan del Encina, donde Lara realiza un estudio comparativo entre el código original y la transcripción de Barbieri en el *Cancionero de Palacio* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1890), que Lara consideraba errónea, al interpretarse en valores dobles³⁰. También del *Cancionero de Palacio*, Lara transcribió “Tristeza, quien á mi vos dio”³¹, y localizamos otra transcripción en notación moderna de la canción de Luis Milán, “Con pavor recordó el moro”³².

Además, hay que destacar los hallazgos del vihuelista Carlos Gass, que ha analizado transcripciones manuscritas a notación moderna de 21 canciones para voz y vihuela atribuidas a Lara. Esta colección incluye obras de Miguel de Fuenllana (“Paseábase el rey moro”; “De Antequera sale el moro”; “A las arma moriscote”), Luis Milán (“Con pavor recordó el moro”; “Durandarte, Durandarte”; “Sospiraste Baldovinos”; “Triste estava my quexosa”), Diego Pisador (“El infante Arnaldo”; “La

²⁷ DÍAZ-MAS, Paloma: “Cómo hemos llegado a conocer el romancero sefardí”, *Acta poética*, 26 (1-2), primavera-otoño, 2005, pp. 239-259.

²⁸ SUBIRÁ, José: *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Fundación Caja de Madrid, Acento editorial, 1997 (Madrid: Plus Ultra, 1949), p. 614.

²⁹ Véase GONZÁLEZ AGEJAS, Lorenzo: “Nuestros libros de música cifrada. El libro de Milán. Su contenido artístico. II”, *Revista musical hispano-americana*, Madrid, 30-VI-1917, p. 2.

³⁰ BNE, M.MANRIQUELARA/66, carpeta nº 7.

³¹ BNE, M.MANRIQUELARA/55.

³² BNE, M.MANRIQUELARA/78.

mañana de San Juan”; “Paseabase el Rey moro”; “Guardate, guardate rey don Sancho”; “A las armas moriscote”), Luis de Narváez (“Paseabase el rey moro”; “La bella mal maridada”; “Ya se asienta el rey Ramiro”), Enríquez de Valderrábanos (“La bella mal maridada”; “Ya cabalga Calainos”; “Los brazos traygo cansados”), Alonso de Mudarra (“Durmiendo iba el señor”; “Triste estaba el rey David”); y Zúñiga –Francisco de Çuñiga– (“Mira Nero de Tarpea”, obra que aparece en libros de Juan Bermudo). Según nos comentó Gass, halló por casualidad los manuscritos en un rastro madrileño unos años atrás, como parte de un fondo heterogéneo que contenía principalmente música para banda de fines del siglo XIX. Según Gass, el fondo había pertenecido al músico Gerónimo Oliver, que trabajó en el cuartel de la Marina de Cartagena³³.

Gass considera que las transcripciones de Lara consisten en estudios musicológicos de este repertorio, más que transcripciones para su interpretación a la guitarra, de manera que el vihuelista observa algunos inconvenientes en la tesitura debido a la afinación propuesta por Lara (en “la”). Según Gass, Lara se refiere a la “notación italiana” y a la “notación francesa” de la vihuela, entendiendo por notación francesa la que tiene la prima en la línea superior de la cifra, y por italiana en la primera línea inferior de la tablatura, de manera que Luis Milán sería la tablatura francesa, y el resto italiana. Hasta donde hemos investigado, este estudio de Gass sobre los trabajos de transcripción de Lara es aislado en los estudios, si tenemos en cuenta que el paradero del resto de materiales de Lara en esta materia es hoy desconocido.

Todas estas cuestiones se reflejan, en efecto, en la primera solicitud que Lara dirigió a la Junta para la Ampliación de Estudios (JAE) 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 Lara, 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, las averiguaciones de Lara permitirían “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

³³ Puede consultarse el estudio de Gass, junto a copias digitales de los manuscritos atribuidos a Lara, en la entrada de 2 de junio de 2010 de la página web: http://www.carlogass.com/2010/06/la-vihuela-segun-m_7119.html. Agradecemos la amabilidad de Carlos Gass al facilitarnos esta información.

V. LARA, DEL FOLKLORISTA AL MUSICÓLOGO

los antiguos romances, determinándose, por tal medio, el valor absoluto de su estructura rítmica”³⁴.

Con todo, parece poco probable que la labor de Lara se detuviera en la recolección de los materiales. Es cierto que Lara no publicó, como hicieron otros autores de la época, ninguna monografía o grandes ensayos científicos, pero sí se preocupó por la difusión de sus investigaciones, a través de artículos en la prensa, aportando conclusiones sobre la relación de textos y melodías, y dando a conocer algunas de las músicas recogidas. Además, no olvidemos que Lara intentó, aunque en vano, publicar la colección de melodías por él recopiladas, sin llegar a un acuerdo para ello con Pidal, según ha detallado Sánchez de Andrés³⁵. A este respecto, Lara fue quien aconsejó a Pidal publicar al mismo tiempo las melodías con los textos de los romances, pues las primeras intenciones de Pidal en 1911 eran publicarlas por separado³⁶.

Sin embargo, llegado ya el año 1928, Lara no logró convenir con Pidal las características y lugar de impresión de esta obra preliminar del Romancero, discutiendo los presupuestos que Lara manejaba para imprimir su obra en Alemania³⁷. A esto hay que añadir que Lara pretendía publicar las diferentes versiones de las melodías con los textos, lo que dificultaba y encarecía el plan. De este modo, no se ajustaron criterios con las propuestas de edición de las casas alemanas, donde Lara prefería imprimir el trabajo, por la calidad del grabado para la edición de las melodías (consideraba esto más importante que las dificultades que pudiera haber en la composición del texto, en mano de copistas extranjeros). Además, Lara pensaba que la difusión sería así mucho mayor, de manera que parecía inclinarse por el presupuesto de la Casa Röder que, “sobre todo para una tirada numerosa, me parece razonable y moderado”³⁸.

Las intervenciones de Lara en la prensa se complementaron con conferencias en instituciones culturales de la época, lo que demuestra la preocupación de Lara por otros niveles de la investigación del folclore siguiendo los principios positivistas y krausoinstitucionistas, como el estudio crítico de los materiales y la divulgación de los

³⁴ SÁNCHEZ DE ANDRÉS: *Música para un ideal...*, p. 153.

³⁵ *Ibidem*, p. 155-156.

³⁶ La prensa de 1912 se hacía ya eco de una próxima publicación de “800 romances inéditos”, tras el viaje de Lara por el Mediterráneo, en CASTRO, Cristóbal de: “Los cruzados del idioma. Jornadas del Romancero”, *El Heraldo*, Madrid, 10-VIII-1912.

³⁷ CATALÁN, Diego: *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, pp. 129-132.

³⁸ Fundación Ramón Menéndez Pidal: Carta de Lara a Pidal, Constantinopla, 10-V-1927. (Carpeta nº 41).

resultados. Así, destacan los artículos de Lara publicados en *Blanco y Negro* en 1916³⁹ y al año siguiente, la publicación en *Música. Álbum-revista musical* de varios romances coleccionados y transcritos por Lara en Bulgaria, Serbia, Grecia y Turquía, que se publicaron armonizados, probablemente pensando en su difusión⁴⁰. En este sentido, averiguamos que estas canciones fueron interpretadas por la gitana María Luz González durante una fiesta a beneficio del obrador de la Congregación de la Sagrada Familia, en el Colegio de Nuestra Señora de Loreto, en la madrileña calle Príncipe de Vergara⁴¹. Además, localizamos a Lara como conferenciante en el Ateneo, como ya expusimos, con un discurso sobre “Romances castellanos en Oriente”, el 30 de diciembre de 1912, organizado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes⁴². La única referencia que se conserva de esta conferencia de Lara es de Miguel Salvador, que destacó en la prensa cómo el estudio de Lara había traspasado el ámbito musical, con una evidente influencia de Pidal, en cuestiones geográficas y filológicas del romancero:

“El estudio desarrollado [por Manrique de Lara] en el Ateneo tuvo gran interés, no sólo musical, sino científico, pues trató de las particularidades de la fonética judía, de la escritura hebraica, del desconocimiento de nuestra ortografía y de las variaciones en ella introducidas por aquellos ciudadanos, etc. Una gran emoción invadió al público cuando una vez estudiada la *geografía del romance* y una porción de particularidades suyas nos dio a conocer (con el concurso de la Guerrini y la Crestani) no sólo la letra del *Sabbatai Zeis* y el romance de Meliselda, sino las propias melodías que se cantaron en tiempos viejos, en los suburbios de Toledo y Valencia”⁴³.

Por otro lado, es interesante observar, desde un punto de vista ideológico y político, cómo Lara abogó por la necesidad de reconstruir puentes que acercasen de nuevo a las comunidades española y sefardí. De este modo, Lara se planteaba el restablecimiento de las relaciones, en la línea de la campaña en favor de los judíos de origen hispánico promovida en 1904 por el senador Pulido. Ángel Pulido 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

³⁹ MANRIQUE DE LARA: “Romances españoles en los Balkanes”... y, del mismo autor, “Una ciudad castellana en Oriente”, *Blanco y Negro*, Madrid, 28-V-1916.

⁴⁰ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Romances castellanos en los Balkanes: Sofía, Belgrado, Salónica, Constantinopla”, *Música. Álbum-revista musical*, Madrid, 1º febrero, 1917.

⁴¹ “Información general. Ecos varios. De sociedad. Fiesta benéfica”, *ABC*, Madrid, 3-III-1916.

⁴² AZAÑA, Manuel: *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: Imprenta de la Sucesora De M. Minuesa de Los Ríos, 1913.

⁴³ SALVADOR, Miguel: “Madrid. Conferencias”, *Revista Musical de Bilbao*, 1-1913, pp. 22-23.

seguidor de Castelar –con la que Lara se identificaba–, suscitó polémicas en la prensa y en el Senado, apostando por medidas políticas que ayudasen 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 Pidal estuvo entre los intelectuales españoles movilizadas por Pulido para lograr el nombramiento de varios intelectuales sefardíes como académicos de la Real Academia Española. Los contactos de Pulido, entre las élites judías más cultas, podrían haber servido a Lara como puerta de entrada a estas comunidades sefardíes⁴⁴.

En la revalorización de Lara como folclorista, es necesario volver a destacar aquí a Israel J. Katz, con sus investigaciones sobre la música de la tradición sefardí desde la década de 1960⁴⁵. Katz ha considerado a Lara como el primer músico concienciado en investigar la música de la tradición sefardí y, a partir de sus contribuciones al Romancero, Katz extrae características del repertorio, valorando el método llevado a cabo por Lara en la transcripción de las variantes de músicas y textos. Así, Katz ha analizado, a través de estas transcripciones, cuestiones como la estructura de las canciones y el uso de melodías tonales y modales, mientras valora positivamente las indicaciones de Lara sobre el ritmo, en mayor medida que sobre los textos. Katz observa además rasgos comunes en los procedimientos de transcripción de Lara, en relación a las alteraciones y armaduras de clave, en el aspecto musical, o en cuanto a las anotaciones de Lara sobre cada versión, que cuidadosamente recogían el nombre, la edad y localidad de cada informante, quizás en detrimento de otros datos importantes, como la fecha de los encuentros⁴⁶. Lara mantuvo este tipo de procedimientos hasta sus últimas encuestas, según observamos en las canciones manuscritas depositadas en el legado de la Biblioteca Nacional.

⁴⁴ DÍAZ-MAS, Paloma: “Corresponsales de Ángel Pulido e informantes de Ramón Menéndez Pidal: dos mundos sefardíes”, en ALSINA, Jean; OZANAM, Vicent (eds.): *Los Trigones ya van en flores: studia in honorem Michelle Debas*. Toulouse: CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2001, pp. 103-116.

⁴⁵ Ver KATZ, Israel J.: *Judeo Spanish traditional ballads from Jerusalem: an ethnomusicological study*, Brooklyn (New York): Institute of Mediaeval Music, 1972 y, del mismo autor, “Manuel Manrique de Lara and the Tunes of the Moroccan Sephardic Ballad Tradition: Some Insights into a Much-Needed Critical Edition”, en SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio; CATALÁN, Diego; ARMISTEAD, Samuel G. (eds.): *El romancero hoy: nuevas fronteras: 2º Coloquio Internacional, University of California, Davis*. Madrid: Gredos, 1979.

⁴⁶ KATZ: *Judeo Spanish traditional ballads from Jerusalem...*, pp. 32-41.

V. 3 El periplo viajero del romancista

Aunque Lara inició sus colaboraciones en el Centro de Estudios Históricos en 1910, año de la fundación del Centro⁴⁷, sus primeras campañas romancísticas, como hemos visto, son anteriores, y en el Archivo del Romancero de la Fundación Menéndez Pidal se conservan romances recogidos por Lara entre 1906 y 1908 en Madrid, Santander, Burgos, Navarra, Ávila, Cáceres, Granada, Albacete y Murcia: por tanto, inmediatamente después de su primer viaje con Pidal a las Navas del Marqués. En este momento, Lara escribe un artículo hasta ahora desconocido que, como veremos, supone una verdadera declaración de intenciones como investigador y folclorista:

“En todas las comarcas españolas existen romances conservados por la tradición oral, y en todas ellas son captados. Mi experiencia en mis investigaciones personales me permiten afirmar que los he hallado en ambas Castillas, en León, en Navarra, en Extremadura, en Murcia y en Andalucía, y que, a la recitación, acompañaba, siempre, para fijarla y determinarla una fórmula melódica repetida indefinidamente, a semejanza de las que los libros musicales, desde el siglo XVI, nos han conservado, aunque, por desgracia, en bien escaso número.

En tales melodías hemos de ver nosotros la evolución lógica de aquella vieja música con que, en la Edad Media, aparecían expuestos los cantares de gesta, de igual modo que los romances literarios son solamente como piedras preciosas desprendidas del inmenso joyel que aquellos cantares formaron. Esa música, que ningún libro nos conserva, sino a través del enigma que aún es, en realidad, para la ciencia moderna, la notación de los neumas, o bien en la impresión, tan sujeta a caprichosas interpretaciones, de la notación mensural, vive, sin embargo, en labios del pueblo, y sus fórmulas rítmicas han sido transmitidas de generación en generación desde siglos remotos.

Su conocimiento acaso nos proporcionase el medio de comprobar, a través de su identidad con algunos de los monumentos escritos, las leyes a que esté sujeta la interpretación de las primitivas notaciones empleadas por el arte musical. Y si en los giros de sus inflexiones melódicas revivía ante nosotros el espíritu creador de los viejos juglares, venerables precursores del arte moderno, la exactitud de sus valores rítmicos prestaría vigor científico a ciertas hipótesis, aventuradas aún, a que se ve condenada la crítica, y aclararía definitivamente puntos oscuros de la historia”⁴⁸.

En 1910 se concedió a Lara la pensión de ocho meses que tres años antes se le había denegado, para estudiar la música y poesía de los judíos españoles en Bosnia,

⁴⁷ En cuanto al legado del Romancero que Lara recogió en la península, es imprescindible consultar 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*, 2 Vols., Barcelona: Quaderns Crema, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1998, bajo la dirección del mismo autor.

⁴⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Los Juegos Florales y la tradición popular”, *Faro*, Madrid, 18-X-1908.

V. LARA, DEL FOLKLORISTA AL MUSICÓLOGO

Serbia, Bulgaria, Turquía, Asia Menor y Egipto⁴⁹. Ello conecta con un renovado interés por la acción hispánica en el exterior que observamos al revisar los archivos de la JAE, a través de una política cultural española, que desemboca en 1925 en el planteamiento de una “Misión a Oriente”. El objetivo era establecer las bases de una relación cada vez más eficaz con las colonias de hispanófilos y de israelitas, en respuesta a los intereses comerciales de España y su posición en la política internacional. Esta misión sería encomendada anualmente a dos o tres científicos, literatos o artistas españoles, para diseñar conferencias, cursos, lecciones de orientación bibliográfica, conversaciones y discusiones, organización de bibliotecas, estudio de las necesidades de cada núcleo, y establecimiento de relaciones.

En el planteamiento de esta misión, se solicitaron, ya en 1926, las opiniones de representantes diplomáticos y consulares de España en Belgrado, Esmirna, Salónica, Bucarest y otras poblaciones de Turquía, Grecia y Yugoslavia, a través de la Oficina de Relaciones Culturales Españolas. En definitiva, desde la JAE se consideraba que dichos focos habían de ser cultivados, tanto por su repercusión para el comercio español, como en su valor espiritual y en el apoyo moral que significaban para nuestras relaciones internacionales, en unos términos que se relacionaban con el espíritu de la Sociedad de Naciones, a través de la constitución de la Comisión de Cooperación Intelectual. Para esta misión se barajaron nombres como Pérez de Ayala, Jiménez Caballero, Navarro Tomás, Ángulo, Torner, o A. Castro. Sin embargo, el nombre de Lara no aparece entre los candidatos⁵⁰.

La primera pensión de Lara no se hizo sin embargo efectiva hasta mayo de 1911⁵¹. Su primer destino fue Sarajevo, seguido de Belgrado y Sofía, especialmente provechosos en descubrimientos musicales⁵². Por otro lado, averiguamos que en Sofía,

⁴⁹ Las campañas de Lara formaban parte de la organización de “misiones científicas, excavaciones y exploraciones para el estudio de monumentos, documentos, dialectos, folclore, instituciones y en general cuanto pueda ser fuente de conocimiento histórico”, que contemplaba el artículo 2º del Real Decreto de 18 de marzo de 1910, de fundación del Centro de Estudios Históricos.

⁵⁰ No obstante, la correspondencia se archiva en la JAE en mayo de 1927, al no poder realizarse aún el proyecto, y no encontramos más información al respecto.

⁵¹ “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”, en *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Madrid, 20-IV-1911. En el fondo de la JAE del Archivo de la Residencia de Estudiantes consultamos una carta de Pidal a José Castillejo, secretario de la JAE, sobre las condiciones especiales de la pensión de Lara de 1911, por su carácter nómada y la necesidad de realizar pequeños viajes desde los puntos céntricos, lo que encarecería la campaña, en un momento en el que Lara, en excedencia, recibía menos sueldo (signatura: 280790340/JAE/168/5/2).

⁵² Diego Catalán ha reconstruido los viajes de Lara por España y el extranjero, sobre todo a través del epistolario de Lara y Pidal, y apoyándose en la documentación de la Junta para la Ampliación de Estudios

Lara mantuvo relación con el conocido rabino Sabetay J. Dajaen⁵³. Lara recorrió después Constantinopla, Salónica y Esmirna, que entonces estaban asolados por el cólera. Llevó a cabo encuestas en otras ciudades turcas de Asia, además de Esmirna, Beirut, Damasco y Jerusalén. Según la documentación de la JAE, Lara también estuvo en Rodas, El Cairo, Asuán, Larissa y Corfú⁵⁴. Ya en 1912, su periplo prosigue en Bosnia, Servia, Bulgaria, Turquía, Asia Menor y Egipto⁵⁵.

Catalán aporta diferentes datos sobre la campaña del folclorista, y anota cómo ascendieron a 1.133 las versiones de romances recogidas por Lara hasta ese momento, cifrando en 354 las transcripciones musicales. Cabe añadir que Lara destacó especialmente la riqueza de la tradición romancística recogida en Bosnia, donde “difícilmente se podrá hallar un romance más”⁵⁶. Lara puntualizaba que en Sofía y Belgrado, donde la tradición poética era escasa, se había dedicado a la parte musical del romancero; mientras que en Salónica no había podido recoger ni una sola melodía, debido a que “la raza judía es muy sensible al miedo, así es que hallé grandes dificultades para que me dijese romances, y absoluta posibilidad de que me los cantasen”⁵⁷.

Hay que destacar que Lara adquirió entonces para el archivo lotes de manuscritos desde el siglo XVIII, así como libros de cordel en caracteres hebraicos, y transcribió himnarios hebreos y cantigas. En sus investigaciones sobre las copias de manuscritos y de los incipits de romances en Sarajevo y Salónica –descritos en el catálogo de Armistead, y estudiados recientemente por Edwin Seroussi⁵⁸–, hay que destacar sus aportaciones críticas sobre la colección de romances del mencionado Abraham Danon, a partir de las ediciones de incipits de romances, de referencia para los himnos litúrgicos de Israel Nagara que, según Catalán, constituían la colección más antigua del Romancero tradicional moderno. De este modo, Lara le sugería a Pidal lo siguiente:

y el expediente militar de Lara; documentación que revisamos también en esta tesis para aportar hipótesis y nuevos datos.

⁵³ Véase El conde de Foxá: “Hablando con un Gran Rabino Sefardita del próximo Oriente”, *La Gaceta Literaria*, N.º 110, Madrid, 15-VII-1931, p. 11.

⁵⁴ Memorias de la Junta para la Ampliación de Estudios, 1910-1911, pp. 69-70.

⁵⁵ Memorias de la Junta para la Ampliación de Estudios, 1912-1913, pp. 102-103.

⁵⁶ Fundación Ramón Menéndez Pidal: Carta de Lara a Pidal, Sarajevo, 16-VI-1911. (Carpeta nº 41).

⁵⁷ Fundación Ramón Menéndez Pidal: Carta de Lara a Pidal, Constantinopla, 18-X-1911. (Carpeta nº 41). Fragmento inédito.

⁵⁸ SEROUSSI, Edwin: *Incipitario sefardí: el cancionero judeoespañol en fuentes hebreas (siglos XV-XIX)*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2009. El autor analiza los trabajos de Lara en el Centro de Estudios Históricos, como copista de fuentes de la tradición hebrea.

V. LARA, DEL FOLKLORISTA AL MUSICÓLOGO

“En la memoria verá V. la labor que he hecho sobre ejemplares de los poemas de Nagara, y le remitiré la lista de los romances que en ellas se citan y además las referencias manuscritas que he hallado de otros desconocidos. Como V. advertirá, Abraham Danon omitió dos romances: “Me esparto y me vo” (folio 52) y “Al derredor al quedé” (folio 122) y tradujo mal otros varios, que deben ser rectificadas así: “Paseabase Silvana”, “Fartome de amor” y “Alba y Lucia, graciosa”. Además de tales citas he hallado otra en un libro hebraico de oraciones titulado Macksor; la de “porque no me hablas”, tomo III – pág. 139 – Viena 1867”⁵⁹.

Al referirse a este primer viaje por las comunidades sefardíes de Oriente, Catalán afirma que el éxito 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”⁶⁰. Lara comunicaba las vicisitudes y averiguaciones de su periplo por Oriente a Menéndez Pelayo, de forma que nos amplía la información que le transmitía a Pidal. Lara destacaba así los estragos del cólera en Constantinopla y Salónica en su primer viaje, y cómo repercutió la epidemia y la guerra en sus encuestas romancísticas⁶¹:

“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”⁶².

En este balance, Lara señalaba además cómo la música era “de ruegos y sobre todo de dinero”⁶³, con lo que debía “comprar” las melodías y los textos transmitidos oralmente, y también las transcripciones, ya fuera a las clases populares o de mayor

⁵⁹ Fundación Ramón Menéndez Pidal: Carta de Lara a Pidal, Sarajevo, 16-VI-1911. (Carpeta nº 41). Fragmento inédito.

⁶⁰ CATALÁN: *El Archivo del Romancero...*, p. 72.

⁶¹ Lara tuvo que interrumpir sus viajes y renunció al final de su pensión, dándose ésta por caducada por Real Orden de 20-VII-1912.

⁶² REVUELTA SAÑUDO, Manuel (ed.): *Marcelino Menéndez Pelayo. Epistolario*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1984, carta de Lara, del 22-XII-1911. Puede consultarse en la obra completa digitalizada de Menéndez Pelayo, publicada por el CSIC entre 1940 y 1974, y que incluye los 23 volúmenes del epistolario, editados por la Fundación Universitaria Española entre 1982 y 1991.

⁶³ *Ibidem*.

rango social. En Salónica, Lara destacó el hallazgo de nuevos romances y la anotación de diversas versiones, en una colección que consideraba la más numerosa hasta el momento, con más de 250 variantes. 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 de igual valor por la pureza de las lecciones. Por otro lado, de su estancia en Jerusalén informó a Menéndez Pelayo sobre el contacto con una informante griega de Larissa, cuyas versiones excedían a todas en cuanto a extensión. Como Lara escribía a su maestro, “ciertos tipos de romances que hasta ahora se presentaban invariables y fijos adquieren en sus versiones mayor amplitud en formas que son indudablemente primitivas y tradicionales, mantenidas por su memoria prodigiosa con rara pureza”⁶⁴. Así se revelaba a la literatura española la tradición oral en Grecia donde, según Lara, hasta ahora era desconocida.

En 1914 tenemos noticias de una nueva salida de Lara, en los meses de verano, por Salamanca, Zamora, León, Palencia y Asturias. Ya en 1915, Lara viajó a Tánger y Tetuán, y sus investigaciones demostraron que la tradición conservada en Marruecos era más valiosa que la de Oriente, por albergar una tradición más completa y literaria para la reconstrucción del Romancero judeo-español. Como explica Catalán, Lara completó esta etapa con una campaña en 1916 por Larache y Alcazarquivir, y volvió a Tetuán. En este caso, se cifraron en 28.300 versos y más de 300 las melodías recogidas por Lara, incluyendo la tradición urbana gitano-andaluza –pasando por Sevilla, Córdoba y Algeciras–, que Lara descubrió en este viaje⁶⁵. Llama la atención, según observamos en el Archivo del Romancero, que Lara no recogiera melodías de la tradición andaluza, quizás debido a la dificultad de las líneas melódicas en una transcripción rigurosa⁶⁶.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Véase CID, Jesús Antonio: “El romancero tradicional de Andalucía. La recolección histórica y las encuestas de M. Manrique de Lara (Córdoba, Sevilla, Cádiz, 1916)”, en PIÑERO, Pedro M. *et al.* (eds): *Romances y canciones en la tradición andaluza*. Sevilla: Fundación Machado, 1999, pp. 23-61; y CATARELLA, Teresa: *El romancero gitano-andaluz de Juan José Niño*. Sevilla: Fundación Machado, 1993.

⁶⁶ Será Eduardo Martínez Torner, más adelante, el que realice afirmaciones sobre la genealogía entre la música sefardí y la andaluza, refiriéndose al libro de José M. Estrugo, *El retorno a Sefarad* (1933), en MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: “Romancero sefardí”, en *Temas folklóricos: Música y poesía*. Madrid: Imprenta Augusto Boué, 1935. Así, Torner –que acudía además a los trabajos de Ribera sobre la tradición andaluza– explicaba que las melodías del romancero sefardí presentaban el aspecto exterior del canto andaluz, con gran riqueza melismática, abundando la tonalidad y ritmos característicos de la música de Andalucía. El musicólogo anunciaba la publicación de próximos análisis sobre los caracteres tonales y rítmicos de la música del cante flamenco y jondo.

V. LARA, DEL FOLKLORISTA AL MUSICÓLOGO

Como hemos visto, Lara se interesó también por la música árabe –aunque sin gran número de obras en su legado bibliográfico⁶⁷–, pero no sabemos hasta qué punto, en los debates nacionalistas sobre el origen y evolución de la música española, se identificaba por ejemplo con las teorías de arabistas como Julián Ribera⁶⁸, cuyas ideas, como ha expuesto Susana Asensio, se enfrentaban por otro lado a las de un Menéndez Pidal⁶⁹. Cabe recordar que, según recoge Manuela Manzanares, ya Pascual de Gayangos y Arce (1809-1897) se había interesado por los elementos de música árabe que se encontraban en la música española, aunque no localizamos publicaciones específicas del arabista en torno al tema⁷⁰. Además, ya hemos visto cómo Lara no comulgaba con las ideas de preceptistas españoles como Juan Andrés que, a la postre, había influido en la incorporación del estudio de la cultura árabe dentro de la cultura europea, demostrando las estrechas relaciones entre ambas, sobre todo en el ámbito de la literatura y la música⁷¹.

Según el ideario de Lara, probablemente se identificaba en mayor medida con musicólogos como Pedrell, que en 1915 consideraba la influencia del canto litúrgico bizantino en el orientalismo musical de los cantos populares, anterior por tanto a la ocupación árabe en España, citando trabajos de Thibaut y Amadeo Gastoné: “El andalucismo de hoy no es árabe, sino una derivación atenuada del orientalismo de origen (...). La música popular no debe nada esencial a los árabes ni a los moros. Existía antes que ellos invadieran el suelo ibérico”⁷². En esta otra campaña como folclorista, Lara dio especial importancia a la colección que reúne en Tánger y Tetuán

⁶⁷ Las referencias bibliográficas de su biblioteca se reducían a la obra de Kiesseweter, y se echan en falta clásicos de la historiografía española como el libro de Mariano Soriano Fuertes, *Música árabe-española, y conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura* (1853).

⁶⁸ Tengamos en cuenta que dos de los textos más representativos de Ribera se dan a conocer en la última década del siglo XIX, en forma de discursos: “La enseñanza entre los musulmanes españoles” (1893) y “Bibliófilos y bibliotecas en la España musulmana” (1895). En estos textos, publicados en 1925, Ribera reivindicaba el desarrollo cultural de la “España musulmana”, como decía el propio arabista.

⁶⁹ Véase ASENSIO: *Fuentes para el estudio de la música popular asturiana...*, p. 25. Para una relación de las publicaciones de Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal sobre la influencia de lo árabe en lo español es indispensable el trabajo de MANZANARES, Reynaldo: “Exotismo y “alteridad” en la música europea: “Arabismos musicales”, arte y ciencia”, en CRAWFORD, David; WAGSTAFF, George Gr.: *Encomium Musicae, Essays in Honor of Robert J. Snow*. New York: Pendragon Press, 2002.

⁷⁰ MANZANARES DE CIRRE, Manuela: *Arabistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1971.

⁷¹ Véase ANDRÉS, Juan: *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*. Edición dirigida por P. Aullón de Haro. 6 Vols. Madrid: Verbum y Biblioteca Valenciana, 1997-2002.

⁷² PEDRELL, Felipe: “El andalucismo de hoy”, *Summa*, Madrid, 15-X-1915, pp. 23-25.

V. LARA, DEL FOLKLORISTA AL MUSICÓLOGO

en 1915, mientras pone en práctica unos índices para ordenar los materiales de su colección⁷³, de modo que escribe a Pidal:

“No olvide V. la necesidad de copiar por un buen copista (Medel, por ejemplo, el de la Sociedad de Autores) la enorme cantidad de melodías coleccionadas por mí en mi primer viaje a Tánger y a Tetuán en 1915. Son las mejores recogidas y las que habrán de servir de fundamento al estudio de los romances marroquíes”⁷⁴.

Sabemos que, en este momento, Antonio Bustelo, Músico Mayor del Batallón de Arapiles, también venía recopilando romances en el norte de África, de manera que en noviembre de 1917, Bustelo remitió al Ministerio de Estado español una colección de antiguos romances castellanos, con música y letra, recogidos en el Mellah de Tetuán, ilustrando una solicitud de un crédito para los trabajos de recopilación. A la solicitud de Bustelo acompañaba una carta de recomendación remitida por Antonio Pla, entonces Secretario de la Alta Comisaría de España en Marruecos. En esta carta, Pla se refería a la novedad de este trabajo –“pues no cabe apreciar realmente el valor artístico de un cantar popular, conociendo sólo la letra y no la música”–, sin citar trabajos anteriores o contemporáneos como los de Lara, cuyos resultados fueron reconocidos inmediatamente por la comunidad científica⁷⁵.

Hay que destacar que, a propósito de la primera campaña de Lara en el norte de África, localizamos materiales musicales sin identificar (melodías sin texto) en la Fundación Menéndez Pidal. Así, consideramos que existen versiones aún desconocidas de los romances “La fuente fecundante”, “El veneno de Mariana”, “Melisenda insomne” y “Sancho y Urraca”, que Lara recogió en Larache⁷⁶. Además, el archivo custodia melodías sin catalogar procedentes de Tetuán, Tánger, Sarajevo, Rodas y Larache (probablemente también de la recolección de 1915-1916, ya que del segundo viaje de Lara al norte de África, en 1919, no llegó material al archivo). Por otro lado, destaca una variante de la melodía del romance de “El conde Sol”⁷⁷, recogida por Lara en

⁷³ Hemos podido consultar estos índices, ya descritos por Catalán, en la Fundación Ramón Menéndez Pidal. Lara enumeraba cada romance con números romanos consecutivos, a la izquierda, seguido del primer verso del romance, y a la derecha con numeración arábiga, el recuento de las variantes de cada romance. Lara indicó, en algunos de estos índices, la procedencia de la colección, lo que resulta especialmente útil: “Tánger, agosto de 1915, 10.883 versos”; “Tetuán, septiembre de 1915, 7.266 versos”.

⁷⁴ Fundación Ramón Menéndez Pidal: Carta de Lara a Pidal, Larache, 13-IV-1920. (Carpeta nº 41). Fragmento inédito.

⁷⁵ Véase la solicitud de subvención a Antonio Bustelo. Colección de romances (AGA: 15/3.1 81/10100).

⁷⁶ Fundación Ramón Menéndez Pidal, Caja 46-A, Cajón W.

⁷⁷ Referencia 7.2 (á), en la clasificación de ARMISTEAD: *El Romancero Judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal...*

V. LARA, DEL FOLKLORISTA AL MUSICÓLOGO

Tánger en 1915, a través de la informante Assissa Benximol (43 años). Se trata así de una variante recogida en fecha anterior de la reseñada por Armistead con música en su catálogo (que fecha en 1935, recogida por María Sánchez Arbón en Casablanca, de la informante Salomón Wahnón).

Además, en la misma caja encontramos cuartillas con anotaciones manuscritas sobre la extensión de las melodías (número de compases), la extensión de las tesituras melódicas (las que pasaban o no de la octava), o sobre el ritmo libre, como si se tratase de intentos de clasificación de las melodías de romances. En este sentido, si dichas anotaciones manuscritas fuesen de Lara –lo que no podemos asegurar–, se relacionarían con los trabajos que posteriormente desarrolló Torner sobre la melodía y el ritmo de la música popular⁷⁸. A partir de estos estudios comparativos, hay que destacar otras anotaciones manuscritas acerca del origen de la música popular, en función de los elementos rítmicos o melódicos, y a partir de reflexiones fisiológicas conforme a los intereses de la época –recordemos el auge de la Antropología y la Etnografía, en relación a las investigaciones folclóricas, que se da a comienzos del siglo XX–, que conectan también con los intereses de Lara. Sabemos que Torner consideró que el estudio de la línea melódica de la música popular era “el único medio seguro para conocer el genio musical de cada pueblo”⁷⁹. Por otro lado, observamos anotaciones que –siendo en este caso, con toda probabilidad, de Lara–, analizan la forma en que los versos del romance se ajustaban con las frases melódicas, probando la manera más adecuada de indicar esta correspondencia en la transcripción, teniendo en cuenta las variantes melódicas. Esto puede relacionarse con los preparativos de Lara para la malograda edición de las melodías y textos de los romances.

⁷⁸ Parte de estas anotaciones manuscritas podrían ser de Torner, si tenemos en cuenta que a partir de 1915 el musicólogo ya se vincula como colaborador del Centro de Estudios Históricos, y en 1917 estudia el proceso de ordenación y clasificación de los materiales recogidos en la península. Torner mantuvo contacto con Pidal desde 1910, año en que solicitó su primera pensión a la JAE, para recolectar en Asturias melodías de romances, cantares, bailes y danzas. Según pudimos observar en los fondos del Archivo General de la Administración, Torner presentó un primer cancionero popular asturiano al concurso de Bellas Artes de 1911 (que publica, en 1920, como *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*). Como introducción al Cancionero de 1911, Torner utilizó una parte del texto de su solicitud de pensión, donde describía el método científico utilizado (antes incluso de su establecimiento en París, según las fechas): transcripciones exactas de la melodía, evitando compasear los cantos o indicar el aire del cantar; introducción de signos especiales para las inflexiones de sonidos que escapan de la notación musical. Estas cuestiones diferían así del método seguido por Lara en sus recolecciones.

⁷⁹ MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Nieto, 1920, p. V.

Tras ser ascendido a Teniente Coronel, Lara realizó otra excursión en 1918 por España y, según sus apuntes, visitó en agosto los municipios de Barbastro, Graus, Benabarre y Jaca, en Huesca; en septiembre pasó por Palencia, San Vicente de la Barquera y Burgos; y en octubre, por Bustio, Colombres, Arriondas, Covadonga, Grado, Potes, León y Zamora⁸⁰. Su siguiente viaje coincidió ya con su destino militar en la guerra en el norte de África donde, como hemos visto, prosiguió sus investigaciones musicales en 1919, con vistas a una publicación en la que Pidal pensaba incluir los romances antiguos y modernos con su música correspondiente. De este modo, entre otros trabajos, Lara transcribió también libros de vihuela del siglo XVI y el *Cancionero de Palacio*, como hemos visto. Sin embargo, en esta época comprobamos cómo Lara se centra sobre todo en su vida militar, participando activamente en diversas operaciones en África de 1919 a 1922. De este modo, observamos que el año 1920 ya fue menos productivo en sus investigaciones romancísticas, y en 1921 se unieron los problemas de salud, pues como Lara explicó a Pidal, sufre un ataque de paludismo al beber el agua infectada de charcas, atrapado en Benigrós, durante las campañas militares⁸¹.

A propósito de este viaje, Lara nos ofrece una visión personal acerca de la comunidad judía –su único testimonio–, mostrándose desconfiado, pero sin rasgo alguno de tipo antisemita o religioso cristiano: “la investigación entre los judíos es siempre cara, porque son gente interesada y propensa a la explotación de quien cae en sus manos. Además como ya estuve aquí hace tres años y gasté de largo, saben muy bien la estimación que para mí tiene cuanto me proporcionan”⁸². En otra carta, Lara se refiere a “estos interesadísimos comerciantes judíos, que propendan a aprovechar las ocasiones sin comedimiento”⁸³, cuando negociaba la compra de algunas alfombras.

Tras la segunda estancia de Lara en el norte de África, y a pesar de que hubo nuevos intentos para ajustar la concesión de nuevas pensiones, con el nombramiento de Lara en la Sociedad de Naciones se produjo el distanciamiento definitivo entre Lara y

⁸⁰ Completamos así la información que ofrece CATALÁN: *El Archivo del Romancero...*, pp. 91-92. Catalán considera que, tras visitar Zaragoza, el Alto Aragón, Burgos, Palencia, Cantabria, Lara pasó a Asturias, aunque sin detenerse a recoger romances, por deferencia a Torner (en 1916 Torner recibe una pensión para recoger romances en León y Asturias). Luego, Lara fue a Zamora y Salamanca.

⁸¹ Fundación Ramón Menéndez Pidal: Carta de Lara a Pidal, Larache, 2-IX-1921. (Carpeta nº 41). Fragmento inédito.

⁸² Fundación Ramón Menéndez Pidal: Carta de Lara a Pidal, Larache, 14-VI-1919. (Carpeta nº 41). Fragmento inédito.

⁸³ Fundación Ramón Menéndez Pidal: Carta de Lara a Pidal, 4-VI-1920. (Carpeta nº 41). Fragmento inédito.

V. LARA, DEL FOLKLORISTA AL MUSICÓLOGO

Pidal⁸⁴. En cuanto a la pensión de 1923 que a Lara le fue anulada, puede consultarse documentación sobre las negociaciones de la cantidad económica estipulada entre Pidal y Castillejo, ante la negativa de Lara a aceptar una pensión como la que le fuera concedida en 1911, por error de la Junta (se había solicitado una pensión de cantidad equiparable a la de 1916). Lara pidió a Pidal que intercediera para que fuera restablecida su pensión, dado que debía pasar más tiempo entre las comunidades judías, en Grecia y Turquía, y “podría hacer viajes a países algo lejanos donde extender las investigaciones que son tan útiles para nuestro Romancero. Resultaría absurdo que yo pusiese de mi parte el trabajo y el hilo”⁸⁵. Finalmente, se denegó la pensión por desacuerdos entre Lara –que había asumido así la compatibilidad de sus tareas con la labor romancística–, y la JAE, a través de Castillejo, que consideró excesiva la pensión⁸⁶. Cabe destacar también que continuaba vivo el interés de Lara por los viejos libros de música.

Comprobamos que los intereses de Lara como folclorista siguieron vivos hasta sus últimos años, recolectando canciones narrativas griegas, rusas y turcas, durante sus viajes a Atenas y Estambul a partir de 1924⁸⁷. Lara deseaba incluir estas canciones en el estudio con que pensaba acompañar la edición de las melodías del romancero. Como Lara escribía a Pidal desde Constantinopla: “he hecho estudios sobre la canción narrativa rusa, de la cual poseo interesantes melodías de los mendigos que pululan numerosos”⁸⁸.

⁸⁴ CATALÁN: *El Archivo del Romancero...*, p. 129.

⁸⁵ Fundación Ramón Menéndez Pidal: Carta de Lara a Pidal, Athenas, 2-XII-1923. (Carpeta nº 41).

⁸⁶ CATALÁN: *El Archivo del Romancero...*, pp. 127-128.

⁸⁷ Existe un fondo con melodías de estas características, en BNE, M.MANRIQUELARA/62. Incluye la canción “Ponizovaya Volnitsa”, más conocida como “Volga, volga mat’rodnaya”, escrita por Dmitri Sadovnikov en 1883, sobre el líder cosaco ruso Stenka Razin, que también inspiró obras de Glazunov y Shostakovich. Además, se incluyen otras canciones armenias, griegas y turcas recogidas por Lara en Grecia, Atenas y Constantinopla en 1924.

⁸⁸ Fundación Ramón Menéndez Pidal: Carta de Lara a Pidal, Constantinopla, 25-VIII-1925. (Carpeta nº 41). Fragmento inédito.

**VI. LARA, PINTOR Y CRÍTICO
DE ARTE**

VI. LARA, PINTOR Y CRÍTICO DE ARTE

En la actividad artística de Manrique de Lara destaca el cultivo de la pintura, en su vertiente práctica y también como crítico de arte, labor que Lara ejerce de manera puntual en la prensa, a propósito de diferentes acontecimientos de la vida madrileña. Tal es el caso de las exposiciones del Círculo de Bellas Artes, o la muerte en 1910 del pintor Emilio Sala, vecino de Lara en Madrid, al que consideraba con admiración “el gran maestro de la pintura española”¹. A pesar de que la producción literaria de Lara en este ámbito no es muy amplia², destaca por los análisis que realiza de los procesos pictóricos de autores que, en su conjunto, representan a una tradición de grandes coloristas, dentro de la escuela valenciana de pintura. A rasgos generales, Lara contrapone esta escuela a las vanguardias surgidas en Francia en el último tercio del siglo XIX, ya que en ella identifica la continuación de las conquistas artísticas de la escuela veneciana del siglo XVI.

La exposición del Círculo de Bellas Artes de 1891, en la que Lara se presenta como pintor, supone también el inicio de sus colaboraciones como crítico de arte. Lara reivindica en este momento a dos figuras de la pintura española, unidas por sus condiciones artísticas ante el natural, “semejantes por la sinceridad y amor a la verdad que descubren”, según Lara. Se trata de Casimiro Sainz (1853-1898), en opinión de Lara “el primero de los paisajistas españoles”, y de Antonio Cortina (1841-1890), otro de los maestros de una generación de artistas valencianos que, según advertía Lara, seguía siendo un desconocido, al igual que consideraba el resto de la crítica por el fallecimiento del pintor, el año anterior³.

Respecto a Sainz, Lara destaca, en obras como *Orillas del Manzanares* o el *Nacimiento del Ebro*, su realismo y logro de la espacialidad, a través de la luz y del color como recursos de organización espacial. Por ello, Lara pide que, para poder volver a pintar, el malogrado Sainz saliera del centro psiquiátrico donde había sido internado el artista, cuya locura consideraba pareja a la captación sensible del paisaje. En cuanto a

¹ Manrique de Lara relata su presencia en la casa del pintor Emilio Sala, ya enfermo, durante los reconocimientos del doctor Medinaveitia, “ayudando a veces a sostener las ropas del enfermo, mientras el etetoscopio del doctor investigaba el estado de la cavidad pulmonar”, recogido en MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Emilio Sala”, *El Mundo*, Madrid, 14-IV-1910.

² Sus colaboraciones como crítico de pintura en la prensa diaria se concentran en *El Heraldo*, por la Exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid de 1891, y *El Mundo*, especialmente en 1908, cuando Lara firma su artículo “Círculo de Bellas Artes. ¿Modernismo o regresión?” que, como veremos, sintetiza su pensamiento en esta materia.

³ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Exposición del Círculo de Bellas Artes. II”, *El Heraldo*, Madrid, 16-V-1891.

VI. LARA, PINTOR Y CRÍTICO DE ARTE

Cortina⁴ –destacado también por Sorolla en su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes–, Lara aprecia obras como *Descanso del modelo* o *Adán y Eva*, por la graduación del interés plástico de los elementos del cuadro, valorando también el papel del color y de la luz, además de la sobriedad y el refinamiento de su obra.

Junto al pintor Luis Sainz, del que Lara recibe lecciones tras su llegada a Madrid, va a haber otra figura que influya considerablemente en su cultivo de la pintura. Nos referimos al pintor de origen cubano Eduardo Pelayo, discípulo a su vez de Emilio Sala, y al que vemos en las Exposiciones Nacionales a partir de 1876⁵. Lara comparte estudio en Madrid con Pelayo, artista hoy prácticamente olvidado, rindiéndole homenaje póstumo en *El Mundo*, a propósito de la exposición del Círculo de Bellas Artes en la que se expone su obra. Así, Lara lleva a cabo una minuciosa descripción del proceso creativo de Pelayo, mientras nos revela su relación con el pintor:

“Yo le reverenciaba como a un hermano mayor (...) y admiraba en él al gran artista que, en la plenitud de un talento que casi sin tanteos llegó a la madurez, seguía con benévolo interés el balbucir de mis aficiones pictóricas y con sus consejos guiaba benévolamente mi mano en momentos de inveterada torpeza”⁶.

Lara descubre así a un maestro de una pintura directa, fresca, que enseguida lograba efectos sobre la imprimación de la pintura, a partir de esa mancha general sobre la que destacaba zonas localizadas del cuadro, pero sin superponer capas sucesivas de color. Pelayo era un pintor perfeccionista y purista, muy sensible al color, tal y como nos lo da a conocer el crítico. Rápidamente intuía el efecto del trazo y enseguida valoraba las pinceladas que estaban bien colocadas. Incluso, en la paleta utilizaba pintura verde, húmeda, con la que conseguía los efectos de transparencia y perfección de los que habla Lara. De ahí la rapidez del proceso en sus creaciones. Según Lara, Pelayo era un pintor exquisito, sensible a la riqueza de tonalidades cromáticas, y fiel al natural, por lo que señala su preferencia por el Pelayo paisajista, donde la pintura se imponía al dibujo.

A pesar de sus inclinaciones estéticas, Lara se muestra comprensivo con los intentos de renovación llevados a cabo por los pintores impresionistas en Francia, que

⁴ Para un mejor conocimiento de la vida y obra de Antonio Cortina recomendamos el reciente libro de LLOPIS BAUSET, Consuelo: *Antonio Cortina Farinos: Pintor 1841-1890*. Valencia: C. Llopis, 2004.

⁵ OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Ramón Moreno, 1975. (1ª ed., 1868-1869), p. 520.

⁶ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Círculo de Bellas Artes. Eduardo Pelayo”, *El Mundo*, Madrid, 26-X-1908.

VI. LARA, PINTOR Y CRÍTICO DE ARTE

se rebelaron contra el tenebrismo y amaneramiento del arte ortodoxo del país vecino. Sin embargo, no aceptó su ruptura con el arte académico, señalando como referencia a los maestros clásicos de la pintura realista española. En este sentido, Lara difiere de una parte de la crítica de fines del siglo XIX que defendía la influencia de la pintura española decimonónica en el arte moderno, según las preocupaciones coloristas y luministas de las vanguardias artísticas⁷. En opinión de Lara, el impresionismo era un arte endeble y regresivo, interrumpida la evolución progresiva desde los cánones de la tradición pictórica, y calificaba el arte impresionista como “primitivo e infantil”⁸, rechazando así a los jóvenes pintores españoles que, como era el caso de Darío de Regoyos, seguían estas tendencias, desviados de la tradición española que les era propia.

“La escuela francesa, por tradición malaventurada que arranca casi desde los orígenes de su arte, no ha tenido nunca coloristas. Le Brum, David, Delacroix, todas esas grandes reputaciones que han llenado un siglo de historia del arte, podrán inspirar una admiración sin medida a los que no estén familiarizados con la pintura de un gran colorista como Goya, ignorado por Europa entera hasta fecha bien reciente, pero que debiera estar presente en el espíritu de todo español. Y mientras los cuadros del gran pintor aragonés ofrecen un dechado que el arte anterior de Velázquez, por una parte, y de otra el posterior de Fortuny, explican y complementan, los modernos artistas franceses que hubiesen tenido ocasión de admirar nuestra escuela o conociesen su portentosa antecesora, la escuela veneciana, a la cual debemos en su origen las mejores cualidades de la nuestra, tendrán forzosamente que hallar negra y deficiente toda la escuela francesa, aun en aquellos cuadros, como los de Largillière o de Boucher, que por fama tradicional están supuestos como de grandes coloristas”⁹.

Así, *el color* representaba, para Lara, la esencia distintiva de la escuela española. A través de un linaje artístico continuado por Mariano Fortuny (1838-1874) y Emilio Sala (1850-1910), se perpetuaban, según Lara, los valores pictóricos de dos referentes en el arte nacional: Francisco de Goya (1746-1828), con su pintura temperamental y espontánea y, sobre todo, Diego Velázquez (1599-1660), fundamental en la captación de la luz y del color en la pintura¹⁰. En este sentido, Lara considera a Emilio Sala gran maestro de coloristas, mientras observa en la pintura del valenciano cualidades que lo

⁷ LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Conmemoración de Sorolla. Disertación leída en el Acto inaugural del curso, el día 15 de octubre de 1963*. Madrid: Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, 1963.

⁸ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Círculo de Bellas Artes. ¿Modernismo o regresión? Exposición del Retiro”, *El Mundo*, Madrid, 31-X-1908.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Círculo de Bellas Artes. Eduardo Pelayo”, *El Mundo*, Madrid, 26-X-1908.

VI. LARA, PINTOR Y CRÍTICO DE ARTE

emparentaban con Velázquez, en cuanto a la libertad del trazo, la solución de los problemas de la luz, y el nivel de síntesis de sus obras, de reflexión y acción rápidas:

“Acaso ningún pintor español moderno ha tenido tantas cualidades como las que avaloran el arte de Emilio Sala. Su colorido, transparente y luminoso como ninguno, era el legítimo heredero del que nos asombra todavía ante la pintura del grande y malogrado Fortuny. Mas en la factura con que Emilio Sala daba vida a sus cuadros, nada había que denotase un empeño de atildada minuciosidad, antes al contrario, su pincel se movía con la libertad que guió el del genial Rosales, mezclando en la amplia huella la gracia más delicada y exquisita con la vigorosa sencillez que es característica del arte sintético del inmortal Velázquez”¹¹.

Asimismo, Lara se muestra un experto en la pintura de Velázquez, considerado en época del crítico como máximo exponente de un renacimiento clásico, en cuanto había dignificado la interpretación de la naturaleza, al penetrar en su esencia y captar la expresión ideal de lo representado¹². Al mismo tiempo, se valoraba el equilibrio logrado entre el asunto y los recursos expresivos en la obra velazqueña, dentro de un realismo subjetivo que distinguía la visión del artista, lo que Rafael Doménech trasladaba también a la obra de Joaquín Sorolla, al que calificaba de “pintor clásico”¹³. La crítica defendía así la modernidad del arte velazqueño a comienzos del siglo XX, cuando disminuye ya su impacto, después de que su prestigio creciera en paralelo al desarrollo de las tendencias realistas del arte decimonónico. Velázquez habría inspirado así un nuevo estilo pictórico, liberado de las restricciones académicas, y más cercano al natural, a la verdad del natural¹⁴.

Por su parte, Lara demuestra un conocimiento profundo de la pintura velazqueña, mientras se suma a la nueva crítica en los problemas de autoría de los cuadros de Velázquez, con importantes análisis técnicos y pictóricos de su obra¹⁵. Aunque en su momento Lara no realiza descubrimientos de gran calado –y la crítica

¹¹ MANRIQUE DE LARA: “Emilio Sala”....

¹² BERUETE, Aureliano de: *Velázquez*. Madrid: CEPESA, 1987. Beruete fue el autor de una monografía fundamental sobre Velázquez, publicada por primera vez en francés en 1898, donde establecía el que está considerado como el primer catálogo moderno y crítico de la obra velazqueña.

¹³ DOMÉNECH, Rafael: *Sorolla: su vida y su obra*. Madrid: Leoncio Miguel, 1910.

¹⁴ PORTÚS, Javier: “Velázquez Fin de siglo”, en VV.AA.: *Diálogos Sorolla & Velázquez*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Sorolla (octubre, 2009 – enero, 2010). Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2010, pp. 11-13.

¹⁵ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Velázquez en el Museo del Louvre”, separata de *Revue Hispanique*, tomo LI, New York; París: Hispanic Society of America, 1921. En este artículo, que con toda seguridad es anterior a la fecha de su publicación, Lara analiza algunas atribuciones a Velázquez en el Museo del Louvre que considera erróneas.

VI. LARA, PINTOR Y CRÍTICO DE ARTE

actual tampoco coincide plenamente con sus afirmaciones—, hay que valorar sobre todo la capacidad de examen por parte de Lara de la obra velazqueña. Lara venera a Velázquez como “el sublime artista del aire y de la luz”¹⁶, respecto a los mismos problemas de la representación de los objetos a los que se refería Herr Muther, en su *Historia de la Pintura en el siglo XIX*¹⁷. Lara no parece ajeno a la crítica extranjera, que fue determinante, sobre todo desde el ámbito francés, para el redescubrimiento de Velázquez en España, en la segunda mitad del siglo XIX¹⁸. En cualquier caso, Lara fue respetado por sus contemporáneos en esta materia, como lo demuestra el hecho de haber publicado en la *Revue Hispanique* —publicación fundamental para las letras hispanas— y, según ha demostrado Jesús Antonio Cid, con la publicación de dos textos inéditos de Lara sobre la obra y el estilo de Velázquez, uno de ellos directamente relacionado con el estudio que publica el marqués de Lerma sobre un retrato del Cardenal-Infante D. Fernando de Austria, que atribuye a Velázquez¹⁹.

La fuerza expresiva de la pintura y su armonía cromática, unida a una concepción realista de la pintura clásica, son los valores fundamentales que Lara traslada a los pintores valencianos, dentro de un concepto modernizador del arte vigente en el siglo XIX, y en el que influyó también la estética wagneriana en la que Lara se adscribe²⁰. Igualmente, observamos una tercera idea que recorre los escritos de Lara, con el mismo objetivo de diferenciar la escuela española de pintura frente a la vanguardia francesa —al tiempo que busca reintegrar la tradición española en el contexto

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ MUTHER, Richard: *Geschichte Malerei in Neunzehnten Jahrhundert*. München: G. Hirth, 1893, *op. cit.* BERUETE: *Velázquez*. Disponible online, desde la página web de Internet Archive, en el enlace: <http://archive.org/details/geschichtedermal02muthuoft> (consultado por última vez, en 28 de enero de 2013).

¹⁸ SANTA ANA Y ÁLVAREZ OSSORIO, Florencio: “La perdurabilidad de Velázquez en la pintura española del XIX: Sorolla”, en VV.AA.: *V Jornadas de Arte. Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1991, pp. 435-440.

¹⁹ CID, Jesús Antonio: “Manrique de Lara, pintor y crítico de arte. Dos escritos desconocidos sobre Velázquez”, apéndice en “El Romancero tradicional de Andalucía. La recolección histórica y las encuestas de M. Manrique de Lara (Córdoba, Sevilla, Cádiz; 1916)”, separata de *Romances y Canciones en la tradición andaluza*. Sevilla: Fundación Machado, 1998.

²⁰ La estética wagneriana en la pintura española ha sido tema de la tesis doctoral de Patricia Cármena de la Cruz. La autora explica cómo desde el movimiento wagnerista en Francia, en la segunda mitad del XIX se irradiaba un nuevo concepto de la obra de arte que, basado en la jerarquización romántica de las artes, pone el acento en la capacidad descriptiva y emotiva. Al mismo tiempo, en España se difundían ideas sobre la correspondencia entre el color y el sonido, que en Francia eran signo de modernidad, y por las que, a partir de las teorías del *ut musica pictura* de Delacroix, se identificaba la fusión de colores con la orquesta wagneriana. Véase CÁRMENA DE LA CRUZ, Patricia: *Música y pintura. La estética wagneriana en España. Madrid, 1890-1915*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Carlos Reyero. Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Historia y Teoría del Arte, 1997-1998, pp. 4-10.

VI. LARA, PINTOR Y CRÍTICO DE ARTE

europeo–, y que consiste en la preocupación formal, sin que ello significara anteponer el dibujo a las cualidades plásticas de la pintura²¹.

“La música de Beethoven y de Wagner es como uno de esos cuadros maravillosos en la historia del arte que llevan los nombres de los hermanos Van Eyck en Flandes, de Durero en Alemania, de Tiziano en Venecia, de Rembrandt en Holanda, de Velázquez o de Goya en España. El arte francés ha hecho con esa música lo mismo que con los cuadros: convertirlos en tapices, donde las líneas han perdido su firmeza y los colores su brillantez, y aunque reproducen las composiciones primitivas, nadie, sin conocer los originales, podrá tener la idea de su belleza. La música italiana moderna no es ni siquiera el revés del tapiz fabricado en Francia, porque éste, al menos, conserva algo de los colores con que está tejido, sino solamente una mala fotografía, pobre y monocroma, del reverso del tapiz”²².

En este sentido, observamos cómo Lara transfiere características expresivas y formales del arte pictórico al musical, mientras se opone a una escuela *degenerada* como la francesa, que no valoraba, según Lara, la tradición artística en la evolución del arte moderno. En la línea de Jules Laforgue, y la crítica impresionista de la década de 1880, Lara entendía que los seguidores de esta tendencia se habían separado del realismo en aras de una sensibilidad propia, bajo el tecnicismo de sus formas²³.

“Recordaba yo con amargura que hay también otra escuela, si es que acaso puede merecer tal nombre, cuyo propósito es sólo halagar el gusto frívolo del público y romper con todo arte que precedió. Y a semejanza de los decadentistas en la literatura y de los impresionistas en la pintura, con los cuales tiene tal tendencia muchos puntos de semejanza, erige en dogma estético el sentimiento personal, no siempre fortalecido por la educación y moderado por la prudencia, y de encontrar un rasgo de poesía o de pasión, es preciso desbrozar con empeño persistente en la arboleda inexplicable de lo extravagante o de lo vulgar (...) La figura de Saint-Saëns, de tan gran relieve y significación en el arte moderno, merece la gratitud de los admiradores de la buena música, y puede ser opuesta a la escuela de degenerados que hoy perturban el arte europeo. Y mientras ésta nos atormenta con sus obras, delirios incoherentes de unos cuantos ignorantes o perturbados, que si inspiran

²¹ En la misma línea se expresan críticos de la época como Rafael Doménech o Bernardino de Pantorba, si bien suelen centrar esta característica en la pintura de Sorolla, en cuanto a su estudio de la forma y del color, para lograr la libertad frente al natural. Hay que tener en cuenta el peso de la pintura italiana, alejada del tecnicismo francés, cuyo conocimiento se asocia de forma tradicional a la escuela valenciana, y que, junto a la influencia velazqueña, habría sido determinante para que autores como Lara no aceptaran el impresionismo, según opina PENA LÓPEZ, María del Carmen: *El paisaje español del siglo XIX: del Naturalismo al Impresionismo*. Tesis doctoral, dirigida por Alfonso E. Pérez. Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1982, pp. 98-105.

²² MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Teatro Real. Tosca, melodrama de Puccini”, *El Mundo*, Madrid, 15-I-1908.

²³ VENTURI, Lionello: *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. (1ª ed. traducida, 1979, del original *Storia della critica d'arte*, 1936).

VI. LARA, PINTOR Y CRÍTICO DE ARTE

algún interés es el de la compasión, que nos conmueve ante lo enfermizo o monstruoso, pensaremos con veneración en Saint-Saëns y volveremos nuestros ojos a su arte, elevado y de indiscutible valor”²⁴.

Con estas premisas, Lara reivindicó diferentes nombres en la pintura española, destacando a los paisajistas Casimiro Sainz y Eduardo Pelayo, en respuesta a la afición que Lara mostró por el género del paisaje –máxima expresión de la pintura vinculada con la estética wagneriana²⁵–, y especialmente por el paisaje cercano a la Sierra madrileña, como ha señalado Paloma Ortiz de Urbina y Sobrino²⁶. No obstante, no hay que olvidar que Lara cultivó otras temáticas en sus cuadros –especialmente el retrato, en la línea quizás de un Sorolla–, además de su vinculación con el círculo wagneriano de Agustín Lhardy²⁷, abanderado del paisaje simbolista en el ámbito madrileño.

Sin embargo, hay que señalar que no se observan elementos filosóficos o metafísicos que relacionen a Lara con la crítica simbolista, más vinculada a posturas noventayochistas en relación al carácter nacional y su estética en la pintura paisajística; si bien no hay que olvidar la influencia ejercida por los institucionistas, con los que Lara tuvo tanto que ver²⁸. En la labor crítica de Lara predominó el estudio de los procesos pictóricos, en los que valoró sobre todo la capacidad de síntesis formal del artista, el empleo del color como signo de modernidad, y la valoración de un arte realista que conectaba con la búsqueda de la verdad de la filosofía schopenhauriana.

²⁴ MANRIQUE DE LARA, Manuel: “Visita de honor. Saint-Saëns en el Real”, *El Mundo*, Madrid, 24-XI-1907.

²⁵ Como recoge Patricia Cármena de la Cruz, la revalorización del género del paisaje (unido al éxito de pintores nórdicos como Anders Zorn), como medio más adecuado para la moderna expresión de las emociones del artista, va pareja a las conquistas del wagnerismo en el contexto español (y al éxito de los sinfonismos *del norte*, como Beethoven). A este respecto, Carlos Haes (1826-1898) fue considerado introductor de un concepto moderno de pintura al aire libre, donde paisaje y música se unieron como expresión del sentimiento, en conexión también con las ideas krausistas. En este sentido, Francisco Giner de los Ríos exaltaba una Naturaleza *wagneriana*, donde se daban las mejores condiciones para participar de *la obra de arte total*, en una idea de *religión natural* similar a la del norte. Véase CÁRMENA DE LA CRUZ: *Música y pintura...*, pp. 224-227; 415-439. Recordemos además, cómo en la filosofía wagneriana existe una conexión entre la naturaleza y el arte a través del ser humano, en cuanto que la vida del hombre se entiende como reflejo de la naturaleza, y el arte como reflejo de la vida. Véase WAGNER, Richard: *La obra de arte del futuro*. Valencia: Universitat de València, 2007 (1ª ed., 2000), pp. 29-34.

²⁶ ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO, Paloma: *Richard Wagner en España: La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 2007, pp. 62-63.

²⁷ Recomendamos la biografía de MÉLIDA, Juan: *Biografía de Lhardy*. Madrid: libros y Revistas, 1947.

²⁸ Para profundizar en la relación de los autores del 98 con el paisaje, así como el papel de la Institución Libre de Enseñanza en el desarrollo del género, véase PENA, María del Carmen: *Pintura de paisaje e ideología: la generación del 98*. Madrid: Taurus, 1983.

VI. LARA, PINTOR Y CRÍTICO DE ARTE

Estas cuestiones entroncan con el arte de Joaquín Sorolla (1863-1923)²⁹, que vive en este momento su etapa de culminación, el luminismo, donde el paisaje adquiere especial relevancia. Así, no es extraño que Lara considerase a Sorolla como la “gloria de nuestra pintura contemporánea”³⁰, en una de las escasas referencias que hace al pintor valenciano, si tenemos en cuenta que, ya desde la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899, se exaltaba la condición de Sorolla como colorista. Así, Lara se mantuvo apartado de la polémica, que se intensificó a comienzos del siglo XX, acerca del impresionismo en Sorolla, atacado por los intelectuales del noventa y ocho, debido a la facilidad y superficialidad que veían en su obra. Recordemos además que Sorolla retrató a Lara en 1919, en un lienzo que sirvió para ilustrar la portada del disco de la obra sinfónica del compositor (Verso, 2008), y que actualmente está en posesión del diplomático Rafael Spottorno Díaz-Caro, sobrino-nieto de Manrique de Lara.

Sin embargo, los juicios de Lara acerca de los pintores de la escuela valenciana – encabezados en aquel tiempo por Sorolla –, se relacionan con la visión moderna que críticos vinculados al krausoinstitucionismo mantenían en torno al propio Sorolla. A este respecto, no hay que olvidar que Sorolla formó parte, como vocal, de la Directiva de la Junta para la Ampliación de Estudios en su fundación en 1907, bajo la presidencia de Santiago Ramón y Cajal. Para autores como Rodolfo Gil o Rafael Doménech, en el círculo krausoinstitucionista, el arte de Sorolla se legitimaba a través de su vinculación con la tradición, de forma que, si bien su pintura asimilaba características impresionistas, lo importante era que las incorporaba, al mismo tiempo, al desarrollo general del arte pictórico³¹. Esta lectura se subraya precisamente en la actualidad, por parte de autores como José María Faerna García-Bermejo, que sostiene cómo Sorolla, en el contexto del cambio de siglo, “siempre entendió la modernidad como una renovación profunda que no establecía rupturas con la tradición pictórica”³².

En resumen, Lara sintetizó las cualidades que, según él, caracterizaban a la escuela española de pintura, y que consistían en la brillantez y transparencia de color, la

²⁹ Entre otras publicaciones actuales consultadas sobre la vida y arte de Joaquín Sorolla, destacamos DÍEZ, José Luis; BARÓN, Javier (eds.): *Joaquín Sorolla, 1863-1923*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009; SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO, Florencio: “Sorolla i el paisatge espanyol d’entre segles”, en *Sorolla, paisatgista: exposició: del 25 de gener de 2002 al 2 de març de 2002*. Girona: Fundació Caixa de Girona, Centre Cultural de Caixa de Girona, Fontana d’Or, 2001; y *Joaquín Sorolla*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2002, con textos de José María Faerna García-Bermejo.

³⁰ MANRIQUE DE LARA: “Emilio Sala”....

³¹ Ver GIL, Rodolfo: *Sorolla. Monografías de Arte*. Vol. VII. Madrid: Hermanos Sáenz de Jubera, 1913.

³² *Joaquín Sorolla...*, p. 9.

VI. LARA, PINTOR Y CRÍTICO DE ARTE

habilidad técnica en el mecanismo, la blandura en el contorno del dibujo, la persecución del efecto aéreo por el estudio consciente de la relación de valores entre los tonos y de los efectos de la luz sobre el color³³. De este modo, Lara opone estas características a las tendencias impresionistas y postimpresionistas que se desarrollaban ya a comienzos del siglo XX, y que Lara contempla durante sus viajes a París:

“Mi primera impresión fue de estupor. En aquel instante no pude ver más que un conjunto abigarrado de tonos crudos, una aglomeración irracional de pinceladas en que el procedimiento sistemático de los puntos adyacentes excluía el propósito de modelar la forma con la destreza de la factura. Monet y Manet, los patriarcas de aquella tribu, nada hablaron a mi espíritu, o lo hicieron con un lenguaje para mí ininteligible. En derredor de ellos, los cuadros de Toulouse-Lautrec, Degas, Sisley, Rafaelli y Cézanne me produjeron un sentimiento de desorientación que tenía algo de vértigo”³⁴.

En cuanto a la vertiente práctica de la pintura, rastreamos la participación de Lara en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes a partir de la última década del siglo XIX, cuando todavía Luis Sainz, el que fuera su maestro de pintura en esta época, formaba parte del jurado del certamen³⁵. Así, Lara presenta dos paisajes en la Exposición Internacional de 1892 y en la edición de 1895³⁶, y obtiene, en 1897 y en 1899, varias menciones honoríficas. En 1901 aparece con otro paisaje titulado *Un rincón de Galicia*, junto a su hermano Francisco, que participa con un dibujo al carbón, titulado *Dos amigos*. Tres años después aparece el primer retrato de Lara en las Exposiciones Nacionales, *Retrato de la Srta. Dña. N. M. de Lara*, momento en el que interrumpe su presencia en el certamen hasta 1915, cuando Lara da a conocer dos retratos más: *Retrato de la señorita M. M. de H.* y *Retrato de la señorita P. de H.*, por los que consigue de nuevas menciones honoríficas³⁷.

³³ MANRIQUE DE LARA: “Círculo de Bellas Artes. ¿Modernismo o regresión?....

³⁴ MANRIQUE DE LARA: “Círculo de Bellas Artes. ¿Modernismo o regresión?....

³⁵ Para revisar la presencia de Lara en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes consultamos, además de los catálogos oficiales publicados en la época, el primer estudio crítico que se realiza sobre este certamen, a cargo de LÓPEZ JIMÉNEZ, José (Bernardino de Pantorba): *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Jesús Ramón García-Rama J., 1980 (1ª ed., 1948).

³⁶ PUIG, Santiago: “Exposición de Bellas Artes. Impresiones de un aficionado”, *La Iberia*, Madrid, 23-XI-1892. El autor considera el “Paisaje” presentado por Lara a la Exposición Internacional de Bellas Artes, celebrada en 1892, una “agradabilísima y fresca mancha de color”.

³⁷ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904*. Madrid: Casa Mateu, 1904.

VI. LARA, PINTOR Y CRÍTICO DE ARTE

Al mismo tiempo, Lara presenta su obra en las exposiciones organizadas por el Círculo de Bellas Artes de Madrid³⁸, de manera que, ya en la edición de 1891, expone dos paisajes, uno de la Granja y otro de Galicia³⁹. En la muestra de 1894, Lara presenta su primer retrato, *Retrato de la Señorita N.*⁴⁰. Se trata del busto de mujer al que se refiere el crítico Aurelio Ribalta, “suave y finamente modelado, elegante de factura sobre toda ponderación. Está pintado con tanto primor que resulta para el original (...) un delicado piropo”⁴¹. Por último, llama la atención, por el asunto del cuadro, su participación en 1916, con la obra “La Virgen del Puerto”, de la que la crítica vuelve a destacar su colorido⁴². Lamentablemente no localizamos ninguno de los cuadros de Lara, siendo así sus artículos el mejor testimonio de su expresión plástica; aunque sí que podemos apreciar su talento para la pintura en el siguiente dibujo original autografiado para la actriz Rosario Pino, cuyo original se conserva en el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE) del Institut del Teatre de Barcelona⁴³.

³⁸ El Archivo del Círculo de Bellas Artes de Madrid, a cargo de Pilar Harguindey, se encuentra actualmente en proceso de digitalización de fondos, lo que limitó nuestra consulta de los catálogos de sus exposiciones que, por otro lado, no hallamos disponibles en otros archivos o bibliotecas.

³⁹ *Círculo de Bellas Artes. Exposición Bienal inaugurada el día 11 de mayo de 1891 y celebrada en el Palacio de Cristal del Parque de Madrid*. Madrid: E. Rubiños; Laporta, 1891, p. XXII.

⁴⁰ *IV Exposición Bienal del Círculo de Bellas Artes, inaugurada el día 18 de mayo de 1894. Catálogo ilustrado*. Madrid: Enrique Jaramillo, 1894, p. 20.

⁴¹ RIBALTA, Aurelio: “La Exposición del Círculo de Bellas Artes. Artículo cuarto y último (I)”, *Revista Contemporánea*. Año XX – Tomo XCV. Julio-septiembre, 7-1894.

⁴² J. del C.: “Arte y artistas. La Exposición del Círculo de Bellas Artes”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 16-XII-1916. El crítico considera que la obra “está hecha con gran justeza, y su autor se demuestra en este asunto, que no se presta a grandes lucimientos, ser un excelente colorista. La obra representa uno de los lugares del Madrid clásico; tiene luz y ambiente, tratada con gama rica de color”.

⁴³ Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE) del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Fondo Documentos del Institut del Teatre: topográfico: 187-S, f. 23.



Dibujo de Manuel Manrique de Lara dedicado a Rosario Pino.

VII. CONCLUSIONS

VII. CONCLUSIONS

Manuel Manrique de Lara (Madrid, 1863 – St. Blasien, Germany, 1929) was a distinguished author in the cultural life of Madrid in the Restoration. He was a cultivated man with a humanistic education, and a fine sensibility and talent for the art that he showed in a versatile way. However, Lara rejected any kind of eclecticism, focusing on the consolidation of his aesthetic models, in a post romantic idealistic trend. However, there are some questions to clarify in his military record, keeping in mind the long periods when Lara was absent at the beginning of the twentieth century. In this thesis we have studied the particulars of the military career of Lara. However, there are some questions to clarify in his military record, keeping in mind the long periods when Lara was absent at the beginning of the twentieth century. Probably we can make new findings when the Archive of the Ministry of Foreign Affairs of Spain reopened. Lara was a modest man, but passionate and a bit impulsive, and this was reflected in their musical reviews. He strongly defended an aesthetic trend influenced by Wagner that Lara also showed in his music works, directed by Chapí.

Lara was consolidated in the Madrid press in the early twentieth century, publishing in the main newspapers of the Restoration. Lara leaned towards the liberal press, became aware of the *Spanish problem* at the turn of the century. He wrote music reviews frequently in *El Mundo* from 1907 to 1914. Then, Lara made an ideological change and he leaned towards the conservative press, writing for the Prensa Española S. A. publishing group, related to the Germanophile press. Nevertheless, Lara's writings were focused on his military and folklorist work since 1917. At that time, the Spanish music was involved in a change of aesthetic orientation and maybe Lara felt the end of the Romantic era. In addition, there was a disagreement between Lara and Manuel de Falla, which prompted Lara's loss of influence in the music criticism of Madrid.

Lara was considered the successor of Antonio Peña y Goñi in the music criticism, championing Wagner in the press. Lara felt he had won his battle for Wagner in the newspaper *El Mundo*. Thus, we have analyzed Lara's press campaigns in music criticism for the consolidation of Wagner in Madrid, in the early twentieth century. Lara's writings on Wagner reflect the development of Wagnerian phenomenon in Madrid, not only in relation to the program of opera and concerts in the city. Lara's writings about Wagner included historical, musical, literary and bibliographic analyses, around the lyrical scene in Madrid. In this sense, Lara's writings about Wagner are

VII. CONCLUSIONS

studies of a wide dimension. Lara explained Wagner's dramas to the audience and he was also concerned about the quality of the performances. Lara developed two central ideas in his musical critics: the importance of Beethoven in Wagner's dramatic reform, and the dissemination of Wagner's operas from a literary and historical point of view.

In Lara's opinion, the idea of modernity in music was based on Beethoven. Bach completed the *sacred* group of composers to the modern music: Wagner, Beethoven and Bach. Lara claimed the aesthetic value of Bach's music from a poetic perspective. Then, Lara developed a gradual genealogy of composers based on German music –and influenced by Riemann–, that Lara used as a guide in his aesthetic preferences. In Lara's opinion, Wagner summarized this aesthetic trend, being also an evolution in a sense of transformation and innovation, in German music. At the same time, Lara studied the literary and historical sources in Wagner's dramas, influenced by other authors such as Chamberlain, Kufferath or Schuré. On this point, Lara studied the connections between Wagner's dramatic characters and the Spanish epic, interested in the historical literary sources to compose a Spanish opera, following the aesthetic and musical schemes of the Wagnerian drama. Furthermore, Lara supported the idea of Wagner's drama translations into Spanish, to make the Wagner's *message* easier to understand by the audience. Lara even proposed –as Tomás Bretón did–, the translation into Spanish of every international lyric repertoire for performing in Madrid. In Lara's opinion, Spanish language was still undervalued by the audience in the lyric theatre.

In addition, Lara and also Cecilio de Roda were the introducers of Strauss's music in Madrid. Strauss was more famous as a conductor than a composer in Spain at the end of the nineteenth century. Both critics were concerned with clarifying the literary origins and the musical realization of the Strauss's symphonic poems. Thus, we have demonstrated that the music reception of Strauss in Madrid from 1898 to 1913 was a slow process, due to the influence of the opposition of part of the music criticism, led by José María Esperanza y Sola opinions. The Madrid premiere of *Salome* opera in the Teatro Real in 1910 intensified the controversy in the press around Strauss. Critics questioned *Salome's* artistic category in Wagnerian terms. Thus, Lara defended the aesthetic and expressive value of the Strauss's opera related to the poetic content. However, Lara explained *Salomé's* poetic subject from a more progressive position in his critical speech in the magazine *Actualidades*.

VII. CONCLUSIONS

Lara's writings are also defined by the French modern art rejection, probably influenced by the ideas of Marcelino Menéndez Pelayo about the French distance from the European tradition. In this sense, Lara completely rejected the French impressionist art –both in music and painting–, because he refused any artistic formalism different from the tradition. Lara defended the Valencian School of Spanish painting against the *weak* and *regressive* French impressionism. He considered Valencian School as the continuation of the Venetian School from the sixteenth century. In Lara's opinion, Mariano Fortuny and Emilio Sala continued the Valencian School's essential values and the artistic legacy of Francisco de Goya and Diego Velázquez. Lara demonstrated a deep knowledge of Velázquez's paintings. Lara defended Joaquín Sorolla as the champion of the contemporary painting, similarly to critics linked to the institutionalism, who defended Sorolla's painting based on its relation with the art tradition. Thus, we have considered in Lara's aesthetic discourse a nationalist line with an open character. Lara tried to integrate Spanish painting in the European artistic context of his time, with an idea of a "legitimate" Spanish school of painting.

Relating to music, Lara criticized Debussy's *artificial* harmony and melody in works separated from the tradition and Beethoven's sentimental expression. In Lara's opinion, Debussy –as the leader of the French modern music– represented the end of romanticism in 1908. Thus, Lara criticized Debussy's harmonization of the popular melodies, which also determined Lara's critics about Isaac Albéniz, the Spanish composer most harshly criticized by Lara in *El Mundo*. Lara rejected the formal dimension and inspiration in the works of the French composers. They opposed the artistic ideal of Lara, which was based on a concept of formal beauty, essentialist, krausopositivista, and neo-Kantian. In his critical work, Lara defended this aesthetic assumption. It was related to the principle of "harmonious rationalism", which was based on the adequacy of the heart of the work and its formal completion.

However, Cesar Frank was the most appreciated composer by Lara in the French area. On the other hand, Lara defended the dramatic way of Massenet's *Werther*, and especially Bizet's *Carmen* as a model of musical inspiration and compositional technique. However, Lara rejected the stereotypical image of Spain that was shown in this opera. He also rejected the representation of Spanish musical element in *Carmen*. Lara's opinions about *grand opéra* –a conventional, pompous, frivolous and obsolete

VII. CONCLUSIONS

genre, according to Lara— marked his reviews of Meyerbeer and Gounod. In addition, Lara denied Paul Dukas as Wagner successor. This idea was accentuated after the premiere of *Ariane et Barbe-bleue* in Madrid in 1913, dividing the Wagnerian critics. We also analyze Lara's opinions about Saint-Saëns in 1908, according to the contemporary criticism and in a nationalist debate. Lara's reviews focused on formal aspects of the works of the French composer.

Furthermore, Lara's writings against Italian opera were focused on Puccini and Verdi. Lara based his criticism about Italian opera in two aesthetic principles: the dramatic adaptation of the musical processes, and the "harmonic rationalism". According to this, Lara defended especially Rossini and Bellini. About Verdi, Lara wrote in a more ambiguous way, so Lara considered the inspiration and the vigor of Verdi's operas, but he also questioned Wagner's influence in the last Verdi, because of the poor musical technique of the Italian composer. Lara rejected Verdi's operas after his early 1850's trilogy. However, in his later years as a critic, Lara appreciated the influence of Wagner as an attempt to renewal Verdi's works. It seems that Lara considered Verdi as the peak and also the decline of the Italian opera. On the other hand, Lara was part of the group of critics against Puccini in the early twentieth century in Madrid. In Lara's opinion, Puccini's operas were against the Italian tradition, because of its poor harmonic and melodic ways in spite of his artificial musical procedures. Lara criticized Puccini's selection of dramas and its musical way.

In the case of Spanish music, Lara defended the *genuine* compositions by Francisco A. Barbieri, Emilio Arrieta and especially Joaquín Gaztambide, coinciding with Chapí's musical taste. Gaztambide was considered by Lara as the most important introducer of Wagner in Madrid. Then, Lara legitimated the zarzuela genre in relation to the Viennese Operetta for the creation of the national lyric drama. In addition, Lara considered the zarzuela's decline after the death of Chapí and because of the questionable quality of the performances. In this sense, Lara thoroughly revised his ideas around zarzuela genre in 1913, when La Zarzuela's Theatre reopened in Madrid. He finally considered zarzuela equal to opera, as the most popular Spanish theatre genre, so he approached Peña y Goñi's opinion about zarzuela.

VII. CONCLUSIONS

In Lara's opinion, Chapí had been the leading figure in Spanish music capable of getting close to German music schemes. Lara appreciated different classical values in Chapí's works, from the precepts of the harmonic rationalism. Thus, Lara defended a beauty concept from essentialism, with krausopositivist and neo-Kantian influences. He considered Chapí as *the champion of modernity* in Spain, and compared him with Strauss or Max Schillings. In this sense, Lara appreciated Chapí's zarzuela *La Bruja* as the best work in Chapí's middle period as a composer, far exceeding the Italian influence in Spanish music. Lara also distinguished Chapí's zarzuelas *Curro Vargas*, *La chavala* and *Margarita La Tornera* –the peak of the Spanish opera–, in Chapí's definitive period as a composer. Thus, Lara defended Chapí's musical position in Spanish music through the press, but not in a large way. Lara was not always well understood by his contemporaries, because of his comparisons between Chapí and Wagner. Lara also supported young composers in the press such as Vicente Zurrón or Arturo Saco del Valle, both in the Chapí's zone of influence.

About Lara's musical compositions, it should be noted that his musical catalogue was not very large, but it reflected Lara's writing ideas. We have proposed a musical analysis covering all the Lara's musical works for the first time. It shows the evolution in Lara's compositional style, standing out the instrumental works for constructing the ways of the musical modernity. In this sense, Chapí's lessons from 1886 to 1893 were decisive in Lara's aesthetic orientation and compositional technique. Thus, we have considered an evolution towards the national musical drama in Lara's musical catalogue, so Lara's instrumental works reaffirm his musical critics, while representing the culmination of Chapí's lessons: Lara's *Sinfonía en Mi menor, en estilo antiguo* (1892) and the trilogy *La Orestíada* (1893). *Cuarteto en Mi bemol mayor, en estilo antiguo* (1893) was the following Lara's work. It was the only Lara's chamber work, premiered in 1905.

Lara's *Sinfonía en Mi menor, en estilo antiguo* (1892) demonstrated an assimilation of classic processes of the symphony. In Lara's symphony the influence of Beethoven is highlighted, with rhythmic and instrumental procedures denoting the composer's maturity, through a robust contrapuntal technique. Lara's *Sinfonía en Mi menor* incorporates classical models in a solid way, and it incorporates some Spanish sound references. We also evaluated Lara's compositional procedures through a

VII. CONCLUSIONS

comparative analysis between different versions of this symphony. *La Orestíada* is an early work in the Spanish symphonic music, if we consider the level of the assimilation of the Wagnerian style. *La Orestíada* was praised by Hermann Levi and Herman Zumpe, who wanted to premiere it in Munich. In *La Orestíada* we have noted a significant relationship with Wagner's harmonic and thematic procedures, with a rich orchestration and a rich inventiveness in the development of the thematic material. These are the main qualities of *La Orestíada*.

Lara's *Cuarteto en Mi bemol mayor, en estilo antiguo*, which we recovered in this thesis, is an early work in the production of Spanish quartets. This quartet follows the techniques and procedures of the classical-romantic quartet, following the style of the Spanish composers of the nineteenth century. Thus, the *Cuarteto en Mi bemol mayor* –written after *La Orestíada*–, is deliberately retrospective, with a formal freedom in his second and fourth movements, where Lara uses a harmonic language influenced by Wagner with reformist intentions. In addition, in this work also highlighted the rhythmic complexity and the contrapuntal fluency. At the same time, the quartet is animated by a Goethe's spirit resulted in an intensification of the effect of musical language, in the central parts of the movements.

Furthermore, in this thesis we have recovered Lara's musical theatre compositions, linked to Chapí's projects of associativism. It should be noted *El Ciudadano Simón* (1900), zarzuela written in a prologue and three acts. It matches Chapí's music models promoted by the renewal of the *zarzuela grande*, under the influence of rural drama, realism and Wagner. Thus, Chapí's *La Tempestad* was the model for Lara's zarzuela. *El ciudadano Simón* shows Lara's ability in the contrapuntal style, with a rich lyrical invention. This work also led Lara to his recognition as a dramatic composer. However, the third musical act has less interest than the others, probably due to Lara's lack of time to complete the zarzuela. This adds to the dramatic weakness of the libretto, by Eduardo Lustonó and Antonio Palomero, and affects the final value of the work. We have also recovered some musical scenes of Lara's zarzuela in one act *Las Gallinas*, which includes a libretto by Emilio Mario. *Las Gallinas* was premiered in Madrid and Mexico. It was not the only work of Lara in the *género chico*, so we have located references in the press to another zarzuela titled *Sobre vino una*

VII. CONCLUSIONS

pendencia, with a libretto by Llern. This led us to rethink Lara's musical work, which had been almost exclusively associated with the Spanish symphonic repertoire.

It should be noted the Lara's dramatic project finally unfinished: the lyrical drama in four acts *Rodrigo de Vivar*, with music and libretto by Lara. It had been planned for the opening of the Teatro Lírico in 1902, also led by Chapí. *Rodrigo de Vivar* would have represented the synthesis of Lara's artistic program, with a German influence and a nationalist inspiration. Chapí and also Marcelino Menéndez Pelayo were the two great figures of Spanish culture that most influenced Lara. In case of Menéndez Pelayo primarily for his historical and critical scientific research. *Rodrigo de Vivar* determined Lara research on popular lyric tradition in relation to the Spanish epic poetry, which resulted on his interest in the Romancero. Lara was influenced by historical and philological nationalist orientation of the Centre for Historical Studies, leaded by Ramón Menéndez Pidal, and following the terms of the *noventayochism* and institutionalism of his time.

In this thesis, we have highlighted the interest of Lara in recovering, interpreting and spreading the Spanish musical and historical heritage, being influenced by the *krausoinstitucionism*. Thus, we have studied Lara's folklorist work in a global way, and in relation to his intention to create a Spanish opera, being influenced by the *regeneracionism* in the early twentieth century. Lara's work as a folklorist and a musicologist intersect. In this sense, we have studied the interests of Lara in relation to the works of other Spanish authors. Lara worked as a collector of texts and melodies of the Spanish and Sephardic traditions, in the Eastern Mediterranean in 1911, when the Italian-Turkish war was declared. From this time, Lara was interested in the "Eastern Question", so not surprisingly at the zenith of his military career Lara was representative in the League of Nations for the protection of Greek, Albanian and Turkish minorities. Lara moved to Constantinople (Istanbul) in the last years of his life because of his diplomatic designations. Lara also retook his work as a folklorist in Morocco in 1915, when he travelled for the first time to Tangier and Tetouan during the time of the negotiations of the Spanish-French Treaty of Morocco.

For the creation of the Spanish opera, Lara defended an epic, impersonal and a collective element, as the poetic core of a musical drama, in line with Wagnerian

VII. CONCLUSIONS

precepts. However, Lara did not use his musicological enquiries to legitimize their ideas, surely influenced by Chapí. This differed substantially from the proposal of Felipe Pedrell to the creation of the Spanish opera. Lara did not believe in the essence of the Spanish national folklore as the basis for the composition of a Spanish opera. *Rodrigo de Vivar* would be a nationalist opera with an international vocation, with a historical basis and not necessarily based on folk music. Lara was separated from the idea of *transubstantiation* of national musical elements in artistic creation. Therefore, Lara followed an operatic concept based on German music, influenced by the krausoinstitucionism and similarly to Pedrell, combining traditional and historic elements. Nonetheless, Lara was closer to the opinion of Rogelio Villar and Cecilio de Roda, in relation to a sentimental and Germanophile nationalism under Hegel's aesthetic connotations.

Leyenda, the Lara's symphonic poem, included the prelude and the end of the second act of *Rodrigo de Vivar*. *Leyenda* completed Lara's symphonic work. The poem reactivated old debates in Madrid music criticism, so Lara published his famous article "Mi wagnerismo" ("My Wagnerism"), in defense of the originality of his ideas. It would be reasonable to think that Lara participated in the Fine Arts competition to achieve the final approval of his music work. In *Leyenda*, it is highlighted the use of a variety of motifs and themes that enrich the counterpoint, and a higher harmony reminiscent of Wagner's *Tristan*. Then, Lara activity focused on his military and diplomatic commitments, while he continued to pursue his passion for the Romancero.

Thus, in this thesis we claim the importance of the work and the figure of Lara in the music of the Spanish Restoration, which had not been sufficiently valued in the musicological studies. We have provided a holistic and multidisciplinary study of the author in order to deepen in Lara's artistic activity in all its breadth. In this sense, we have overcame various challenges to collect and analyze all source documents related to the author, from a multidisciplinary perspective. Thus, the overall analysis of Lara's work has provided new readings on the processes of reception and assimilation of some new musical trends of his time. It has also been important to re-evaluate the importance of Lara in the Spanish musical composition. It is important to emphasize the weight of Lara in instrumental music, considering the limited Spanish tradition of instrumental music in the nineteenth century.

VII. CONCLUSIONS

At the same time, it should be noted the consistency of Lara's aesthetic approaches along his artistic activity, as in his critical writings when the music criticism was going through a development and professionalization time in Spain. Although the influence of Lara in music criticism had been demonstrated in previous studies, it was still necessary to delve in an overall study of the critical sources. In this thesis we propose new approaches in research on music criticism and music critics, unlike musicological studies with a positivist perspective. We have also acclaimed Lara as a dramatic composer, making contributions to Spanish musical heritage. Finally, Lara was one of the most singular characters of his time, with a fascinating biography in which the passion for art mixes with his military duties, taking part in some of the most significant historical events of his time.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

- ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger (eds.): *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*. California Studies in Nineteenth-Century Music, VI. California: University of California Press, 1989.
- AGUADO SÁNCHEZ, Ester: “El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”, *Música: Revista del Real Conservatorio de Música de Madrid*, Nº 7-9, 2000-2002, pp. 56-64, 90-103.
- AGAWU, Kofi: *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press, 2008.
- ALEGRE HEITZMANN, Alfonso: *Juan Ramón Jiménez. Epistolario*. 2 Vols. I. 1898-1916; II. 1916-1936. [Madrid]: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006-2012.
- ALLEN, Warren D.: *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music, 1600-1960*. New York: Dover, 1962. (American Book Company, 1939, 1ª ed.).
- ALONSO, Celsa; GUTIÉRREZ, Carmen Julia; SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.): *Delantera de Paraíso, estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2008.
- ALONSO, Celsa (ed.) et alii: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2010.
- ___: *La canción lírica en España en el siglo XIX*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1998.
- ___: “La música española y el espíritu del 98”, *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 5, 1998, pp. 79-107.
- ALONSO PÉREZ-ÁVILA, Beatriz: *Emilio Serrano y Ruiz (1850-1939) en el contexto de su época*. Trabajo inédito de Investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, dirigido por María Encina Cortizo, [2010].
- ALSINA, Jean; OZANAM, Vicent (eds.): *Los Trigos ya van en flores. Studia in honorem Michelle Debas*. Toulouse: CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2001.
- ANDRÉS, Juan: *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*. Edición dirigida por P. Aullón de Haro. 6 Vols. Madrid: Verbum y Biblioteca Valenciana, 1997-2002.
- ANGLÉS, Higinio: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*. 5 Vols. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC); Instituto Diego Velázquez, 1941-1951.
- APPLGATE, Celia; POTTER, Pamela: *Music and German National Identity*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- *Aproximación a la Historia Militar de España*. 3 Vols. [Madrid]: Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica, 2006.

- ARCHILES, Ferran; GARCÍA CARRIÓN, Marta: “En la sombra del Estado. Esfera pública nacional y homogeneización cultural en la España de la Restauración”, *Historia Contemporánea*, 45, pp. 483-518.
- MORAL, Carmen del Moral; GARCÍA FRANCO, Manuel: *El género chico*. Madrid: Alianza, 2004.
- ARÍN Y GONEAGA, Valentín de: *Progresos y decadencias de la música española. Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Valentín de Arín y Goenaga, y contestación del Sr. D. Cecilio de Roda López, el día 2 de junio de 1912*. Madrid: Imprenta de Hernando Rodríguez, 1912.
- ARMISTEAD, Samuel G.; SILVERMAN, Joseph H.: *En torno al romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española)*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1982.
- ARMISTEAD, Samuel G. 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.
- ASENSIO, Susana: *Fuentes para el estudio de la música popular asturiana. A la memoria de Eduardo Martínez Torner*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2010.
- ASHBY, Arved (ed.): *The Pleasure of Modernist Music: Listening, Meaning, Intention, Ideology*. Woodbridge: Boydell&Brewer, 2004.
- *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Escuela de Estudios Superiores. Curso de 1899 a 1900. Lista de profesores y asignaturas. Programas. Memoria de Secretaría referente a curso de 1898-1899*. Madrid: Impresores de la Real Casa, “Sucesores de Rivadeneyra”, 1897.
- *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Escuela de Estudios Superiores. Curso de 1899 a 1900. Lista de profesores y asignaturas. Programas. Memoria de Secretaría referente al curso de 1898-1899*. Madrid: Impresores de la Real Casa, “Sucesores de Rivadeneyra”, 1899.
- ATLAS, Allan W.: “Multivalence, Ambiguity and Non-Ambiguity: Puccini and the Polemicists”, *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 118, Nº 1 (1993), pp. 73-93.
- AUBERT, Paul; DESVOIS, Jean-Michel (eds.): *Les élites et la presse en Espagne et en Amérique latine: des Lumières à la seconde guerre mondiale*. Actas del coloquio organizado del 27 al 29 de noviembre de 1997 en Madrid, por la Casa de Velázquez, Universidad Michel-de-Montaigne-Bordeaux III, y La Universidad de Provenza. Madrid; Bordeaux; Aix-en-Provence: Casa de Velázquez; Maison des Pays Ibériques; Université de Provence, UMR Telemme, 2001.

- AZCÁRRAGA, Adolfo de: *Escritos sobre arte y artistas valencianos*. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia, 1989.
- BALLABRIGA, Miguel A. (dir.): *Sorolla. Los Genios de la Pintura Española*. Valencia: Ediciones Rayuela, 1992.
- BARIOZ, Jacques; BOUTELDJA, Pascal: *Bibliographie wagnérienne française: Bibliographie critique de la littérature consacrée à Richard Wagner, son oeuvre et au wagnérisme, écrite ou traduite en français*. París: Editions L'Harmattan, 2008.
- BARRERA, Carlos: *El periodismo español en su historia*. Barcelona: Ariel, 2000.
- BEMPÉCHAT, Paul-André: *Jean Cras. Polymath of Music and Letters*. Farnham; Burlington: Ashgate, 2009.
- BENBASSA, Esther; RODRIGUE, Aron: *Historia de los judíos sefardíes. De Toledo a Salónica*. Madrid: Abada Editores, 2004.
- BÉNICHOU, Paul: *Romancero judeo-español de Marruecos*. Madrid: Castalia, 1944.
- BENJAMIN, Walter: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Barcelona: Ediciones Península, 1988.
- BENT, Ian: *Music Theory in the age of Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- ___(ed.): *Music Analysis in the Nineteenth Century, I: Fugue, Form, and Style; II: Hermeneutic Approaches*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- BERGER, Karol; NEWCOMB, Anthony (eds.): *Music and the Aesthetics of Modernity: Essays*. Massachusetts; London: Harvard University Press, 2005.
- BERLANGA, Miguel Ángel (ed.): *Lo andaluz popular, símbolo de lo nacional*. Granada: Universidad de Granada, 2009.
- BERUETE, Aureliano de: *Velázquez*. [Madrid]: CEPESA, 1987.
- BIE, Oscar: *Die Moderne Musik und Richard Strauss*. Berlín: Bard Marquardt, 1906.
- BOLAÑOS, Marquesa de: *Rimas italianas y castellanas*. Madrid: Fortanet, 1903.
- ___: *Rimas*. Madrid: [José Blass y Cía], 1908.
- BONASTRE, Francesc (ed.): *Felip Pedrell: Excelsior. Poema Sinfónico para orquesta*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1992.
- ___: “Els models simfònics”, *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, pp. 57-76.
- ___: “Documents epistolars de Barbieri adreçats a Felip Pedrell”, *Recerca musicològica*, N° 5, 1985, pp. 131-177.
- ___: “El nacionalisme musical de Felip Pedrell: reflexions a l'entorn de *Por nuestra música*”, *Recerca musicològica*, N° 11-12, 1991, pp. 17-26.

- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo: *Las leyendas de Wagner en la literatura española: con un apéndice sobre el Santo Grial en el “Lanzarote del Lago” castellano*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1913.
- BORN, Georgina: “For a relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn”, *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 135, Nº 2, 2010, pp. 205-243.
- BORRÁS, Tomás: *Amadeo Vives (1871-1971)*. Madrid. Sociedad General de Autores de España (SGAE), 1972.
- BORRELL, José: *Sesenta años de música (1876-1936)*. Madrid: Dossat, 1945.
- BOSCH, Carlos: *Del idealismo en arte. Con un prólogo de D. Manuel Manrique de Lara*. Madrid: Imprenta Blass y Cia., 1913.
- ____: *Mnéme: anales de música y de sensibilidad*. Madrid: Espasa-Calpe, 1942.
- BOTSTEIN, Leon: “Music in History: The Perils of Method in Reception History”, *The Musical Quarterly*, Vol. 89, Nº 1, 2006, pp. 1-16.
- BERNADÓ, Màrius (ed.): *Celestino Vila de Fornis. Gran Quinteto para piano, dos violines, viola y violonchelo; Cuarteto en mi menor para violín, viola, violonchelo y piano; Cuarteto en do menor para violín, viola, violonchelo y piano*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2011.
- BERUETE, Aureliano de: *Velázquez*. Madrid: CEPESA, 1987.
- BLUME, Friedrich; FINSCHER, Ludwig (eds.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel: Bärenreiter, 2004.
- BORRELL, Félix: *Los Maestros Cantores de Nuremberg (Boceto crítico)*. Madrid: Imprenta Ducázcal, 1913.
- BORRELL, José: *Sesenta años de música (1876-1936). Impresiones y comentarios de un viejo aficionado*. Madrid: Dossat, 1945.
- BRAVO, María Antonia del (coord.): *Diáspora sefardí*. Madrid: Mapfre, 1992.
- BRETÓN, Tomás: *Conferencia leída en el Ateneo el 9 de marzo de 1914 con motivo del centenario de Verdi*. [Madrid]: [Círculo de Bellas Artes], J. Francés, 1914.
- BULLER, Jeffrey L.: *Classically Romantic: Classical form and Meaning in Wagner’s Ring*. Philadelphia: XLibris, 2001.
- CABRERA GARCÍA, María Isabel; PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: *Cruces de caminos: Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Granada: Universidad de Granada, 2011.
- CALLE, Román de la: *Estética y crítica*. Valencia: Edivart, 1983.
- ____: *John Dewey: Experiencia estética & experiencia crítica*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2001.

- CALMELL, Cèsar: “Pedrell, compositor i musicòleg”, *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, pp. 335-348.
- CAMPO, Domingo del: *Dvorak*. Madrid: Alianza, 1995.
- *Cancionero de Romances impreso en Amberes sin año*. Edición facsimil con una introducción de Ramón Menéndez Pidal. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios; Centro de Estudios Históricos, 1914.
- *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*. Transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri. Madrid: Real academia de Bellas Artes de San Fernando, Tipografía de los Huérfanos, 1890.
- *El cantar de los Nibelungos*. Versión de Emilio Lorenzo. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.
- *Cantar de Mio Cid*. Texto antiguo de Ramón Menéndez Pidal. Prosificación moderna de Alfonso Reyes, introducción de Martín de Riquer. Madrid: Espasa Calpe, 1995 (1ª ed., 1976).
- CAÑABATE NAVARRO, Eduardo: *Historia de Cartagena desde su fundación a la Monarquía de Alfonso XIII*. Cartagena: Athenas, 1973. (3ª ed.).
- CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: “Die Rezeption der Opern Mozarts in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die Rolle des spanischen Sängers und Komponisten Manuel García (1775-1832)”, en *Mozart-Jahrbuch 2011 der Akademie für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg*. Kassel: Bärenreiter, 2012.
- CÁRMENA DE LA CRUZ, Patricia: *Música y pintura. La estética wagneriana en España. Madrid, 1890-1915*. 2 Vols. Tesis doctoral inédita, dirigida por Carlos Reyero. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Historia y Teoría del Arte, 1997-1998.
- CARMENA Y MILLÁN, Luis: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de M. Minuesa de los Ríos, 1878. Reedición del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2002.
- CARO BAROJA, Julio: *Los judíos en la España moderna y contemporánea*. 3 Vols. [Madrid]: Arión, [1961].
- CARREDANO, Consuelo (ed.): *Adolfo Salazar. Epistolario, 1912-1958*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes; Amigos de la Residencia, 2008.
- ___: “Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: *La Revista Musical Hispanoamericana* (1914-1918)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, primavera, Vol. 24, N° 84. Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 119-144.
- ___: *Adolfo Salazar: Pensamiento estético y acción cultural (1914-1937)*. 2 Vols. Tesis doctoral inédita, dirigida por Emilio Casares, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

- ____: “Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la Revista Musical Hispanoamericana (1914-1918)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, primavera, año/vol. 26, Nº 84, México: Universidad Autónoma de México, 2004.
- CARRERAS I CANDI, Francesc: *Folklore y costumbres de España*. 3 Vols. Barcelona: A. Martín, 1931.
- CASARES, Emilio; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael; LÓPEZ-CALO, José (eds.): *Actas del Congreso “España en la música de occidente”*. 2 Vols. Madrid: Ministerio de Cultura; Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), 1987.
- CASARES, Emilio; TORRENTE, Álvaro (eds.): *Actas del Congreso “La Ópera de España e Hispanoamérica: una creación propia”*. 2 Vols. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2001.
- CASARES, Emilio; ALONSO, Celsa (eds.): *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995.
- CASARES, Emilio; VILLANUEVA, Carlos (eds.): *De musica hispana et aliis: Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S. J., en su 65 cumpleaños*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990.
- CASARES, Emilio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. I-X. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002.
- ____ (dir.): *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*. 2 Vols. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2002.
- ____: *Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre y el artista 2. Escritos musicales*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1994.
- ____: “Rossini: la recepción de su obra en España”, *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 10, 2005, pp. 35-70.
- ____: “El Teatro de los Bufos o una crisis en el teatro lírico del XIX español”, *Anuario musical*, Nº 48, 1993, pp. 217-228.
- ____: “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española”, *Recerca musicològica*, Nº 11-12, 1991, pp. 259-271.
- CASCUDO, Teresa; PALACIOS, María (eds.): *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*. Sevilla: Doble J, 2011.
- CASTRO, Guillén de: *Las mocedades del Cid*. Edición de Stefano Arata, con un estudio de Paul Bénichou. Madrid: Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1997.
- CATALÁN, Diego: *El Archivo del Romancero. Patrimonio de la Humanidad. Historia documentada de un siglo de Historia*. 2 Vols. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, Seminario Menéndez Pidal Universidad Complutense de Madrid, 2001.

- ____ (ed.) (et al.): *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español, portugués, catalán y sefardí)*. 12 Vols. Madrid: Seminario Menéndez Pidal; Universidad Complutense de Madrid, 1957-1985.
- ____ (dir.): *Catálogo analítico del Archivo Romancístico Menéndez Pidal-Goyri: Romances de tema nacional*. 2 Vols. Barcelona: Quaderns Crema; Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1998.
- ____: *El Cid en la historia y sus inventores*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2002.
- *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes, 1899 (edición oficial)*. Madrid: Imprenta y Fundación de los Hijos de J. A. García, 1899.
- *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1901 (edición oficial)*. Madrid: Casa Editorial Mateu, 1901.
- *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904*. Madrid: Casa Mateu, 1904.
- *Catálogo de obras de Conrado del Campo*. Madrid: Fundación Juan March, 1986.
- *Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura. Año 1915*. Madrid: Artes gráficas “Mateu”, 1915.
- CATARELLA, Teresa: *El romancero gitano-andaluz de Juan José Niño*. Sevilla: Fundación Machado, 1993.
- CAZAL, Françoise: “Romancero y reescritura dramática: Las Mocedades del Cid”, *Criticón*, 72, 1998, pp. 93-123.
- CELLETTI, Rodolfo: *The History of Bel Canto*. New York; Londres: Oxford University Press, 1996.
- CENDRA, Manuel de; BASAIL, Clementino: *Tristán é Iseo: drama musical en tres actos de Ricardo Wagner; guía temática en castellano, con adaptación de los temas musicales al texto y cuadro sinfónico por los señores Manuel de Cendra y Clementino Basail*. Madrid: Francisco Beltrán, 1911.
- *Círculo de Bellas Artes. Exposición Bienal inaugurada el día 11 de mayo de 1891 y celebrada en el Palacio de Cristal del Parque de Madrid*. Madrid: E. Rubiños; Laporta, 1891.
- CID, Jesús Antonio: “El Romancero tradicional de Andalucía. La recolección histórica y las encuestas de M. Manrique de Lara (Córdoba, Sevilla, Cádiz; 1916)”, separata de *Romances y Canciones en la tradición andaluza*. Sevilla: Fundación Machado, 1998.
- CLARES, María Esperanza: *La vida musical en Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral dirigida por María Gembero. 2 Vols. Universitat de Barcelona. Departament d’Història de l’Art, 2012.

- ____: “La música teatral en Murcia a través de la prensa local (1800-1851)”, *Revista de musicología*, Vol. 30, Nº 2, 2007, pp. 451-478.
- CODINA BONET, Ramón: “Manuel Manrique de Lara y Berry”, *Revista de Historia naval, Instituto de Historia y Cultura Naval de Armada Española*, Año nº 16, Nº 62, 1998.
- COELLO LILLO, Juan; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Agustín R.: *Buques de la Armada Española a través de la fotografía (1.849-1.900)*. Madrid: Agualarga, 2001.
- COHEN, Robert; GERARD, Ives (eds.): Hector *Berlioz, La critique musicale 1823-1863*. 4 vols. Paris: Buchet/Chastel, 1996-2003.
- COLLET, Henri: *L'Essor de la musique espagnole au XXème siècle*. Paris: Max Eschig, 1929.
- CORTE, Andrea della: *La critica musicale e i critici*. Torino: Unione tipografico-editrice torinese, 1961.
- CORTÈS, Francesc: “Ópera española: las obras de Felipe Pedrell”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 1, 1995.
- ____: “La musica escénica de Felip Pedrell: *Els Pirineus. La Celestina. El Comte Arnau*”, *Recerca Musicològica*, Vol. XI-XII, 1991-1992, pp. 63-97.
- ____: “Consideracions sobre els models operístics entre 1875 i 1936”, *Recerca Musicològica*, Vol. XIV-XV, 2004-2005, pp. 77-85.
- CORTIZO, María Encina: *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1998.
- ____: “Análisis comparativo de las primeras óperas de Verdi y Solera, e “Ildegonda” de Arrieta”, *Revista de musicología, Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Vol. 28, Nº 1, 2005, pp. 748-763.
- COSTA CLAVELL, J.: *Fortuny. Sorolla: Genios de la Pintura*. Barcelona: Ediciones Mundilibro, 1974.
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: Tip. de Archivos, 1932. Reedición del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2001.
- COWGILL, Rachel: “The London Apollonicon Recitals, 1817-32: A Case-Study in Bach, Mozart and Haydn Reception”, *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 123, Nº 2, 1998, pp. 190-228.
- CÓZAR NAVARRO, María del Carmen: *La Infantería de Marina durante la Restauración, 1875-1893*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993.
- CRAWFORD, David; WAGSTAFF, George Gr.: *Encomium Musicae, Essays in Honor of Robert J. Snow*. New York: Pendragon Press, 2002.

- CRUZ SEOANE, María; SÁIZ, María Dolores: *Cuatro siglos de periodismo en España*. Madrid: Alianza, 2007.
- CUI, César: *La musique en Russie*. París: Fischbacher, 1880.
- ____: *Orientaciones musicales. (Crítica y estética)*. Madrid: Antonio Matamala, 1922.
- DAHLHAUS, Carl: *Nineteenth-Century Music*. J. Bradford Robinson (trad.). California: University of California, 1989.
- ____: *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1980 (3ª ed.).
- ____: *Les drames musicaux de Richard Wagner*. Liège: Pierre Mardaga, 1995.
- DESVOIS, Jean Michel: *La prensa en España (1900-1931)*. Madrid: Siglo XXI editores, 1977.
- DEATHRIDGE, John Deathridge; DAHLHAUS, Carl: *Wagner*. Colección New Grove. Barcelona: Munick Editores, 1985. (1ª ed., Macmillan Publishers, 1981).
- DELGADO, Fernando: *Tomás Bretón. Música de cámara para cuerda*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2011.
- DESVOIS, Jean Michael: *La Prensa en España (1900-1931)*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1977.
- DÍAZ-MAS, Paloma; SÁNCHEZ PÉREZ, María (eds.): *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo. Identidad y mentalidades*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2010.
- DÍAZ-MAS, Paloma: *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*. Barcelona: Riopiedras, 1997. (3ª ed.).
- ____: “Cómo hemos llegado a conocer el romancero sefardí”, *Acta poética*, 26 (1-2), primavera-otoño, 2005, pp. 239-259.
- DÍEZ, José Luis; BARÓN, Javier (eds.): *Joaquín Sorolla, 1863-1923*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009.
- DOMÉNECH, Rafael: *Sorolla: su vida y su obra*. Madrid: Leoncio Miguel, 1910.
- DÖMLING Wolfgang: *Franz Liszt y su tiempo*. Madrid: Alianza, 1993.
- DONELAN, James H.: *Poetry and the Romantic Musical Aesthetic*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2008.
- DOSSE, François: *Historia del estructuralismo*. Madrid: Akal, 2004.
- DURAND-VIGNAU: *Recuerdos de España: Toledo; el wagnerismo en España; Ribera-Goya; Las salas de Alfonso XII*. San Sebastián: Establecimiento tipográfico de Martín y Mena, 1902.

- DZAMBA SESSA, Anne: *Richard Wagner and the English*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses, 1979.
- ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro: *Cancionero musical popular manchego*. Prólogo de José Subirá; “Sinfonía de la Mancha” de Federico Romero; epílogo de Jacinto Guerrero. Madrid: [s.n.], Tall. Sociedad General de Autores de España, 1951.
- ELLIS, Katharine: *Music Criticism in Nineteenth Century France: La Revue et Gazette Musicale de Paris, 1834-80*. New York: Cambridge University Press, 1995.
- ENCABO, Enrique: *Música y nacionalismos en España. El arte en la era de la ideología*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2007.
- ____: *Las músicas del 98: (re)construyendo la identidad nacional*. Tesis doctoral, dirigida por Francesc Cortés y Meri Torras Francés. Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres, 2007.
- ____: *Música y nacionalismos en España. El arte en la era de la ideología*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2007.
- ESPERANZA Y SOLA, José María: *Treinta años de crítica musical*. 3 Vols. Madrid: Tipografía de la viuda é Hijos de Tello, 1906.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar: “Panorama literario de la Zarzuela Grande en el siglo XIX: lo autóctono y lo extranjero”, *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 2-3, 1997, pp. 57-72.
- ESPINA, Antonio: *Las tertulias de Madrid*. Edición de Óscar Ayala. Madrid: Alianza, 1995.
- ESQUILO: *La Orestíada (Agamenón, las Coéforas, las Euménides)*. Estudio preliminar, traducción directa del griego y notas por Vicente López Soto. Barcelona: Juventud, 1980.
- EVAN BONDS, Mark: “Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 50, Nº. 2/3 (Summer - Autumn, 1997), pp. 387-420.
- EWAN, Michel: *Wagner and Aeschylus: The Ring and The Oresteia*. Berkeley: Cambridge University Press, 1983.
- *IV Exposición Bienal del Círculo de Bellas Artes, inaugurada el día 18 de mayo de 1894. Catálogo ilustrado*. Madrid: Enrique Jaramillo, 1894.
- *La Exposición Nacional de Bellas Artes, 1897. Reproducción autocrítica de las obras más notables. (Reseña crítica, por D. Francisco Alcántara)*. Madrid: Centro Editorial Artístico, 1897.
- FAERNA GARCÍA-BERMEJO, José María: *Joaquín Sorolla*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2002.
- FAIRCLOUGH, Norman: *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press, 1992.

- ____: “Critical and descriptive goals in discourse analysis”, *Journal of Pragmatics*, 9, pp. 739-763.
- FALLA, Manuel de: *Escritos sobre música y músicos*. Introducción y notas de Federico Sopena. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.
- FERNÁNDEZ ARBÓS, Enrique: *Memorias de Arbós (1863-1904)*. Notas y documentación gráfica por José Luis Temes. Madrid: Alpuerto, 2005.
- FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo: “El Cuarteto en La mayor “Carlos III” de Conrado de Campo, un modelo tardío de síntesis entre lo popular y lo culto”, *Revista de musicología*, Vol. 26, Nº 1, 2003, pp. 265-288.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: “Música y tradición oral”, *Revista de Musicología, Actas del VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Vol. 32, Nº 2, 2009, pp. 11-20.
- ____: “La restauración del canto gregoriano en la España del siglo XIX”, *Revista de musicología*, Vol. 14, Nº 1-2, 1991, pp. 481-488.
- ____: “Relectura de la teoría de Julián Ribera sobre la influencia de la música arábigo andaluza en las “Cántigas de Santa María” y en las canciones de trovadores, troveros y minnesingers”, en *Revista de musicología*, Vol. 16, Nº 1, 1993, pp. 385-396.
- FERNÁNDEZ MARTORELL, Concha: *Estructuralismo: lenguaje, discurso, escritura*. Barcelona: Montesinos, 1994.
- FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo: *Un poeta de transición. Vida y obra de Carlos Fernández Shaw (1865-1911)*. Madrid: Gredos, 1969.
- ____: *La aventura de la zarzuela: (memorias de un libretista)*. Intr., ed. y notas de José Prieto Marugán y Alejandro Vales Pinilla. Madrid: Ediciones del Orto, Ediciones Clásicas, 2012.
- FOSTER, Daniel H.: *Wagner’s Ring Cycle and the Greeks*. Cambridge; Berkeley: Cambridge University Press, 2010.
- FRASSÀ, Lorenzo; NICCOLAI, Michela (eds.): *Speculum Musicae: Verdi reception*. Lucca: Brepols Publishers, 2013.
- FRISCH, Walter: *German Modernism: Music and the Arts*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2005.
- ____: “Reger’s Historicist Modernism”, *The Musical Quarterly*, Vol 87, Nº 4 (Winter), 2004, pp. 732-748.
- FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 2005.
- ____: *El Romanticismo: entre música y filosofía*. Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions, 1999.

- FUENTES, Juan Francisco; FERNÁNDEZ, Javier: *Historia del Periodismo español: Prensa, política y opinión pública en la España contemporánea*. Madrid: Editorial Síntesis, 1998.
- *Fundación Juan March. Catálogo de libretos españoles del siglo XIX*. Biblioteca de Música Española Contemporánea. Madrid: Ediciones Peninsular, 1991.
- FUSI, Juan Pablo; PALAFOX, Jordi: *España: 1808-1996. El desafío de la Modernidad*. Madrid: Espasa Calpe, 1997.
- FUSI, Juan Pablo: *Un siglo de España. La cultura*. Madrid, Barcelona: Marcial Pons Historia, 1999.
- GALBIS, Vicente; SÁNCHEZ, Víctor y SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.): *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*. Tomos I, II. Valencia: Instituto Valenciano de la Música, 2012.
- GAN QUESADA, Germán: “Crítica musical, conformación estética y orientación política en la labor crítica de Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga (1931-1936)”, *Revista de Musicología*, Vol. 32, Nº 1, 2009, pp. 553-568.
- GARCÍA CAMARERO, Ernesto: “La regeneración científica en la España del cambio de siglo”, *Revista de Hispanismo Filosófico*, Nº 5, octubre, 2000, pp. 17-42.
- GARCÍA CARRAFFA, Alberto: *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*. Madrid: Imprenta Antonio Marzo, 1920-1963.
- GARCÍA CARRETERO, Emilio: *Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid*. 3 Vols. [S.l.]: Fundación de la Zarzuela Española, 2003-2005.
- GARCÍA DELGADO, José Luis; et al. (dir.): *España entre dos siglos (1875-1931). Continuidad y cambio*. VII coloquio de Historia contemporánea de España, dirigido por Manuel Tuñón de Lara, celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Cuenca, abril 1990). Madrid: Siglo XXI, 1991.
- GARCÍA DELGADO, José Luis; FUSI, Juan Pablo; SÁNCHEZ RON, Manuel: *España y Europa. Vol. 11. Historia de España*, FONTANA, Josep; VILLARES, Ramón (dir.). Barcelona: Círculo de Lectores, 2008.
- GARCÍA LABORDA, José María; ARTEAGA ALDANA, Eduardo (eds.): *En torno a Mozart: reflexiones desde la universidad*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- GARCÍA LABORDA, José María: *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011.
- ____: *La música del siglo XX. Primera parte (1890-1914). Modernidad y emancipación*. Madrid: Alpuerto, 2000.

- ____: “Primera presencia y recepción en Madrid del poema sinfónico *Don Quijote* de R. Strauss”, en *Inter-American Music Review*, 18, pp. 371-395.
- ____: “Nuevas perspectivas historiográficas en torno a la primera recepción de Debussy en España”, *Revista de Musicología*, Nº 28, 2, 2005, pp. 1347-1363.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Paula: “Joaquín Malats y Miarons (1872-1912)”, *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 16, 2009, pp. 111-142.
- GARCÍA SEGURA, Alfredo: *Músicos en Cartagena*. Cartagena, 1995.
- GARCÍA VELASCO, Mónica: “La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 8-9, 2001, pp. 149-194.
- GAVILÁN, Enrique: *Escúchame con atención. Liturgia el relato en Wagner*. Colección Crítica & Estética. Valencia: Universitat de València, 2007.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1975.
- GENETTE, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1982.
- GENOVÉS, Gaspar: *La Sinfónica Municipal de Madrid, 1909-2009*. Madrid: La Librería Ediciones, 2009.
- GIBBONS, William: “Music of the Future, Music of the Past: Tannhäuser and Alceste at the Paris Opéra”, *19th-Century Music*, Vol. 33, Nº 3, 2010, pp. 232-246.
- GIL Y FERNÁNDEZ, Rodolfo: *Sorolla*. Monografías de Arte. Vol. VII. Madrid: Hermanos Sáenz de Jubera, 1913.
- ____ (comp.): *Romancero judeo-español*. Madrid: Imprenta alemana, 1911.
- GIL MIQUEL, Ramón: *Adquisiciones en 1930: colección de antigüedades griegas y romanas que perteneció a los señores Manrique de Lara*. Madrid: Blass & Cía., 1931.
- GIRÓN, José (dir.): *España entre dos siglos XIX-XX*. Juan Velarde (pról.). Asturias: Fundación Hidroeléctrica del Cantábrico, 2000.
- ____ (coord.): *Un cambio de siglo 1898: España, Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Estados Unidos*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2008.
- GÓMEZ, José Antonio (coord.): *Cambio de tercio. Música española para cuarteto de cuerda*. Oviedo: Caja de Asturias, 1995.
- GÓMEZ AMAT, Carlos; TURINA GÓMEZ, Joaquín: *La Orquesta Sinfónica de Madrid: Noventa años de historia*. Madrid: Alianza, 1994.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar: *Gracias y desgracias del Teatro Real. (Abreviatura de su historia)*. Madrid: Cátedra, 1976.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel: *Diccionario de Teatro*. Madrid: Akal, 1997.

- GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio: “La obra (etno)musicológica de Eduardo Martínez Torner”, en *Conferencias en homenaje a Eduardo Martínez Torner*, Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 2006, pp. 81-122.
- GONZÁLEZ, Eduardo; REY, Fernando del: *La defensa armada contra la revolución. Una historia de las guardias cívicas en la España del siglo XX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1995.
- GONZÁLEZ, Juan Manuel (comp.): *Muelles de Madrid: Cuaderno de relatos madrileños*. Madrid: Sílex, 2003.
- GONZALEZ CALLEJA, Eduardo: *El Maúser y el sufragio. Orden público, subversión y violencia política en la crisis de la Restauración (1917-1931)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1999.
- GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz: “El Genio de Chapí y el Ingenio de Sinesio o la feliz conjunción para la liberación de los autores”, *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 18, 2009, pp. 63-120.
- GREGOR-DELLIN, Martin: *Richard Wagner. Su vida. Su obra. Su siglo*. Madrid: Alianza Editorial, 2001. (Munche: Piper & Co. Verlag, 1999).
- GREY, Thomas S.: *Wagner’s Musical Prose: Texts and Contexts*. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1995.
- ____: *The Cambridge Companion to Wagner*. New York; Berkeley: Cambridge University Press, 2010 (2^a ed.).
- GRIER, James: *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- GUASH, Anna María (coord.): *La crítica de arte: historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.
- HARNEY, Lucy: “Controlling resistance, resisting control: the genero chico and the dynamics of mass entertainment in Late Nineteenth-Century Spain”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 10, 2006, pp. 151-167.
- HARPER-SCOTT, John Paul Edward: “Medieval Romance and Wagner's Musical Narrative in the Ring”, *19th-Century Music*, Vol. 32, N^o 3 (Spring 2009), pp. 211-234.
- HARRAVER, Christine; HUNGER, Herbert: *Diccionario de mitología griega y romana, con referencias sobre la influencia de los temas y motivos antiguos en las artes plásticas, la literatura y la música de Occidente hasta la actualidad*. José Antonio Molina, trad. Barcelona: Herder, 2008.
- HAYDON, Glen: *Introduction to Musicology. A survey of the fields, systematic & historical, of Musical Knowledge & Research*. Chapel Hill: University of Carolina Press, 1941.

- HERNÁNDEZ BARROSO, Mateo: *La IX Sinfonía de Beethoven. Ensayo de crítica y estética musical*. Madrid: Imprenta alemana, 1912.
- HERNÁNDEZ DE HERRERA, Carlos; GARCÍA FIGUERAS, Tomás: *Acción de España en Marruecos (1492-1927)*. Madrid: Imprenta Municipal, 1929.
- HERNANDO, Javier: *El pensamiento romántico y el arte en España*. Madrid: Cátedra, 1995.
- *Historia de las Campañas de Marruecos*, 3 Vols. [Madrid]: Estado Mayor del Ejército, Servicio Histórico Militar, 1982.
- HOFFMEISTER, Gerhart: *España y Alemania. Historia y documentación de sus relaciones literarias*. Isidro Gómez Romero (trad.). Madrid: Gredos, 1980.
- HOLOMAN, Kern: *Berlioz. A musical biography of the creative genius of the Romantic era*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- HUERTA CALVO, Javier (coord.): *Historia del teatro español*. 2 Vols. Madrid: Gredos, 2003.
- IBERNI, Luis G.: *Ruperto Chapí*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2009 (1ª ed., 1995).
- ___: *Ruperto Chapí. Memorias y escritos*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1995.
- ___: *Pablo Sarasate*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1994.
- ___: “Felip Pedrell y Ruperto Chapí”, *Recerca musicològica*, Nº 11-12, 1991, pp. 335-344.
- ___: “Cien años de Peña y Goñi”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 4, 1997, pp. 3-13.
- ___: “Un acercamiento a Manuel Manrique de Lara”, en *Anuario musical. Revista de musicología del CSIC*, 52, (1997), pp. 155-172.
- ___: “Strauss y la crítica española de principios de siglo”, en *Richard Strauss. Electra*. Madrid, Fundación Teatro Lírico, 1998, pp. 88-95.
- ___: “Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración”, en *La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950, Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2-3. Madrid: ICCMU, 1996, pp. 157-164.
- ___(ed.): *Ruperto Chapí: Cuartetos*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1998.
- ___(ed.): *Ruperto Chapí. Sinfonía en Re*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1999.
- IGLESIAS, Antonio (ed.): *Escritos de Óscar Esplá*. 2 Vols. Madrid: Alpuerto, 1976-1977.
- ___(ed.): *Escritos de Joaquín Turina*. Madrid: Alpuerto, 1982.

- IGLESIAS DE SOUZA, Luis: *Teatro Lírico Español*. 3 Vols. La Coruña: Diputación Provincial de La Coruña, 1995.
- INFANTE, Blas: *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo (1929-1933)*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007.
- JASSA HARO, Ignacio: “Con un vals en la maleta: viaje y aclimatación de la opereta europea en España”, *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 20, 2010, pp. 69-128.
- JAUSS, Hans Robert: *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*. Madrid: Taurus, 1986.
- JOVER ZAMORA, José María: *España en la política internacional. Siglos XVIII-XX*. Madrid; Barcelona: Marcial Pons, 1999.
- JURETSCHKE, Hans: *España y Europa. Estudios de crítica cultural. Obras completas de Hans Juretschke*. Edición a cargo de Miguel Ángel Vega Cernuda, 3 Vols. Madrid: Editorial Complutense, 2001.
- KARNES, Kevin C.: *Music, Criticism and the Challenge of History. Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*. New York: Oxford University Press, 2008
- KATZ, Israel J.: *Judeo Spanish traditional ballads from Jerusalem: An ethnomusicological study*. New York: Institute of Mediaeval Musica, 1972.
- KINDERMAN, William; SYER, Katherine R. (eds.): *A Companion to Wagner's Parsifal*. New York: Camden House, 2005.
- KINDERMAN, William (ed.): *The String Quartets of Beethoven*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- KLEINERTZ, Rainer L.: “Wagner y Listz: dos posiciones sobre el drama musical”, *Revista de musicología*, Vol. 16, Nº 6, 1993, pp. 3163-3170.
- KNITTEL, Kristen Marta: “Wagner, Deafness, and the Reception of Beethoven's Late Style”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 51, Nº 1 (Spring, 1998), pp. 49-82.
- KOLB, Katherine: “Flying Leaves: Between Berlioz and Wagner”, *19th-Century Music*, Vol. 33, Nº 1 (Summer 2009), pp. 25-61.
- KROPFINGER, Klaus: *Wagner and Beethoven: Richard Wagner's Reception of Beethoven* (Peter Palmer, trad.). Cambridge; Berkeley: Cambridge University Press, 1991.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Conmemoración de Sorolla. Disertación leída en el Acto inaugural del curso, el día 15 de octubre de 1963*. Madrid: Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, 1963.
- ____: *Breve historia de la pintura española*, 2 Vols. Madrid: Akal, 1987 (1ª ed., 1953).

- LANGLEY, Leanne; BASHFORD, Christina (eds.): *Music and British Culture, 1785-1914. Essays in honour of Cyril Ehrlich*. New York: Oxford University Press, 2000.
- LANGLEY, Leanne: "Italian Opera and the English Press, 1836-1856", *Periodica Musica*, Vol. VI, 1988, pp. 3-10.
- ____: "The Musical Press in Nineteenth-Century England", *Notes*, Vol. 46, Nº 3, 1990, pp. 583-92.
- ____: "Agency and Change. Berlioz in Britain", *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 132, Nº 2, 2007, pp. 306-348.
- LARGE, David C.; WEBER, William (eds.): *Wagnerism in European Culture and Politics*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1984.
- LARREA PALACÍN, Arcadio de: "Acerca de la música hispanoárabe", *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, Nº 203, noviembre, 1962.
- ____: *La música hispano-árabe*. Madrid: Ateneo, 1957.
- ____: *El flamenco en su raíz*. Madrid: Editora Nacional, 1974.
- LAURET, Benito (ed.): *Manuel Manrique de Lara: La Orestíada, Sinfonía nº 1 en mi menor*. Ramón Sobrino (intro.). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2008.
- LAWRENCE, Paul: *Wagner: Race and Revolution*. London; Boston: Faber & Faber, 1992.
- LEÓN TELLO, Francisco José; LEÓN SANZ, Isabel María: "La metodología de la evolución en la investigación musicológica", *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, Vol. 19, Nº 1, 2003.
- LETELLIER, Robert Ignatius: *An Introduction to the Dramatic Works of Giacomo Meyerbeer: Operas, Ballets, Cantatas, Plays*. Farnham: Ashgate, 2008.
- LISCIANI-PETRINI, Enrica: *Tierra en blanco: música y pensamiento a inicios del siglo XX*. Carolina del Olmo y César Rendueles, trads. Madrid: Akal, 1999.
- LLANO, Samuel: *Whose Spain?: Negotiating "Spanish Music" in Paris, 1908-1929 (Currents in Latin American and Iberian Music)*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2013.
- ____: *El hispanismo y la cultura musical de París, 1898-1931*. Tesis inédita dirigida por Emilio Casares. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte III, 2006.
- ____: "Dos Españas y una sola música: Henri Collet, entre el federalismo y el centralismo", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 15, 2008, pp. 7-29.
- LLOPIS BAUSET, Consuelo: *Antonio Cortina Farinos: Pintor 1841-1890*. Valencia: C. Llopis, 2004.

- LOLO, Begoña: “La zarzuela en el pensamiento de Felipe Pedrell: historia de una controversia”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 2-3, 1996-97, pp. 319-326.
- ____: “La aportación de Felip Pedrell a la crítica musical en la prensa diaria”, *Recerca Musicològica*, Vol. XI-XII, 1991-1992, pp. 345-356.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, María: *Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*. [Madrid]: Instituto de Cultura; Fundación Mapfre, [2008].
- LÓPEZ JIMÉNEZ, José (Bernardino de Pantorba): *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Jesús Ramón García-Rama J., 1980 (1ª ed., 1948).
- ____: “Joaquín Sorolla”, *Figuras de la Raza. Revista semanal hispanoamericana*, Año II, Nº 20. Madrid: Imprenta A. Marzo, 1927, pp. 1-45.
- MACÍAS KAPÓN, Uriel; MORENO, Yolanda; IZQUIERDO, Ricardo: *Los judíos en la España contemporánea*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- MAÍLLO SALGADO, Sara: *Felipe Espino, un músico posromántico y su entorno*. Salamanca: Anthema, 1999.
- MALLACH, Alan: *The Autumn of Italian Opera. From Verismo to Modernism, 1890-1915*. Ithaca, New York: Northeastern University Press, 2007.
- MALLO DEL CAMPO, María Luisa: *Torner: más allá del folklore*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1980.
- MANRIQUE DE LARA, Manuel: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Manuel Manrique de Lara y Berry, el 27 de mayo de 1917*. Madrid: Imprenta del Ministerio de Marina, 1917.
- ____: “Velázquez en el Museo del Louvre”, *Revue Hispanique*, tomo LI. New York; París: [s.n.], 1921.
- ____: *Una campaña en Yebala: crónicas de guerra*. Madrid: Talleres del Depósito de la Guerra, 1927.
- MANZANARES DE CIRRE, Manuela: *Arabistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1971.
- MANZANO ALONSO, Miguel: “Música de tradición oral y romanticismo”, *Revista de musicología*, Vol. 14, Nº 1-2, 1991, pp. 325-354.
- ____: “La influencia del folklore musical en la configuración del nacionalismo musical español”. Conferencia leída en el XXII Curso Manuel de Falla (Granada, junio de 1991).
- MARÍN, Miguel Ángel: *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*. Madrid: Alianza, 2009.
- MARSILLACH, Joaquín: *Parsifal. Peregrinación a la meca del porvenir. Correspondencias publicadas en la Revista Arte y Letras*. Barcelona: Tipografía de Fidel Giró, 1882.

- MARTÍ i PÉREZ, Joseph: “Felip Pedrell i l'etnomusicologia”, *Recerca Musicològica*, XI-XII, 1991-1992, pp. 211-229.
- ____: “El folklorismo: análisis de una tradición "pret-a-porter"”, *Anuario musical*, N° 45, 1990, pp. 317-352.
- MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, Joaquín: *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Madrid: Acento, 1997.
- MARTÍNEZ CUADRADO, Jerónimo: “Roland Barthes y la crítica estructuralista”, *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, N° 64, 1979, pp. 17-23.
- MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel: *Restauración y crisis de la monarquía (1874-1931)*. Madrid: Alianza, 1991.
- MARTÍNEZ DÍAZ, Sheila: *El compositor Facundo de la Viña (1876-1952)*. Tesina de licenciatura inédita, dirigida por María Encina Cortizo. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2011.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1999.
- ____: “Un contrapunto al modelo pedrelliano: el nacionalismo de Julio Gómez”, *Recerca Musicològica*, Vol. XI-XII, 1991-1992, pp. 363-388.
- ____: “Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX”, *Revista de musicología*, Vol. 16, N° 1, 1993, pp. 640-657.
- ____: “Música y compromiso social en 1927: La revista *Post-guerra*”, *Revista de Musicología*, Vol. 32, 1, 2009, pp. 513-536.
- MARTÍNEZ RÜCKER, Cipriano: *La herencia de Wagner*. Tomás Bretón (pról.). Córdoba: [Imp. del Diario de Córdoba], 1900.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: *Temas folklóricos: Música y poesía*. Madrid: Imprenta Augusto Boué, 1935.
- ____: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Nieto, 1920.
- MATÍA POLO, Inmaculada: “La música popular como base para la construcción de una ópera española: los cancioneros de José Inzenga (1828-1891)”, *Musiker*, 17, 2010, pp. 421-446.
- McCLARY, Susan: *Georges Bizet: Carmen*. Cambridge; New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1992.
- McCLATCHIE, Stephen: *Analyzing Wagner's Operas: Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*. Eastman Studies in Music 10. Rochester; New York: University of Rochester Press, 1998.

- McCOLL, Sandra: *Music Criticism in Vienna 1896-1897. Critically Moving Forms*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1996.
- McWILLIAM, Neil F. (ed.): *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic 1831-1851*. 2 vols. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1991.
- MÉLIDA, Juan: *Biografía de Lhardy*. Madrid: Libros y Revistas, 1947.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*. Edición de las obras completas de Menéndez Pelayo. 10 Vols. Santander: Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1944. (1ª ed., 1890–1908).
- ____: *Historia de las Ideas Estéticas en España*. 5 Vols. Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1940.
- ____: *Contestación del Ilmo. Señor Marcelino Menéndez y Pelayo. Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri, el día 13 de marzo de 1892*. Madrid: Ducázcal, 1892.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón; JURETSCHKE, Hans: *La época del Romanticismo (1808-1874)*. Historia de España. 2 Vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón; GARCÍA DELGADO, José L.; y SÁNCHEZ JIMÉNEZ, José; TUÑÓN DE LARA, Manuel (coautores): *Los comienzos del siglo XX: la población, la economía, la sociedad (1898-1931)*. Historia de España. Madrid: Espasa-Calpe, 1992 (2ª ed.).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *El Romancero: teorías e investigaciones*. Madrid: Biblioteca de Ensayos, Nº 3, [1910].
- ____: *Poesía árabe y poesía europea, con otros estudios de literatura medieval*. [Madrid]: Espasa-Calpe, [1942].
- ____: *Miscelánea histórico-literaria*. Buenos Aires; México: Espasa-Calpe, 1952.
- ____: *Castilla. La tradición, el idioma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966 (4ª ed.).
- ____: *De primitiva lírica española y antigua épica*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968 (2ª ed.).
- ____: *La España del Cid*. 2 Vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1969 (7ª ed.).
- ____: *Estudios literarios*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968 (8ª ed.).
- ____: *Cómo vivió y cómo vive el Romancero*. Valencia, 1945, incluido en *Obras completas de R. Menéndez Pidal, Estudios sobre el Romancero*, Vol. XI. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
- ____: *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*. 2 Vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1968 (2ª ed.).
- ____ (ed.): *Poema de Mio Cid*. Madrid: Espasa-Calpe, 1980 (15ª ed.).

- ____: *La épica medieval española desde sus orígenes hasta su disolución en el Romancero*. Edición de Diego Catalán y María del Mar Bustos. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- MESONERO ROMANOS, Manuel: *Velázquez fuera del Museo del Prado: apuntes para un catálogo de los cuadros que se le atribuyen en las principales galerías públicas y particulares de Europa*. Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1899.
- MEYER, Leonard B.: *El estilo en la música: Teoría musical, historia e ideología* (Michel Angstad, trad.), Madrid: Pirámide, 2000.
- MIDDLETON, Richard; CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor (eds.): *The cultural study of music: a critical introduction*. New York: Routledge, 2003.
- MITJANA, Rafael: “*La musique en Espagne (Art religieux et art profane)*”, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, 1921-1931, parte I, tomo IV, pp. 1913-2351. Edición en castellano de Antonio Álvarez Cañibano. Madrid: Centro de Difusión Musical (CDM); Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música (INAEM), 1993.
- ____ (ed.): *Cancionero de Uppsala. Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI de nuevo publicadas, acompañadas de notas y comentarios por D. Rafael Mitjana*. Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1909.
- ____: *Discantes y contrapuntos: Estudios musicales. Crítica e historia*. Valencia: F. Sempere y Compañía, [1905].
- ____: *En el Magreb-El-Aksa: viaje de la Embajada Española a la corte del sultán de Marruecos en el año 1900*. Valencia: Prometeo, [1905].
- ____: *¡Para música vamos! Estudios sobre arte contemporáneo en España*. Valencia: Sempere, 1909.
- ____: *Ensayos de crítica musical (Segunda serie)*. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando, 1922.
- MITSCHERLING, Jeff: *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*. Canadá: University of Ottawa Press, 1997.
- MORET, Segismundo: *Discurso leído por el Exmo. Sr. Segismundo Moret, el día 17 de noviembre de 1894 en el Ateneo Científico y Literario de Madrid con motivo de la apertura de sus cátedras*. Madrid: Impresores de la Real Casa, “Sucesores de Rivadenayra”, 1894.
- MORPHY, Guillermo: *Les Luthistes espagnols du XVIe Siècle (Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts)*. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Hartel, 1902.
- MORROW, Mary Sue: *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century: Aesthetics Issues in Instrumental Music*. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1997.

- MOTA, Jorge; INFIESTA, María: *Richard Wagner y el teatro clásico español*. Barcelona: Ediciones Huguin, 1983.
- “Mozart “versus” Wagner”, *Catalunya música: Revista musical catalana*, Nº 330, 2012.
- MULLER, Stephanus J. v. Z.: “Music Criticism and Adorno”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 36, Nº 1, 2005, pp. 101-116.
- *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual, 1847-1915*. Madrid: Biblioteca Nacional, 1997.
- NAGORE FERRER, María; SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia; TORRES, Elena (eds.): *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2009.
- NAGORE FERRER, María: *Sarasate. El violín de Europa*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2013.
- ____: “Historia de un fracaso: El “himno nacional” en la España del siglo XIX”, *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, Vol. 187-751, septiembre-octubre, 2011, pp. 827-845.
- NAVARRO MELENCHÓN, Julián: *Organización social y sistemas políticos en Murcia durante la I República*. Murcia: Universidad de Murcia, 2004.
- NAVAS, Ricardo: *El romanticismo español*. Madrid: Cátedra, 1982 (3ª ed.).
- NIÑO RODRÍGUEZ, Antonio: *Cultura y diplomacia: Los hispanistas franceses y España: De 1875 a 1931*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC); Casa de Velázquez, 1988.
- NOGUÉ, Joan; VILLANOVA, José Luis (eds.): *España en Marruecos (1912-1956). Discursos geográficos e intervención territorial*. Lleida: Milenio, 1999.
- NOMMICK, Iván: “Wagner en Falla. De “La Vida Breve” a “Atlántida””, *La Opinión de Granada*, 31-VII-2005.
- ____: “El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”, *Recerca Musicològica*, Vol. XIV-XV, 2004-2005, pp. 289-300.
- NÚÑEZ, Diego: *La mentalidad positiva en España*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1987.
- ____: *El darwinismo en España*. Madrid: Castalia, 1977.
- NÚÑEZ-CORTÉS, Maravillas; HERRADÓN FIGUEROA, María Antonia: “La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la vida musical española del siglo XIX”, *Revista de musicología*, Vol. 14, Nº 1-2, 1991, pp. 85-92.
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M.; SEVILLANO CALERO, Francisco (eds.): *Los enemigos de España. Imagen del otro, conflictos bélicos y disputas nacionales (siglos XVI-XX)*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2010.

- OCAMPO, María Eva: *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2002.
- O'DONNELL Y DUQUE DE ESTRADA, Hugo: *La Infantería de Marina Española. Historia y fuentes*. [Madrid]: Bazán, 1999.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de: *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*. México: Porrúa, 1961 (3ªed.).
- ORTIZ, Paloma: *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*. Memoria de tesis doctoral, dirigida por Victoria Eli Rodríguez. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Arte III (Contemporáneo), Historia y Ciencias de la Música, 2003.
- ____: *Richard Wagner en España: La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 2007.
- ____: "La huella de Richard Wagner en la pintura española", *Cuadernos del minotauro*, N° 2, 2005, pp. 49-65.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Ramón Moreno, 1975. (1ª ed., 1868-1869).
- PALACIOS MORINI, Leopoldo: *Los mandatos internacionales de la Sociedad de Naciones*. Madrid: Librería General de Victoriano Suarez, 1928.
- PALACIOS NIETO, María: *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El grupo de los ocho (1921-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología (SedeM), 2008.
- PARDO BAZÁN, Emilia: *La vida contemporánea (1896-1915)*. Introducción y selección por Carmen Bravo-Villasante. Madrid: Magisterio Español, 1972.
- PARDO CAYUELA, Antonio A. (ed.): *Rafael Mitjana. Cartas a Felipe Pedrell*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2010.
- PARDO TORIO, José Luis: *Estructuralismo y ciencias humanas*. Madrid: Akal, 2001.
- PEDRELL, Felipe: *Musicalerías: Selección de artículos escogidos de crítica musical*. Valencia; Madrid: F. Sempere y Compañía, [1906].
- ____: *Cancionero musical popular español*. 4 Vols. Barcelona: Boileau, 1958.
- ____: *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírico Nacional motivada por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos, poema de D. Víctor Balaguer, música del que suscribe y expuestas por Felipe Pedrell*. Barcelona: Impr. Heinrich y Cª, Sucesores de N. Ramírez y Cª, 1891. Edición de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1991.
- *Pequeña historia de la Gran Peña*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1972.

- PELINSKI, Ramón: “Convergencia y unión entre etnomusicología y folclor”, *Revista de musicología, Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Vol. 20, Nº 2, 1997, pp. 895-902.
- PENA LÓPEZ, María del Carmen: *El paisaje español del siglo XIX: del Naturalismo al Impresionismo*. Tesis doctoral, dirigida por Alfonso E. Pérez. Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1982.
- ____: *Pintura de paisaje e ideología: la generación del 98*. Madrid: Taurus, 1983.
- PEÑA PÉREZ, Francisco Javier: *El Cid Campeador: Historia, Leyenda y Mito*. Burgos: Dosssoles, 2000.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio: *La obra maestra de Verdi. Aida. Ensayo crítico musical*. Madrid: Imprenta de F. Iglesias y P. García, 1875.
- ____: *Impresiones Musicales. Colección de artículos de crítica y literatura musical*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878.
- ____: *Impresiones y recuerdos. Carlos Gounod*. Madrid: Zozaya, 1879.
- ____: *G. Meyerbeer. Los despojos de La Africana*. Madrid: Casa Editorial de Medina, [s. a.].
- ____: *Arte y patriotismo. Gayarre y Masini*. Madrid: Imprenta de M. G. Hernández, 1882.
- ____: *Contra la ópera española*. Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández, 1885.
- ____: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*. Madrid: Imprenta y estereotipia de *El Liberal*, 1881. Edición del Instituto Complutense de Ciencias Musicales de Madrid (ICCMU), 2003.
- PEREIRA, Juan Carlos (coord.): *La política exterior de España (1800-2003)*. Barcelona: Ariel, 2003
- ____ (coord.): *Diccionario de Relaciones Internacionales y Política Exterior*. Madrid: Ariel, 2008.
- ____ (coord.): *Historia de las relaciones internacionales contemporáneas*. Barcelona: Ariel, 2009.
- PÉREZ, Joseph: *Historia de España*. Barcelona: Crítica, 1999.
- PÉREZ COLODRERO, Consuelo: *El ideal andaluz en la vida y producción de Francisco Cuenca Benet (Adra, 1872 - La Habana, 1943)*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Antonio Martín Moreno. Universidad de Granada, 2011.
- PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael: *El pensamiento de Costa y su influencia en el 98*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966.
- PÉREZ GALDÓS, Benito: *Obras completas*. Introducción, biografía, bibliografía, notas y censo de personajes galdosianos, por Federico Carlos Saiz de Robles. Madrid: Aguilar, 1970 (12ª ed.).

- ____: *Madrid, con un ensayo a manera de prólogo por José Pérez Vidal*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1957.
- PÉREZ MASEDA, Eduardo: *El Wagner de las ideologías: Nietzsche-Wagner*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- PÉREZ VIDAL, José: *Galdós, crítico musical*. Madrid: Biblioteca Atlántica, [1956].
- PERSIA, Jorge de: *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada: Diputación de Granada, 2003.
- PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel: “Vigencia y actualidad de las teorías del P. Eximeno expuestas en el Dell'origine. Nuevas aportaciones al estudio de la vida y obra eximeniana”, *Ars longa. Cuadernos de arte*, N.º. 18, 2009, pp. 143-161.
- ____: “A propósito de la “Lettera sopra la musica degli arabi” del P. Juan Andrés”, *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, Vol. 17, N.º 1-2, 2001, pp. 331-338.
- PINTO CRESPO, Virgilio (dir.): *Madrid. Atlas Histórico de la ciudad (1850-1939)*. Madrid: Lunwerg editores y Fundación Caja Madrid, 2001.
- PIÑERO, Pedro M. et al. (eds): *Romances y canciones en la tradición andaluza*. Sevilla: Fundación Machado, 1999.
- PIQUER, Ruth: *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Doble J, 2010.
- *Poema de Mio Cid*. Edición de Colin Smith. Madrid: Cátedra, 1976.
- POCHÈ, Christian: *La música árabe-andaluza*. Beatriz Martínez del Fresno (trad.). Madrid: Akal, 1997.
- POGGI, Amedeo; VALLORA, Edgar: *Brahms. Repertorio completo*. Antonio Resines y Herminia Bevia (trads.). Madrid: Cátedra, 1999.
- POLANCO OLMOS, Rafael: *La crítica musical en la prensa diaria valenciana, 1912-1923*. Universitat de Valencia: Servei de Publicacions, 2009.
- POLO PUJADAS, Magda: *Filosofía de la música del futuro: encuentros y desencuentros entre Nietzsche, Wagner y Hanslick*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011.
- ____: *Música pura y música programática en el Romanticismo*. Barcelona: L'Auditori, 2011.
- PONS-SOROLLA, Blanca: *Joaquín Sorolla. Vida y obra*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001.
- PUENTE, Cristina de la; MARÍN, Manuela; et al. (eds.): *Los epistolarios de Julián Ribera Tarragó y Miguel Asín Palacios*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2009.
- PULIDO, Ángel: *Españoles sin patria y la raza sefardí*. Estudio preliminar de María Antonia Bel Bravo. Universidad de Granada, 1993.

- QUEROL i GAVALDÀ, Miquel: “Pedrell i els altres compositors musicolegs. Pedrell, primer historiador de la música espanyola”, *Recerca Musicologica*, Vol. XI-XII, 1991-1992, pp. 5-15.
- RAMOS, Pilar (ed.): *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Logroño: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja, 2012.
- REHDING, Alexander: *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought (New Perspectives in Music History and Criticism)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- REVUELTA, Manuel (ed.): *Marcelino Menéndez Pelayo: Epistolario*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1984.
- REY GARCÍA, Emilio; PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor: “La recopilación de la música popular española en el siglo XIX. Cien cancioneros en cien años”, *Revista de musicología*, Vol. 14, Nº 1-2, 1991, pp. 355-374.
- REYERO, Carlos; FREIXA, Mireia: *Pintura y Escultura en España, 1800-1910*. Madrid: Cátedra, 1999.
- RIEMANN, Hugo: *Elementos de estética musical*. Madrid: Daniel Jorro, 1914.
- ____: *Teoría General de la Música*. Antonio Ribera y Maneja, trad. Barcelona: Labor, 1928.
- RÍOS, Amador de los: *Historia crítica de la literatura española*. 7 Vols. Madrid: Imprenta de José Fernández Cancela, 1863.
- RIQUEL, Isabel de: *La leyenda de Tristán e Iseo*. Madrid: Siruela, 1996.
- RIVAS, José Enrique: *Historia de la Infantería de Marina española*. Madrid: Editorial Naval, 1970.
- RIBERA Y TARRAGÓ, Julián: *Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública del Señor D. Julián Ribera y Tarragó el día 6 de junio de 1915*. Madrid: Imprenta Ibérica, 1915.
- ____: *Disertaciones y opúsculos*. Miguel Asín Palacio (introd.). Madrid: Imprenta de Estanislao Maestre, 1928.
- RIVERO GARCÍA, Carlos: *La Sociedad de Naciones. Su valor jurídico y positivo. El problema de la paz*. Madrid: Vda. e hijos de Jaime Ratés, 1927.
- RODA, Rafael de: *La política hispano-sefardí en nuestro protectorado de Marruecos. Conferencia pronunciada por el Excmo. Sr. D. Rafael de Roda en el Ateneo Científico y Literario de Madrid, el 6 de febrero de 1920*. Madrid: Editorial Hispano-Africana, 1920.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Jesús V.: *Dioses y héroes: mitos clásicos*. Barcelona: Aula Abierta Salvat, 9, 1908.

- RODRÍGUEZ LORENZO, Gloria A.: “Joaquín Espín y Guillén (1812-1882): una vida en torno a la ópera española”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 12, 2006, pp. 63-88.
- ____: “Miguel Yuste Moreno (1870-1947): su contribución como clarinetista, profesor y compositor al desarrollo de la música española”, *Revista de musicología, VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Vol. 32, Nº 2, 2009, pp. 769-785.
- ROLLAND, Romain: *Musiciens d'aujourd'hui. Berlioz, Wagner, Saint-Saëns, Vicent d'Indy, Clari de Delrissy, Hugo Wolf, Richard Strauss: le renouveau de la musique française depuis 1870*. Paris, Hachette, 1908.
- ____: *Obras escogidas*. Félix Caballero (pról.), Agustín Caballero (trad.). Madrid: Aguilar, 1968.
- ROMANA GARCÍA, María Luisa (coord.): *Actas del II Congreso Internacional AIETI 2005. Formación, investigación y profesión. (Madrid, 9-11 de febrero 2005)*. Granada: Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación (AIETI), 2005.
- ROMERO DE LECEA, Carlos: *Introducción a los viejos libros de música*. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976.
- ROMERO FERRER, Alberto (ed.): *Antología del género chico*. Madrid: Cátedra, 2005.
- RUIZ ALBÉNIZ, Víctor (“Chispero”): *¡Aquel Madrid...! (1900-1914)*. Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1944.
- RUIZ OTERO, Silvia: *Hermenéutica de la obra de arte literaria: comentarios a la propuesta de Roman Ingarden*. México: Universidad Iberoamericana, 2006.
- RUIZ TARAZONA, Andrés: “La zarzuela y la sociedad decimonónica”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 2-3, 1996-97, pp. 152-156.
- ____: “Puccini y España”, *Scherzo*, Madrid, año XXIII, Nº 27, febrero, 2008, pp. 116-123.
- SADIE, Stanley; TYRRELL, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001.
- SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Opera*. London; New York: The Macmillan Press Limited, 1996 (1992, 1ª ed.).
- SAINT-SAËNS, Camille: *Portraits et souvenirs*. París: Société d'édition artistique, 1900.
- SALAUN, Serge; SERRANO, Carlos (eds.): *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*. Madrid: Marcial Pons, 2006.
- SALAZAR, Adolfo: *La música contemporánea en España*. Madrid: La Nave, 1930. Edición facsímil, Oviedo: Ethos-Música, 1986.
- ____: *La música en España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*. Madrid: Espasa Calpe, 1953.

- ____: *La música actual, Curso de 15 conferencias sustentado en el "Salón Verde" del Palacio de Bellas Artes*. México: Orquesta Sinfónica de México, 1942.
- ____: *Textos de crítica musical en el periódico El Sol (1918-1936)*. Antología y listado de artículos con introducción y selección de José María García Laborda y Josefa Ruiz Vicente. Sevilla: Doble J, 2009.
- ____: *La música en el siglo XX. Ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social*. Madrid: Ediciones del árbol, 1936.
- SAMSON, Jim (ed.): *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- SÁNCHEZ PASTOR, Antonio: *Crónica de las promociones de oficiales del Cuerpo de Infantería de Marina, 1537-1990*. Madrid: Editorial Naval, 1991.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, et al. (eds.): *El romancero hoy: nuevas fronteras. 2º Coloquio Internacional, University of California, Davis*. Madrid: Gredos, 1979.
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología (SedeM), 2009.
- SÁNCHEZ DE PALACIOS, Mariano: *Sorolla y el impresionismo en los primeros años del siglo XX*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, Instituto de Estudios Madrileños, 1985.
- SÁNCHEZ DOMÍNGUEZ, Miguel A.: *Es razón de alabar. Una aproximación a la música tradicional sefardí*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura, 1997.
- SÁNCHEZ MANTERO, Rafael (coord.): *En torno al "98". España en el tránsito del siglo XIX y XX. Actas del IV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Huelva: Universidad de Huelva, 2000.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, María Almudena: "El pianista y compositor español José Tragó y Arana (1856-1934)", *Revista de Musicología*, N° 28, 2, 2005, pp. 1597-1612.
- SÁNCHEZ, Víctor; SUÁREZ-PAJARES, Javier; GALBIS, Vicente (eds.): *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*, 2 Vols. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2012.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor: *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2002.
- ____: "Juan José Mantecón. Crítico y compositor de la Generación del 27", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 4, 1997, pp. 50-65.
- ____: "Tomás Bretón y el regeneracionismo: Una reflexión sobre la valoración de la música en el contexto cultural de la España de 1898", *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 6, 1998, pp. 35-48.

- ____: “Análisis de las primeras óperas de Conrado del Campo: entre Wagner y el nacionalismo”, *Revista de Musicología*, Vol. XXVIII (nº 1), 2005, pp. 764-773.
- ____: “Resonancias tristanescas en la ópera española: wagnerismo en las óperas de Conrado del Campo”, *Anuario Musical*, Nº 65, enero-diciembre 2010, pp. 145-170.
- SANCHO GARCÍA, Manuel: *El compositor Salvador Giner, vida y obra musical*. Valencia: Ajuntament de Valencia, Delegación de Cultura, 2002.
- SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO, Florencio: “Sorolla i el paisatge espanyol d’entre segles”, en *Sorolla, paisatgista: exposició: del 25 de gener de 2002 al 2 de març de 2002*. Girona: Fundació Caixa de Girona, Centre Cultural de Caixa de Girona, Fontana d’Or, 2001.
- SANTANO MORENO, Julián: “Menéndez Pidal y la filología del 98: Estado latente e intrahistoria”, *Criticón*, Nº 87-88-89, 2003, pp. 787-798.
- SARTORI, Claudio: *I Libretti Italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici. 7 Vols.* Cuneo: Bertola & Locatelli Editori, 1990-1994.
- SCAIFE, Nigel Clifford: *British Music Criticism in a New Era: Studies in Critical Thought, 1894-1945*. Tesis doctoral inédita. University of Oxford, Exeter College, Faculty of Music, 1994.
- SCHMELING, Manfred, et al.: *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*. Barcelona-Caracas: Alfa, 1984.
- SCHMID, Mark-Daniel (ed.): *The Richard Strauss Companion*. London: Praeger, 2003.
- SCHNEIDER, Marius: “A propósito del influjo árabe: ensayo de etnografía musical de la España medieval”, *Anuario Musical*, Vol. I, 1946, pp. 31-141.
- SMITH, Colin (ed.): *Poema de Mio Cid*. Madrid: Cátedra, 1991 (Oxford University Press, 1972).
- SEARLE, Humphrey: *Liszt*. Colección New Grove. Barcelona: Muchnik, 1987 (2º ed.).
- SEOANE, María Cruz; SÁIZ, María Dolores: *Historia del periodismo en España*. 3 Vols. Madrid: Alianza, 1996.
- SEOANE, María; SÁIZ, María Dolores: *Cuatro siglos del periodismo en España*. Madrid: Alianza, 2007.
- SEROUSSI, Edwin: *Incipitario sefardí: el cancionero judeoespañol en fuentes hebreas (siglos XV- XIX)*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2009.
- SERRANO, Felipe: *Hotel Ritz. Un siglo en la historia de Madrid*. Madrid: La Librería, 2010.
- SIEMENS, Lothar: “Sobre la ópera española y la opera en español”, *Revista de Musicología*, XXXI, 1, 2008, pp. 242-247.

- SIERRA, José: “El cancionero musical de palacio: La copia de José Cobeña (1870) y las transcripciones de Barbieri y Anglés”, *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, Vol. 12, Nº 2, 1996, pp. 453-458.
- SONNECK, Oscar G. Th.: *Catalogue of Opera Librettos, printed before 1800*. 2 Vols. Washington: Government Printing Office, 1914.
- SOBEJANO, Gonzalo: *Nietzsche en España (1890-1970)*. Madrid: Gredos, 2004 (2ª ed.).
- SOBRINO, Ramón: *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid*. 6 Vols. Tesis doctoral inédita. Director: Emilio Casares. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia y Artes, 1992.
- ____: “Catálogo de las obras españolas del Archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid”, en *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, Nº 45, 1990, pp. 235-296.
- ____: “Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid”, *Recerca musicològica*, Nº 14-15, 2004-2005, pp. 155-175.
- ____: “La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX: una revisión de las fuentes hemerográficas”, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 2-3, 1997, pp. 213-234.
- ____: “Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índices de la prensa musical española”, *Revista de musicología*, Vol. 16, Nº 6, 1993, pp. 3510-3518.
- ____: “El epistolario inédito de Tomás Bretón a Isaac Albéniz (1890-1908): nuevos documentos sobre la música española en torno al 98”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 5, 1998, pp. 163-183.
- ____: “El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista de una época. Epistolarios a Albéniz y Pedrell”, *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 7, 1999, pp. 61-102.
- ____ (ed.): *Tomás Bretón. Sinfonía nº 1 en Fa mayor. Sinfonía nº 3 en Sol mayor*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2012.
- ____ (ed.): *Tomás Bretón. Sinfonía nº 2 en Mi bemol mayor*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1992.
- ____ (ed.): *Pedro Miguel Marqués: Sinfonía nº 1 en si bemol*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1993.
- ____ (ed.): *Pedro Miguel Marqués: Sinfonía nº 2 en mi bemol*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1995.
- ____ (ed.): *Pedro Miguel Marqués: Sinfonía nº 3 en si menor*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1995.

- ____ (ed.): *Pedro Miguel Marqués: Sinfonía nº 4 en mi mayor*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2002.
- ____ (ed.): *Pedro Miguel Marqués: Sinfonía nº 5 en do menor*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2003.
- ____ (ed.): *Ruperto Chapí: Sinfonía en Re*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1999.
- ____ (ed.): *Música sinfónica alhambrista. J. de Monasterio. Adiós a la Alhambra; T. Bretón. En la Alhambra; R. Chapí. Los gnomos de la Alhambra*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2004.
- ____ (ed.): *Valentín María de Zubiaurre. Obras orquestales*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2010.
- SOLAR-QUINTES, Nicolás A.: “Las ideas musicales de Menéndez Pelayo”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo 62, 1, 1956, pp. 159-167.
- SOLER CANTÓ, Juan: *Historia de Cartagena. Desde antes de su fundación hasta finales del siglo XX*. Cartagena: J. Soler, 1991.
- SOPEÑA, Federico: *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Rialp, 1958.
- ____: *Arte y sociedad en Galdós*. Madrid: Gredos, 1970.
- SORIANO, Rodrigo: *La Walkyria en Bayreuth. Viaje a la meca del wagnerismo. La tetralogía (con varios grabados e ilustraciones)*. Madrid: Tipografía Herres, 1898.
- SOROLLA, Joaquín: *Epistolarios de Joaquín Sorolla*. Facundo Tomás [et al.], (eds.). 3 Vols. Barcelona: Anthropos, 2007-2009.
- *Sorolla-Zorn: Museo Sorolla, 4 marzo-3 mayo de 1992*. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones, 1992.
- SOTO, Margarita: “Marcial del Adalid”, *Anuario Musical*, Nº 45, 1990, pp. 189-234.
- SPOSATO, Jeffrey S.: “Saint Elsewhere: German and English Reactions to Mendelssohn's Paulus”, *19th-Century Music*, Vol. 32, Nº 1, 2008, pp. 26-51.
- STEINITZER, Max: *Richard Strauss. Biographie*. Berlín: Schuster und Loeffler, 1911.
- STOWELL, Robin: *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003
- SUÁREZ CORTINA, Manuel (ed.): *La Restauración, entre el liberalismo y la democracia*. Madrid: Alianza, 1997.
- ____ (ed.): *La cultura española en la Restauración. I Encuentro de Historia de la Restauración (Santander, del 16 al 18 de diciembre de 1998)*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1999.

- SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. 3 Vols. Tesis doctoral, dirigida por Ramón Sobrino. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2002.
- ____: “Krausoinstitucionismo y wagnerismo”, *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, Nº 25, 2009, pp. 55-70.
- ____: “El wagnerismo como transformador del espectáculo operístico en Madrid”, *Revista de Musicología*, Vol. 32, 1, 2009, pp. 563-577.
- ____: “La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1877 y 1893”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 14, 2007, pp. 73-142.
- ____: “El estreno de Parsifal hace 125 años a través de las fuentes españolas”, *Revista de Musicología*, Vol. XXX, Nº 1, 2007, pp. 207-229.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.): *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002.
- SUBIRÁ, José: *Los grandes músicos. Bach, Beethoven, Wagner*. Madrid: Imprenta de Antonio Marzo, 1924 (1907, 1ª ed.).
- ____: *Ricardo Strauss. Su producción musical, su hispanismo, su posición artística*. Madrid: Imprenta Alrededor del Mundo, 1925.
- ____: *La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1927.
- ____: *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Labor, 1945.
- ____: *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Fundación Caja de Madrid, Acento editorial, 1997 (Madrid: Plus Ultra, 1949).
- ____: *Historia de la Música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953.
- ____: *Sinfonismos madrileños del siglo XIX*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1954.
- ____: “Puccini y el puccinismo en Madrid: evocación conmemorativa de un centenario”, en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Nº 7, 1958, pp. 41-68.
- ____: *Temas musicales madrileños (Evocaciones históricas)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1971.
- ____: *La música en la Academia. Historia de una sección*. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1980.
- TARUSKIN, Richard: *Music in the Nineteenth Century. Oxford History of Western Music*. 3 Vols. New York: Oxford University Press, 2010.
- TEMES, José Luis: *El Círculo de Bellas Artes, Madrid, de 1939 a nuestros días*. 2 Vols. Madrid: Alianza, 2003.

- TOP, Damien: *Albert Roussel (1869-1937). Un marin musicien*. Biarritz: Séguier, 2000.
- TORRES GONZÁLEZ, Begoña: *Sorolla. La magia de la luz*. Madrid: Libsa, 2005.
- TORRES MULAS, Jacinto; AGUADO, Ester (colab.): *Albéniz 1909-2009. Las claves madrileñas de Isaac Albéniz*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Imprenta artesanal, 2008.
- TORRES MULAS, Jacinto: *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990): estudio crítico-bibliográfico, repertorio general*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 1991.
- ____: “El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX”, *Revista de musicología*, Vol. 16, Nº 3, 1993, pp. 1679-1700.
- ____: “Economía y poder en las publicaciones periódicas musicales españolas. Una revisión tipológica”, *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, Vol. XIV, 1, 1998, pp. 9-38.
- TOWERS, John (comp.): *Dictionary-Catalogue of Operas and Operettas*. 2 Vols. New York: Da Capo Press, 1967 (1ª ed., 1910).
- TUÑÓN DE LARA, Manuel; ELORZA, Antonio; PÉREZ LEDESMA, Manuel (eds.): *Prensa y Sociedad en España (1820-1936)*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel: *España: la quiebra de 1898*. Madrid: Sarpe, 1986.
- ____: *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Madrid: Tecnos, 1984.
- ____ (dir.): *Actas del I Encuentro de Historia de la Prensa. La prensa de los siglos XIX y XX. Metodología, ideología e información. Aspectos económicos y tecnológicos*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1986.
- TURINA GÓMEZ, Joaquín: *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza, 1997 (2ª ed.).
- TUSELL, Javier; GIL PECHARROMÁN, Julio; MONTERO, Feliciano (eds.): *Estudios sobre la derecha española contemporánea*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1993.
- TUSELL, Javier; FERRER, José Antonio (coord.): *Los judíos en la historia de España*. Actas del curso celebrado en la Universidad Nacional de Distancia de Calatayud, en mayo de 2002. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, [2004].
- VEGA, Margarita; VILLAR-TABOADA, Carlos: *Pensamiento español y música: siglos XIX y XX*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002.
- VALDERRÁBANO, Enríquez de: *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas (Valladolid, 1547)*. 2 Vols. Transcripción y estudio por Emilio Pujol. Barcelona: Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Instituto Español de Musicología, 1965.
- VEINTIMILLA BONET, Alberto: *El clarinetista Antonio Romero Andía (1815-1886)*. Tesis doctoral dirigida por Ramón Sobrino, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2002.

- VELA, Telmo: *Confesiones de un músico (memorias)*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación provincial de Cultura de Alicante, 1994.
- VILLANUEVA, Carlos: *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios, 1905-1993*. Madrid: Amigos de la Residencia de Estudiantes, 2005.
- ____: “La flor del agua, zarzuela de Conrado del Campo y Víctor Said Armesto: notas oportunas al hilo de un centenario”, *Revista de musicología*, Nº 34, 1, 2011, pp. 167-201.
- VILLAR, Rogelio: *Músicos españoles: (compositores y directores de orquesta)*. Madrid: Mateu, [1930].
- VIUDAS CAMARASA, Antonio (ed.): *Actas de las jornadas de estudios sefardíes. (Cáceres, 24-26 de marzo, 1980)*. Cáceres: Universidad de Extremadura; Instituto de Ciencias de la Educación, 1981.
- VV. AA.: *Centenario de la Información de 1901 del Ateneo de Madrid sobre Oligarquía y Caciquismo*. Madrid: Ateneo de Madrid; Fundamentos, 2002.
- ____: *I Congreso de Folclore Andaluz. Danzas y músicas populares*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1986.
- ____: *Conocer el Museo Sorolla. 10 aportaciones a su estudio*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Subdirección General de Museos, Patronato Nacional de Museos, 1986.
- ____: *Diálogos Sorolla & Velázquez*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Sorolla (octubre, 2009 – enero, 2010). Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2010.
- ____: *La guerra en el Riff*. Barcelona: B. Bauza, [1920].
- ____: *V Jornadas de Arte. Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1991.
- ____: *Sorolla y Castilla*. Madrid: Ministerio de Cultura; Toledo: Obra Social, Caja Castilla-La Mancha, 2008.
- ____: *LXIII Temporada Ópera de Oviedo, 2010-2011: L’Incoronazione di Poppea, Il Trovatore, Katia Kabanova, L’Elisir D’Amore, Tristan und Isolde*. Oviedo: Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera, 2010.
- ____: *Veinticuatro diarios: Madrid, 1830-1900: artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX*. 4 Vols. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1972.
- WAGNER, Richard: *La obra de arte del futuro*. Valencia: Universitat de València, 2007 (1ª ed., 2000).
- ____: *Ópera y drama*. Ángel Fernando Mayo (trad.). Madrid: Akal, 2013.

- ____: *El arte de dirigir la orquesta*. Julio Gómez (trad.). Madrid: Imprenta de L. Rubio, 1925.
- ____: *Lohengrin: ópera romántica en 3 actos. Versión española adaptada á la música por Antonio Gil y Gordaliza*. Barcelona: Imprenta Torns Hnos. y Vila, 1910.
- ____: *Tannhäuser ó La lucha de los bardos en el castillo de Wartburgo: ópera en 3 actos. Versión española por Antonio Gil y Gordaliza*. Barcelona: Torns Hnos. y Villa, 1910.
- ____: *Mis ideas. Carta a Federico Villot*. Biblioteca selecta. Barcelona: Imprenta de Manuel Tasis, 1904.
- WEBER, William: *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Beethoven*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- WEICH-SHAHAK, Susana: *Romancero sefardí de Marruecos. Antología de tradición oral*. Madrid: Alpuerto, 1997.
- WHITE, Harry; MURPHY, Michael (eds.): *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture, 1800-1945*. Cork: Cork University Press, 2001.
- WILSON, Alexandra: *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- WINTERBOURNE, Anthony: *Speaking to our Condition: Moral Frameworks in Wagner's "Ring of the Nibelung"*. London: Associated University Presses, 2000.
- YANGUAS, Messía: *España y la Sociedad de Naciones*. Conferencia de Extensión Universitaria pronunciada el sábado 15 de febrero de 1919. Valladolid: Imprenta de E. Zapatero, 1919.
- YAHUDA, Abraham Shalom: *Contribución al estudio del judeo-español*. Madrid: Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1915.
- YOUMANS, Charles D.: *Richard Strauss's Orchestral Music and The German Intellectual Tradition: The Philosophical Roots Of Musical Modernism*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- ZORGBIBE, Charles: *Historia de las Relaciones Internacionales. 1. De la Europa de Bismarck hasta el final de la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Alianza Universidad, 1997 (trad., Hachette Livre, 1994).

ANEXOS

ANEXO 1

EL LEGADO DE LARA EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

EL LEGADO DE LARA EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

REVISIÓN Y ANÁLISIS DEL INVENTARIO¹

I. Partituras manuscritas de Lara

Rodrigo de Vivar, ópera inacabada de Lara

- M. MANRIQUELARA/1
Acto II, escena I: borrador fechado en el catálogo, ca. 1906 (25 pp.).
[Partitura manuscrita completa, con correcciones, de una de las dos escenas de la ópera que llegaron a estrenarse en época de Lara].
- M. MANRIQUELARA/2
Acto II, Preludio: borrador fechado en el catálogo, ca. 1906 (20 pp.).
[La partitura está completa, a diferencia de lo indicado en el catálogo, con correcciones].
- M. MANRIQUELARA/3
Acto II, escena II, “Escena de amor” (“Jimena y Rodrigo”): borrador con anotaciones, fechado en el catálogo en 1906 (84 pp.).
[Borrador de la partitura vocal, no definitivo, de otra de las dos escenas de la ópera que se estrenaron en época de Lara].
- M. MANRIQUELARA/4
Acto II, escena II, “Escena de amor” (“Jimena y Rodrigo”): Borrador autógrafo, fechado por el autor en “Madrid 31-Enero-1905”, pero se indica junto a la firma, “¿1906?” (74 pp.).
[Borrador con anotaciones de la versión instrumental de la partitura, posterior al fondo M. MANRIQUELARA/5. Verificamos que la fecha del fondo es 1906].
- M. MANRIQUELARA/5
Acto II, escena II, “Escena de amor” (“Jimena y Rodrigo”): borrador autógrafo, fechado por el autor en “Madrid 31-Enero-1906” (70 pp.).
[Borrador con correcciones de la partitura completa, en su versión instrumental].
- M. MANRIQUELARA/6
Acto II, escena II, “Escena de amor” (“Jimena y Rodrigo”): borrador incompleto y deteriorado (81 pp.).
[Borrador anterior al correspondiente al fondo M. MANRIQUELARA/5].
- M. MANRIQUELARA/7
Acto II, escena III: borrador de la partitura fechado en “Baza 1º IX – 1904 (Granada)” (80 pp.).
[Borrador completo de esta parte de la ópera. Llama la atención en el último pliego la anotación: “Wagner ha sido en la ópera lo que Lope en el drama (...)”].
- M. MANRIQUELARA/8
Acto II, escena I: borrador autógrafo de la partitura fechado en “Cartagena 22-XII-906” (38 pp.).
[Borrador anterior al fondo M. MANRIQUELARA/1]
- M. MANRIQUELARA/9

¹ Anotamos entre corchetes observaciones propias en torno a las obras del legado, a excepción del apartado del legado bibliográfico, donde las referencias entre corchetes se corresponden con la información del catálogo de la Biblioteca Nacional de España.

- Acto II, escena I: borradores incompletos (34 pp.).
- M. MANRIQUELARA/10
Acto II, escena II, “Escena de amor” (“Jimena y Rodrigo”): borradores fechados en el catálogo en 1913 (36 pp.).
[Incluye un esbozo de una adaptación de la partitura para dos pianos, con fecha 4-VII-1913. Borradores y esbozos de la partitura vocal. Llama la atención en una de las hojas la anotación “Pelayo” entre dos cruces astadas, junto a la fecha “2-julio-1901”, año que coincide con el final de las obras de construcción de la Basílica de Santa María de Covadonga, por el arquitecto Federico Aparici].
 - M. MANRIQUELARA/11
“¿Es vana quimera?” (incipit): fragmento manuscrito del acto III de la ópera, fechado en el catálogo en 1901 (20 pp.).
 - M. MANRIQUELARA/12
Acto IV, Preludio: borrador manuscrito, fechado en el catálogo, ca. 1906 (14 pp.).
 - M. MANRIQUELARA/13
Acto IV, escena I: borrador deteriorado, fechado en catálogo, ca. 1906 (62 pp.).
 - M. MANRIQUELARA/14
Acto IV: Fragmentos musicales (20 pp.).
[Entre los esbozos musicales, se observa una especial dedicación por parte del compositor a la escena de la “¡Gloriosa espada!”].
 - M. MANRIQUELARA/15
Fragmentos musicales de distintas escenas de la ópera, fechadas en el catálogo ca. 1906 (70 pp.).
[Incluye esbozos del Acto II de la ópera].
 - M. MANRIQUELARA/16
Acto II, escena I: 31 partes para orquesta, con la fecha en el catálogo, ca. 1906.
 - M. MANRIQUELARA/17
Acto II, escena II: partitura vocal, fechada en el catálogo, ca. 1906 (17 pp.).
[Se trata de la adaptación para voz y piano de esta parte de la ópera].
 - M. MANRIQUELARA/18
Reducción para piano de una parte de la ópera, a cargo de Vicente Zurrón. Dedicatoria: “Al queridísimo amigo Manuel Manrique de Lara, dedico esta transcripción del fragmento de su hermosa ópera “Rodrigo” como testimonio del gran cariño de Vicente Zurrón; Agosto 23 del 1914. ¡porque no será 24 de febrero!”. Ejemplar muy deteriorado. (76 pp.).
 - M. MANRIQUELARA/19
“¡Gloriosa espada!”: letra manuscrita de un fragmento de la ópera, fechada en el catálogo, ca. 1906 (1 p.).
[Según anotamos, esta parte del texto de la ópera correspondía al acto IV. Sin embargo, en los borradores del Acto II, escena III conservados aparece otra “Canción de la espada”, como la denomina Lara, que tiene otra letra distinta].

La Orestíada, trilogía sinfónica

- M/4433
La Orestíada: Agamenón, Las Coéforas, Las Euménides. Copia encuadernada de la partitura, dedicada a Chapí. Sello de la Sociedad de Autores. Fechada en la última página, “25 febrero, 1893”.

[Versión definitiva de la obra completa, que concuerda con la partitura publicada por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, en edición de Benito Lauret (2008)].

- M. MANRIQUELARA/20
Agamenón: copia de la primera parte de la trilogía) encuadernada, con el sello del depósito de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Dedicada “Á Ruperto Chapi su agradecido discípulo M. Manrique de Lara, 1892”. (28 pp.).
- M. MANRIQUELARA/21
Agamenón: partitura manuscrita autógrafa, fechada en 1889 y 1890. (15 pp.).
[Borrador incompleto de la primera versión de *Agamenón*].
- M. MANRIQUELARA/22
Agamenón: partitura manuscrita. (34 pp.).
[Revisión de la primera versión de *Agamenón*, tras el estreno de esta primera parte de la trilogía, y por tanto posterior a 1890].
- M. MANRIQUELARA/23
Agamenón: borrador de la partitura. (38 pp.).
[Completa el fondo anterior, M. MANRIQUELARA/22].
- M. MANRIQUELARA/24
Las Coéforas, segunda parte de la trilogía sinfónica: borrador incompleto. En el catálogo se indica la referencia: Ferrol, ca. 1893. (36 pp.).
- M. MANRIQUELARA/25
Agamenón (Agamemnon): 59 partes para orquesta, con el sello de la Sociedad de Conciertos. Fechado en el catálogo, ca. 1902.
- M. MANRIQUELARA/26
Las Coéforas (Las Choéforas): partitura deteriorada, autógrafa, fechada en “Madrid, 1892” por el autor. (51 pp.).
- M. MANRIQUELARA/27
Las Coéforas: copia de la partitura encuadernada, fechada en el catálogo en 1892. Sello de la Sociedad de Conciertos de Madrid. (35 pp.).
[Se trata de la partitura completa de la primera versión de *Las Coéforas*]
- M. MANRIQUELARA/28
Las Coéforas: partitura manuscrita y autógrafa, aunque incompleta, fechada por el autor en 1892. (45 pp.).
[Borradores fragmentarios de la primera versión de *Las Coéforas*].
- M. MANRIQUELARA/29
Las Coéforas: Borradores incompletos de la primera versión de *Las Coéforas*, con la indicación del autor “(No sirve)”. (35 pp.).
- M. MANRIQUELARA/31
Las Coéforas (Las Choéforas): 161 partes para orquesta, con el sello de la Sociedad de Conciertos de Madrid.
[Partichelas de *Las Coéforas*; aparecen mezcladas partes de la primera versión y de la partitura definitiva de la segunda parte de *La Orestíada*].
- M. MANRIQUELARA/32
Las Euménides: partitura autógrafa de la tercera parte de la trilogía, fechada por el autor en “Febrero 1893”. Sello de la Sociedad de Conciertos de Madrid. (43 pp.)
- M. MANRIQUELARA/33
Las Euménides: borradores de fragmentos y esbozos de la obra. (68 pp.).

Sinfonía en Mi menor, en estilo antiguo

- M.MANRIQUELARA/35
Partitura manuscrita y autógrafa. (178 pp.).
[Se trata de una primera versión de la sinfonía, de 1890].
- M.MANRIQUELARA/36
Borrador manuscrito incompleto, firmado en “Ferrol, 1890”. (32 pp.).
[Borrador y esbozos de la primera versión de la sinfonía].
- M. MANRIQUELARA/37
Partitura manuscrita y autógrafa, fechada en 1892. (135 pp.).
[Borrador con correcciones, en el que Lara revisa la primera versión de la sinfonía].
- M. MANRIQUELARA/38
Borradores parciales manuscritos. (47 pp.).
[Corresponde a borradores de la primera versión de la sinfonía].
- M. MANRIQUELARA/39
Borradores parciales manuscritos. (24 pp.).
[Fragmentos de la revisión de la primera versión de la partitura. Entre el material hallamos la introducción del primer movimiento, de la versión publicada de la sinfonía].
- M. MANRIQUELARA/40
[Partichelas de la Sociedad Nacional de Música, encargada del estreno de la sinfonía íntegra en 1893. Se corresponde con la partitura de la sinfonía publicada por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, en edición de Benito Lauret (2008)].

Cuarteto en Mi bemol, para dos violines, viola y violonchello, en estilo antiguo

- M.MANRIQUELARA/42
Partitura completa manuscrita, fechada en “Madrid, 23 febrero, 1893”. (104 pp.).
- M.MANRIQUELARA/43
Borrador fragmentario de la partitura, deteriorado. (14 pp.).

El ciudadano Simón, zarzuela en tres actos

- M. MANRIQUELARA/44
Borradores, esbozos y partes incompletas de la zarzuela, fondo fechado en el catálogo en 1900.
[Este fondo contiene tres carpetas. Añadimos la descripción de su contenido]:
-Carpeta 1: Borrador de orquesta de la escena final del Acto I. Esbozos de partes vocales y borradores fragmentarios de diferentes partes de la zarzuela. Borradores Acto III, nº 10. (194 pp.).
-Carpeta 2: Borradores de orquesta de diferentes partes de la zarzuela, del Acto II nº 8, y escena final. (62 pp.).
-Carpeta 3: Borradores del “Coro de la fuente”, del Acto I nº 3, Acto II nº 2. Bocetos del Acto II nº 2 [señala la “Canción de pescadores”]. Borradores y bocetos de otros números de la zarzuela, del Acto II el Dúo de tiples del nº 3, y el nº 6. (106 pp.).
- M. MANRIQUELARA/45
Borradores de la partitura vocal, apuntes y esbozos de la zarzuela, más letra de un fragmento del Acto II. Fondo fechado en el catálogo ca. 1900. (95 pp.).
- M/4441
Copia manuscrita, encuadernada, de la zarzuela completa.

Las Gallinas, zarzuela en un acto

- M.MANRIQUELARA/43
Manuscrito autógrafo con anotaciones, incompleto, fechado en el catálogo, ca. 1900. (96 pp.)

II. Transcripciones y apuntes de Manrique de Lara

Cancionero

- M.MANRIQUELARA/55
En el catálogo se indica como partitura abreviada, fechada ca. 1900. (4 pp.).
[Transcripciones manuscritas de las canciones: cantiga de amigo “Ondas do mar de Vigo” de Martin Codax; dos versiones armonizadas de “Tristeza, quien á mi vos dio”, anónimo del *Cancionero de Palacio*].

Música árabe

- M.MANRIQUELARA/56
Cuadro sinóptico de valoración de los Messels para todos los intervalos. (3 pp.).
[Cálculos para los sonidos que se producen sobre los doce primeros múltiplos de una dimensión cualquiera en una cuerda sonora].

Cantos populares

- M.MANRIQUELARA/57
Manuscrito musical, con fragmento del libro de Félix Clement, *Músicos célebres* (1884). (7 pp.).
[El fondo incluye también transcripciones de cantos populares de Galicia y Sevilla fechados en 1885, con anotaciones manuscritas. Además, aparecen ejercicios de armonía, como bajos con armonía cifrada. Canción dedicada a “Emilia”, fechada en Ferrol en 1885].

Canción asturiana

- M.MANRIQUELARA/58
Canción manuscrita, con la indicación “dictada por Vital, de quien es la letra”. (1 pp.).
[Pensamos que se trata de una canción inédita de Arturo Dúo Vital, con la letra: “Tengo que subir al puerto, al puerto de Vegadeo...”].

Música bizantina

- M.MANRIQUELARA/59
Escalas, selección de signos de la notación bizantina y latina. (2 pp.)
[Tabla de Martyrios bizantinos y esquema de la notación bizantina en relación con la latina].

Canciones armenias, narrativas griegas y rusas

- M.MANRIQUELARA/62
Transcripción de letra y música de canciones, con fecha de 1924. (7 pp.).

Ejercicios de armonía

- M.MANRIQUELARA/66

- Cuaderno 1º: Ejercicios del primer y segundo año de armonía, fechados en 1884 (“Examen 21 de Junio-Domingo de desórdenes-1885” (p. 196) y ejercicios fechados “1879 u 80” y “1881” (pp. 200 y 202). (205 pp.).
- Cuaderno 2º: Oposición a la Cátedra del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, 17 - Enero -1918. (4 pp.).
- Cuadernillo 3º: ejercicios de modulación, “imitación de [Savard]”. (147 pp.).
- Cuadernillo 4º: ejercicios de armonía y contrapunto, en la cabecera [“Bazin”]. (232 pp.).
- Cuadernillo 5º: ejercicios en la cabecera: “Durand”. (332 pp.).
- Cuadernillo 6º: ejercicios y análisis de formas musicales. (96 pp.).
- Cuadernillo 7º: ejercicios de formas musicales. (20 pp.).
- Cuadernillo 8º: varias páginas de ejercicios. (31 pp.).
- Se inserta en la séptima carpeta un estudio comparativo de la transcripción del romance “Yo me estaba reposando”, de Juan del Encina.

Con pavor recordó el moro

- M.MANRIQUELARA/78
Transcripción en notación moderna por Manrique de Lara, de la canción de Luis Milán, “Con pavor recordó el moro”. (4 pp.).

III.Manuscritos de obras de otros autores (se incluyen fragmentos)

Beethoven:

- ***Himno a la naturaleza:*** M.MANRIQUELARA/65
Parte de soprano y tenor de un arreglo de la *Sonata para piano Op. 57 n° 23* de Beethoven. (2 pp.).
- ***Sinfonía Heroica. Fuga de la marcha fúnebre:*** M.MANRIQUELARA/74
Marcha fúnebre del movimiento Adagio assai de la Sinfonía Op. 55 n° 3 de Beethoven. Fragmento incompleto. (4 pp.).

Bretón: *Don Gil de las calzas verdes*

- M.MANRIQUELARA/68
“La huerta de Juan Fernández”. Manuscrito autógrafo con la firma de Bretón. Introducción de reducción para piano a cuatro manos. (2 pp.).
- M.MANRIQUELARA/69
Fragmento del dúo de Juana e Inés. Partitura vocal manuscrita firmada por Bretón, con fecha 22-II-1915. (2 pp.).

Bustelo: canciones

- M.MANRIQUELARA/72
Variantes de la canción “Sébase por todo el mundo”. Textos y música. Se indica “Tetuán, Antonio Bustelo”. (2 pp.).
- M.MANRIQUELARA/73
Variantes de la canción “Estábase la Berdolaga”. Textos y música. Se indica “Tetuán, Antonio Bustelo”. (1 p.).

Chapí:

- ***Mujer y reina (Artabán):*** M.MANRIQUELARA/63
Borradores incompletos de partitura vocal: “Venga sin cuidado la comiquería”, fechados en el catálogo, ca. 1900. (30 pp.).
[Comprobamos se trata de un fragmento de la zarzuela *Mujer y reina* de Chapí].
- ***Los gnomos de la Alhambra:*** M.MANRIQUELARA/67
Borrador incompleto de partes de la obra. (84 pp.).
- ***Tercer Cuarteto:*** M.MANRIQUELARA/71
Borrador autógrafo firmado por Chapí, con la dedicatoria: “A Cecilio Roda como recuerdo de cariñosa amistad”. Anterior propietario Cecilio de Roda, según dedicatoria y nota adjunta: “Donativo del Sr. D. José de Roda, cumpliendo disposición testamentaria de su hermano D. Cecilio”. (68 pp.).

Espinosa: *La compañía de Jesús*

- M.MANRIQUELARA/47
Manuscrito incompleto de la partitura vocal, firmado en la última página por Federico (Garrot), fechado en el catálogo, ca. 1900. (40 pp.).
[Se trata de un fragmento de *La compañía de Jesús*, despropósito lírico en un acto dividido en tres cuadros, en prosa y verso de Manuel Soriano y Arturo Ramos, con música de Espinosa. La obra estrenada en el Teatro Romea el 10 de marzo de 1897).

H., L. d. de: *Ave María para canto*

- M.MANRIQUELARA/64
Partitura manuscrita (4 pp.).

Manrique, Adine: *Rondel de l'adieu*

- M.MANRIQUELARA/77
Partitura incompleta, con dedicatoria: “A mi querido amigo el talentoso artista Señor Don Manrique de Lara” (4 pp.).

Mendelssohn: *Lieder ohne worte, Op. 38 n° 6*

- M.MANRIQUELARA/80
Partitura manuscrita. (12 pp.).

Peña y Goñi: *En la tumba de Santesteban*

- M.MANRIQUELARA/79
Partitura manuscrita firmada por el compositor, en “Biarritz, 1884”. Contiene una advertencia sobre la base del diseño musical de la composición. (5 pp.).

Strauss, Richard: *Wasserrose*

- M.MANRIQUELARA/70
Manuscrito autógrafo del compositor, incompleto, con dedicatoria del compositor a Lara. (2 pp.).

Wagner: *Tristan und Isolde*

- M.MANRIQUELARA/76
Manuscritos incompletos de distintos fragmentos de la ópera, autógrafos de Manrique de Lara. (20 pp.).

IV. Obras y fragmentos musicales de autoría dudosa

Sinfonía en Si bemol mayor

- M.MANRIQUELARA/41
- [Obra de concurso]. Sinfonía dedicada “A mi queridísima hermana María Luisa”, con el lema “Trompas y violoncillos”.

Ni tanto ni tan poco

- M.MANRIQUELARA/48
Borrador incompleto de la partitura, apuntes y esbozos. Incluye los cantables de: nº 5 serenata de la escena 17, nº 2 dúo de la escena 4ª, nº 4 terceto de la escena 15, nº 3 parlantes, nº 3 coro de la escena 6ª, nº 6 escena y coro de la escena 21. Fechado en el catálogo, ca. 1900. (86 pp.).
[Confirmamos que no coincide con la obra del mismo título de Eusebio Blasco. Tampoco se recoge el estreno en el libro de Iglesias de Souza (1995)].

Elegía

- M.MANRIQUELARA/50
Borrador de partitura con el sello de la Sociedad de Conciertos, fechado en el catálogo, ca. 1900. Dibujos anotados en la p. 7. (49 pp.).
[No logramos identificar a qué obra correspondería exactamente el fondo, si bien consideramos que aparecen mezclados materiales de otras obras, como *Las Coéforas* de Lara].

Laís

- M.MANRIQUELARA/51
Borrador manuscrito incompleto de la escena nº 2 del cuadro II, fechado en el catálogo, ca. 1900. (10 pp.).
[Contiene esbozo del plan general de la obra y texto del cantable de la escena indicada, sobre la hetera griega Laís de Corinto].

El baile de la oriental (estudiantina)

- M.MANRIQUELARA/52
Borrador manuscrito de una partitura vocal incompleta, fechado en el catálogo, ca. 1900. (27 pp.).
[Borrador del plan general de un proyecto de zarzuela, más textos de cantables con anotaciones de su arreglo para la escena. Desconocemos posible autor del texto. No aparecen fechas especificadas en el manuscrito].

La mujer del ordenanza

- M.MANRIQUELARA/53
Partitura vocal del nº 2 de un borrador incompleto, fechado en el catálogo, ca. 1900. (12 pp.).
[Se trata de esbozos del plan general del segundo número de la obra].

La banda de los gnomos

- M.MANRIQUELARA/54
Partitura autógrafa incompleta para piano a cuatro manos, fechada en el catálogo, ca. 1900. (4 pp.).

Música para violonchelo

- M.MANRIQUELARA/60
Fragmento de una partichela para violonchelo. La última página incluye un dibujo de un retrato de Richard Wagner. (3 pp.).

Nº 4 Tiempo de marcha; nº 9 Allegro con brío

- M.MANRIQUELARA/61
Fragmento de parte de tuba (2 pp.).

V. Borradores musicales sin clasificar

Borradores de fragmentos de obras

- M.MANRIQUELARA/81
(154 pp.).
[Incluye: borradores y plan general de la *Sinfonía en Mi menor* de Lara; esbozos de la “Escena de amor” de *Rodrigo de Vivar*; borradores del *Cuarteto en Mi bemol* de Lara; esquemas del *Siegfried* de Wagner; Borrador incompleto de *Mujer y reina* de Chapí; esbozos de planes generales de otras obras; ejercicios de armonía; canción popular “Praviana”; pieza para banda; borradores del final del Acto III de *Rodrigo de Vivar* de Lara].

Borradores de fragmentos de obras (II)

- M.MANRIQUELARA/82
(344 pp.).
[Incluye: bocetos, esbozos y borradores mezclados de diferentes obras, entre otras de *Las Gallinas* y de las primeras versiones de *La Orestíada*. Además, destaca un pliego con un esquema de notación y modos gregorianos].

Borradores de fragmentos de obras (III)

- M.MANRIQUELARA/83
(34 pp.).
[Borradores parciales. Destaca una anotación manuscrita del autor: “¡Qué lejos está la humanidad de lo perfecto! Así como ahora nos asombra que en edades pasadas no castigasen con penas graves delitos que a nosotros no nos lo parecen, así dentro de poco habrán de considerarse actos propios de nuestra naturaleza acciones que están penadas en nuestros códigos”].

VI. Legado bibliográfico: la biblioteca personal de Manrique de Lara

VI.1 Monografías y compendios (incluye obras de Lara y de otros autores)²

- ABRIL, Manuel: *La filosofía de Parsifal: conferencia leída el 16 de enero de 1914 en el Ateneo de Madrid* (Adolfo Bonilla y San Martín, pról.). Madrid: Asociación Wagneriana de Madrid, 1914.
- AMBROS, August Wilhelm: *Die Geschichte der Musik des 17, 18 und 19 Jahrhunderts: inchronologischen Anschlusse an die Musikgeschichte*, 2 Vols. Leipzig: [s.n.], 1884-1887. (1ª ed., 1864-1882).
- AUBRY, Pierre: *Trouvères et troubadours*. París: [Evreux: Ch. Hérissey], 1909.
- BAENTSCH, Bruno: *David und sein zeitalter*. Leipzig: Julius Klinkhardt, 1907.
- BAZIN, François: *Cours de Contre-Point. Théorique et Pratique*. París: H. Le Moine, [1881].
- BECK, Jean: *La musique des troubadours: étude critique*. París: Henri Laurens, [1910].
- BIE, Oscar: *Die Moderne Musik und Richard Strauss*. Leipzig: C.F.W. Siegel (R. Linnemann), [1916]. (3ª ed.).
- BIRCH-HIRSCHFELD, Adolf: *Die Sage vom Gral: ihre Entwicklung und dichterische Ausbildung in Frankreich und Deutschland im 12. und 13. Jahrhundert: eine literarhistorische Untersuchung*. Leipzig: Vogel, 1877.
- BLASERNA, Pietro: *Le son et la musique*, seguido de HELMHOLTZ, H.: *Causes physiologiques de l'harmonie musicale*. París: Librairie Germer Baillière et C^a, 1877.
- BORRELL, Félix: *Los maestros cantores de Nüremberg: (boceto crítico)*. Madrid: Asociación Wagneriana de Madrid, 1913.
- BOTSTIBER, Hugo: *Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913.
- CHERUBINI, Luigi: *Cours de contrepoint et de fugue*. París: Heugel et Cie., éditeurs, [1872] (2ª ed.).
- CIMBRO, Attilio: *Ricardo Strauss: I Poemi Sinfonici*. Milano: [Felice Balzaretti, 1926].
- COLLET, Henri: *Un tratado de Canto de Órgano (siglo XVI): Manuscrito en la Biblioteca Nacional de Paris Edición y comentarios*. Madrid: [s.n.], 1913.
- DOMÈNECH, Miquel: *Parsifal de Wagner: révélations démonstratives de la signification et symbolisme musical decette oeuvre*. (Jules Villereau, trad.). Barcelona: Imp. de Fidel Giró, 1902.
- DURAND, Émile: *Réalizations des leçons du Cours d'harmonie*. París: Alphonse Leduc, [1882].
- __: *Traité de Composition musicale*. París: [A. Chaimbaud et Cie.], [s.a.].
- *__: *Traité complet d'harmonie théorique et pratique*, Vol. I. París: Alphonse Leduc, [s.a.].
- ESCHENBACH, Wolfram von Eschenbach: *Parzival und Titurel*, Vol. I. Halle: [Verl. der Buchhandlung des Waisenhauses], 1900.
- GEVAERT, François Auguste: *Cours méthodique d'orchestration*. París, Bruxelles: Lemoine & Fils, [1890].
- __: *Traité d'Harmonie Théorique et Pratique*. París: Chaimbaud, [1905].
- GLASENAPP, Carl Friedrich: *Wagner-Encyklopädia: Haupterscheinungen der Kunst- und Kulturgeschichte im Leichte der Anschauung Richard Wagner*, 2 Vols. Leipzig: Verlag von E.W. Fritsch, 1821.

² Indicamos con asterisco los títulos de la biblioteca de Lara que no se contemplan en la base de datos de la Biblioteca Nacional, pero que sí fueron incluidos en el trabajo previo de catalogación a cargo de la bibliotecaria Elizete Higino.

- * __: *Das Leben Richard Wagners in sechs Büchern dargestellt*, 6 Vols. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1906-1911.
- GOETHE, Johann Wolfgang von: *Goethes Werken*, 6 Vols. Leipzig: Spamerschen Buchdruckerei, 1914.
- GÖLLERICH, August: *Beethoven, Die Musik, herausgegeben von Richard Strauss*. Berlin: Bard, Marquardt, 1903.
- GOLTHER, Wolfgang: *Tristan und Isolde in der Dichtungen des Mittelalters und der neuen Zeit*. Leipzig: [Breitkopf & Härtel], 1907.
- __: *Parzival und der Gral in der Dichtung des Mittelalters und der Neuzeii*. Stuttgart: J.B. Metzlersche, 1925.
- HAHN, Karl August: *Mittelhochdeutsches lesebuch oder uebungen zur mittelhochdeutschen Grammatik*. [s.l.]: H. L. Brönnner, 1865.
- HILLER, Ferdinand: *Uebingen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes*. Köln: Verlag M. Du Morit Schberg'schen, 1888.
- HOLZ, Georg: *Der Sagenkreis der Nibelungen*. Leipzig: Quelle & Meller, 1907.
- MONTFORT, Hugo von: *Die Lieder Hugo von Montfort, mit den Melodien des Burk Mangolt herausgegeben von Paul Runge*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1906.
- KASTNER, Emerich: *Bibliotheca Beethoveniana: Versuch einer Beethoven-Bibliographie*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1925 (2^a ed.).
- KIESEWETTER, Rafael Georg: *Die Musik der Araber*. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1842.
- KISTNER, Fr.: *Verzeichniss des Musikalien-verlags von Fr. Kistner in Leipzig; Abtheilung Alphabetisches Verzeichniss*. Leipzig: [s.n.], 1894.
- KLOSS, Erich: *Richard Wagner über den Ring des Nibelungen: Ausspruche des Meinsters über sein Werk in Schriften und Briefen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913.
- KOBALD, Karl: *Alt-Wiener Musikstätten*. Zurich, Leipzig, Wiener: Amalthea, [1923], (2^a ed.).
- KÖLBING, Eugen: *Parcevals saga, Valvers þátrr, Ívents saga, Mírmans saga*. Strassburg: K. J. Trübner, 1872.
- KRETZSCHMAR, Hermann: *Ein führung in die Musikgeschichte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1920].
- __: *Führer durch den Concertsaal*, 4 Vols. Leipzig: [G. Kreysing, 1898] (3^a ed.).
- __: *Geschichte der Oper*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919.
- KUFFERATH, H. Ferdinand: *École Pratique du Choral*. Bruxellen: Schott, [s.a.].
- __: *Parsifal de Richard Wagner: Legende-Drame-Partition*. París: [Th. Lombaerts, 1890].
- LEICHTENTRITT, Hugo: *Geschichte der Motette*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908.
- LEY, Stephan: *Beethovens Leben in Authentischen Bildern und Texten*. [Magdebrug: A. Wohlfeld], 1925.
- *Lieder Gesungen von Herry Kaammersänger Heinrich Schlusnus in der deutschen Botschalp zu Konstantinopll*. Konstantinopel: Abajoli, 1926.
- LINDNER, Edwin: *Richard Wagner über Tristan und Isolde*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912.
- __: *Richard Wagner über Parsifal*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913.
- LOBE, Johann Christian: *Katechismus der Musik*. Leipzig: J.J. Weber, 1880. (20^a ed., 1851).
- __: *Katechismus der Compositionalehre*. Leipzig: J.J. Weber, 1895. (6^a ed., 1887).
- LORENZ, Alfred: *Der Musikalische Aufbau von Richard Wagners "Tristan und Isolde"*. Berlin: [C. Schulze und C°, 1926].
- MAHILLON, Victor-Charles: *Catalogue descriptif & analytique du Musée instrumental du Conservatoire royal de Bruxelles: précédé d'un Essai de classification méthodique de tous les instruments anciens et modernes*. Gand: Typ. C. Annoot-Braeckman, 1880.

- MANRIQUE DE LARA, Manuel: *Una campaña en Yebala: (crónicas de guerra)*. Madrid: [Talleres del Depósito de la Guerra], 1927.
- __: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de D. Manuel Manrique de Lara y Berry el 27 de mayo de 1917*. Madrid: Imprenta del Ministerio de Marina, 1917.
- __: *Velázquez y el Museo del Louvre*. New York, París: [Imp. Bailly-Baillière], 1921. (Extracto de la *Revue Hispanique*, Tomo 4, I).
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Madrid: Tip. Nieto y Compañía, 1920.
- __: *Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI: estudio y transcripción de las ediciones originales por Eduardo M. Torner*, Vol. I. Madrid: [Voluntad, 1923].
- MEYER, Richard M.: *Altgermanische Religionsgeschichte*. Leipzig: Quelle & Meyer, 1910.
- METASTASIO, Pietro: *Opere*, 12 Vols. París: Presso la vedova Herissant, 1780-1782.
- MOREIRA DE SÁ, Bernardo V.: *Palestras musicaes e pedagógicas*. Porto: Casa Moreira de Sá, 1917.
- MORPHY, Guillermo: *Les luthistes espagnol du XVIe. siècle (Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts)*, Mit einem Vorwort von F.A. Gevaert. Französischer Text revidiert von Charles Malherbe. Deutsche Chersetzung von Hugo Riemann). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902.
- MÜLLER-REUTER, Theodor: *Lexikon der deutschen Konzertliteratur: Ein Ratgeber für Dirigenten Konzertveranstalter, Musikschriftsteller und Musikfreunde*, 2 Vols. Leipzig: C. F. Kahnt nachfolger, 1909.
- NEF, Karl: *Geschichte der Sinfonie und Suite*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921.
- NIEMANN, Walter: *Musik und Musiker des 19 Jahrhunderts bis zur Gegenwart in 20 farbigen Tafeln dargestellt*. Leipzig: Bartholf Senff, 1905.
- OLMEDA, Federico: *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. Burgos: Diputación Provincial Sevilla; Escuelas de Artes y Oficios, 1903. Sevilla: Lib. Editorial de María Auxiliadora, 1904.
- OULIBICHEFF, Alexandre: *Beethoven. Ses Critiques et Ses Glossateurs*. Leipzig: F.A. Brockhaus; París: Jules Gavelot, 1857.
- PFOHL, Ferdinand; MERIAN, Hans: *Richard Wagner: Musikdramen*. Berlin: Schlesingersche Buch und Musikhandlung, [ca. 1910].
- RAJNA, Pio: *I Cantari di Carduino giuntovi quello di Tristano e Lancielotto quando combattettero al Petrone di Merlino: Poemetti Cavalleschi pubblicati per cura di Pio Rajna*. Bologna: Gaetano Romagnolli, 1873.
- RAMONEDA, Ignacio: *Arte de canto-llano: en compendio breve, y methodo muy fácil para que los particulares que deben saberlo, adquieran con brevedad, y poco trabajo la inteligencia, y destreza conveniente*. Madrid: Oficina de don Francisco Martínez Dávila, 1827.
- RAMOS DE PAREJA, Bartolomé: *Música practica Bartolomei Rami de Varcia Bononiae: Impressa opere et industria ae expendis magistri Baltasaris de Niriberia MCCCCLXXXII*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901. (1482, 1ª ed.).
- RANKE, Friedrich: *Tristan und Isold*. [München: F. Bruckmann A.G.], 1925.
- REGER, Max: *Beitrage sur Modulations lehre*. Leipzig: [G. Kreysing], 1917.
- *REUTLINGEN, Hugo: *Die Lieder und Melodien der Geissler des Jahres 1349 nach der Auszeichnung Hugo's*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900.
- RIEMANN, Hugo: *Abrisz der Musihgeschichte*. Leipzig: Max Hesses Verlag, 1914.
- __: *Handbuch der Musikgeschichte*, 3 Vols. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1903-1013.
- __: *Studien zur Geschichte der Notenschrift*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1878.
- __: *Geschichte de Musik seit Beethoven*. Stuttgart; Berlin: [Hoffmannschen Buchdmcherei], 1901.

- ___: *Die Byzantinische Notenschrift im 10 bis 15 Jahrhundert Paläographische Studie*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1909.
- ___: *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX Jahrhundert*. Leipzig: [Hesse & Becker]; Max Messe's Verlag, 1898.
- ___: *Elementos de Estética musical*. (Eduardo Ovejero, trad.). Madrid: Daniel Jorro (Tipolit. de Luis Faure), 1914.
- ___: *Musik-Lexikon: Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentenkunde*. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882.
- ROEL DEL RÍO, Antonio Ventura: *Institución harmonica, o Doctrina musical theorica y practica, que trata del canto llano, y de órgano, exactamente, y segun el moderno estilo explicada, de suerte que escusa casi de maestro...* Madrid: Herederos de la viuda de Juan Garcia Infanzòn, 1748.
- *ROGER, Max: *Beitrage sur Modulations Lehre*. Leipzig: G. Kreysing, 1917.
- ROLLAND, Romain: *Musiciens d'aujourd'hui*. París: Librairie Hachete, [s.a.] (15e ed.). (1908, 1^a ed.).
- ROSEN, Félix: *Die Natur in der Kunst*. Leipzig: B.G. Teubner, 1903.
- SACHS, Curt: *Die Musikinstrumente*. Leipzig: Kirstein und Wendler: Günther, 1923.
- ___: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1920.
- ___: *Sammlung alter Musikinstrumente beider Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin beschreibender Katalog*. Berlin: Julius Banet; Leipzig: Erel Hermann, 1922.
- ___: *Real-lexicon der Musikinstrumente: Zugleich: ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*. Berlin: J. Bard, 1913.
- SAVARD, Augustin: *Cours complet d'harmonie: théorique et pratique*. Paris: Vve. E. Girod, éditeur de musique chez L. Hachete, [ca. 1885]. (1^a ed., 1853).
- ___: *Études d'harmonie pratique: partimenti progressifs basses et chants donnés par l'emploi des différents accords et des divers artifices harmoniques*. Paris: E. & A. Girod, Imp. A. Chaimbaud & Cie. [ca. 1885].
- *___: *Principes de la musique et méthode de transposition*. 7. París: [s.n.], 1883.
- SCHERING, Arnold: *Geschichte des Oratoriums*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.
- ___: *Geschichte des Instrumentalkonzert Bis Zur Gegenwart*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1905.
- SCHJELDERUP, Gerhard: *Richard Wagner und seine Werke*. Leipzig: F.E.C. Leuckart, 1913.
- SCHLOSSER, Julius: *Unsere Musikinstrumente. Eine Einführung in ihre Geschichte*. Wien: Schroll 1922.
- SCHMITZ, Eugen: *Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914.
- SCHMIDT, Ferdinand August: *Das Beethoven-Haus in Bonn*. Bonn: [of F. Carthaus], 1911.
- SCHMIDT, Leopold: *Beethoven, Werke und Leben*. Berlin: [Edmund Stein], 1924.
- SCHUMANN, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig: Georg Wigand's Verlag, 1854.
- SCHÜNEMANN, Georg: *Geschichte des Dirigierens*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913.
- SIEGEL, C. V. W.: *Verlags-Verzeichnis*. Leipzig: C. G. Röder, 1903.
- SPECHTSHART VOM REUTLINGEN, Hugo: *Die Lieder und Melodien der Geiszler des Jahres 1349 nach der Auszeichnung Hugo's vom Reutlingen; nebst einer Abhandlung über die italienischen Geiszlerlieder von Dr. Phil Heinrich Schueegans; und einem Bertrage zur Geschichte der deutschen und uiederlaudeischen Geiszler von Dr. phil. Heino Psannenschmid; herausgegeben von Paul Runge*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900.
- STEINITZER, Max: *Richard Strauss*. Leipzig: [Spamersche Buchdruckerei], 1911.

- SUDERMANN, Hermann: *Sodoms Jude: drame in fünf Akten*. Stuttgart: [Union Deutsche Verlagsgesellschaft], 1901.
- VILLAR, Rogelio: *La armonía en la música contemporánea*. Madrid: [Zoila Arcaribar y C^a], 1927.
- WAGNER, Peter: *Einführung in die Gregorianischen Melodien: ein Handbuch der choralwissenschaft*, 4 Vols. Freiburg; [Leipzig]: (Buchdruckerei des Werkes von Ll. Paulus), [Breitkopf & Härtel], 1901-1921.
- WAGNER, Richard: *Opera e dramma*. (traduzione italiane eseguita sulla seconda edizione tedesca da Luigi Torchi), 2 Vols. Firenze; Torino: Vincenzo Bona, 1894.
- __: *Richard Wagner über "Tannhäuser": Aussprüche des Meisters über sein Werk: aus seinen Briefen und Schriften sowie anderen Werken zusammengestellt und mit erläuternden anmerkungen versehen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914.
- __: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 8 Tomos en 4 Vols. Leipzig: E.W. Fritsch, 1887-1888 (Leipzig: Dr. von C.G. Röder).
- __: *Sein Leben in Briefen: Eine auswahl ausden Briefen des Meisters mit Biographinchen, Einleitungen* (Herausgegeben von Dr. Carl. Siegmund Benedick). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1913.
- __: *Oeuvres en prose de Richard Wagner* (J.-G. Prudhomme, avec la collaboration de Dr. phil. F. Holl, F. Caillé, L. Van Vassenhove, trad.), 13 Vols. Paris: Librairie Ch. Delagrave, [1907-1925].
- __: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 13 Vols. Leipzig: Breitkopf und Härtel, C. F. M. Siegel (R. Sinnemann), [1907].
- __; WOLZOGEN, Hans von: *Wagner-Brevier*. Berlin, Bard: Marquardt, 1904.
- WEINGARTNER, Felix: *Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien*, 2 Vols. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1916-1918.
- __: *Die Symphonie nach Beethoven*. Berlin: S. Fischer. Verlag, [1901].
- WOLF, Johannes: *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460: nach den theoretischen und pracktischen*, 3 Vols. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1904.
- __: *Sing und Spielmusik aus aelterer zeit*. Leipzig: Quelle und Meyer, 1926.
- __: *Handbuch der Notationskunde*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913.
- *Verzeichniss des Musikalien-Verlages von Breitkopf & Härtel in Leipzig: Systematischer und alphabetischer Theil nebst Anhang*. [Leipzig]: [Breitkopf & Härtel], [1882].

VI. 2 Ediciones de partituras (incluye facsímiles de partituras autógrafas)

- ARRIETA, Emilio: *San Franco de Sena, comedia de Moreto; refundida en forma de drama lírico por J. Estremera; música de E. Arrieta*. Madrid: Zozaya, [1884].
- BACH, Johann Sebastian: *Die Hohe Messe in H moll*. Leipzig: C.F. Peters, [ca. 1894].
- __: *Passio Domini nostri J.C. secundum Evangelistam Mataeum. Poesia per Dominum Henrici alias Picandez [seud.] dictus Música di Ge. S. Bach Prima [et secunda] parte*, 1 Vol., con 2 tomos. Berlin: Albert Frisch, 1922.
- BEETHOVEN, Ludwig van: *Neun Symphonien für Orchester*, 2 Vols. Leipzig: C.F. Peters, [ca. 1888]. (Facsímil de la partitura autógrafa).
- __: *Symphonie in C Dur mit Ludwig van Beethovens, namen Überliefert nach alten Stimmen des "Akademischen Konzertes in Jena" für die Aufführung eingerichtet und Herausgegeben von Fritz Stein*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1910].
- __: *Concert für Pianoforte, Violine und Violoncell mit Begleitung des Orchesters*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1892].
- __: *Sonaten für Pianoforte solo, n. 1-32; Herausgegeben von Louis Köhler und Rich. Schmidt*. Leipzig: C.F. Peters, [ca. 1880].

- ___: *Sonatinen; Herausgegeben von Louis Köhler und Richards Schmidt*. Leipzig: C.F. Peters, [ca. 1915].
- ___: *Skizzenbuch*. (Recueil thématique de L.V. Beethoven: autographe, contenant 37 pages de musique. Donnée à Mr. Artot (célèbre violoniste français) par Mr. Auguste Artaria, éditeur des ouvrages de Beethoven, à Vienne le 19 Mai 1835). Leipzig und Berlin: Verlag von Wilhem Engelmann, [1913]. (Facsimil de la partition autographe).
- ___: *Trios. Quartette und Quintette für Stheichinstrumente von L. van Beethoven; Partitur revidirt von Fa. Roitzsch*, 2 Vols. Leipzig: [C.G. Naumann, ca. 1894].
- CHAPÍ, Ruperto: *Margarita la Tornera: leyenda lírica en tres actos divididos en ocho cuadros; letra de C.F. Shaw; música de R. Chapí*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, [1909].
- HÄNDEL, George Frideric: *The Messiah, composed in the year 1741 by G.F. Handel*. New York: The H.W. Gray Co., 1912 (8ª ed.).
- HAYDN, Joseph: *Die Schöpfung: Oratorium*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1871].
- MOZART, Wolfgang A.: *Don Juan: Opera buffa in 2 Acten*. Leipzig: C.F. Peters, [s.a.].
- STRAUSS, Richard: *Don Quixote. Introduzione, tema con variazioni e Finale: fantastische Variationem über ein Thema ritterlichen Charakters (...): Op. 35*. Wien: Universal Edition A.G.; Leipzig: Verlag, cop. 1914. (Incluye comentarios en alemán, inglés y francés de la obra).
- ___: *Tod und Verklärung; Death and transfiguration; Mort et transfiguration: Op. 24*. Wien: Universal Edition A.G. Leipzig: Verlag, cop. 1914. (Incluye comentarios en alemán, inglés y francés de la obra).
- ___: *Also Sprach Zarathustra: frei nach Friedrich Nietzsche; Thus spoke Zrathustra: after Friedrich Nietzsche; Ainsi parla Zoroastre: d'après Friedrich Nietzsche: Op. 30*. Wien: Universal Edition A.G. Leipzig: Verlag, cop. 1904. (Incluye comentarios en alemán, inglés y francés de la obra).
- ___: *Till Eulenspiegels lustige Streiche; Till eulenspiegel's merry pranks; Les espiègleries de till eulenspiegel: Op. 28*. Wien: Universal Edition A.G.; Leipzig: Verlag, [1926]. (Incluye comentarios en alemán, inglés y francés de la obra).
- ___: *Aus Italien: Sinfonische Fantasie (G Dur) für großes Orchester; Fantaisie symphonique pour grand orchestra; Symphonic fantasy for full orchestra: Op 16*. Wien; New York: Universal Edition A.G., [1926]. (Incluye comentarios en alemán, inglés y francés de la obra).
- ___: *Macbeth: Tondichtung nach Shakespeares Drama; Symphonic poem after Skakespeare's drama; poème symphonique d'après le drama Shakespeare: Op. 23*. Wien: Universal Edition A.G. Leipzig: Verlag, cop. 1904. (Incluye comentarios en alemán, inglés y francés de la obra).
- ___: *Symphonia domestica: für grosses Orchestes, Op. 53*. Berlin: Ed. Bote & G. Bock; Leipzig: Röder, cop. 1904.
- ___: *Ein Heldenleben: tondichtung für grobes Orchester, Op. 40*. Leipzig: Leuckart; Röder, cop. 1899.
- ___: *"Also sprach Zarathrusta": tondichtung (frei nach Friedr. Nietzsche) für grosses Orchester: Op.: 30*. Munchen: Verlag; Wien: Murikalendruckerei vin Jos. Eberle und Cº, [1904?].
- ___: *Symphonie, F moll, f minor, fa mineur, Op. 12*. Wien: Universal Edition, Wiener Philharmonischer, [ca. 1923]. (Prólogo en alemán, francés e inglés).
- ___: *Fünf Lieder mit Orchesterbegleitung [english version by John Bernhoff; versione italiana di nella fabretto]*. Wien: Universal Edition, [1924]. (Prólogo en alemán, inglés y francés).
- ___: *Don Juan: jondichtunguach Nicolaus Senau für grosses Orchester: Op.: 20*. Leipzig: Verlag; Wien: Universal Edition, [1924]. (Prólogo en alemán, inglés y francés).
- WAGNER, Richard: *Ouverture to The Flying Dutchman*. London: E. Donajowski, [1900].

- ___: *Der Ring des Nibelungen: ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Vorabend, Das Rheingold; im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfer und zum Ruhme seines erhabenen Wohlthäters des Königs Ludwig II von Bayern vollendet von Richard Wagner.* Mainz: Schott's Söhne, [1873].
- ___: *Der Ring des Nibelungen: ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Erster Tag, Die Walküre; im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfer und zum Ruhme seines erhabenen Wohlthäters des Königs Ludwig II von Bayern vollendet von Richard Wagner.* Mainz: B. Schott's Söhne, [1874].
- ___: *Der Ring des Nibelungen: ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Zweiter Tag, Siegfried; im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfer und zum Ruhme seines erhabenen Wohlthäters des Königs Ludwig II von Bayern vollendet von Richard Wagner.* Mainz: B. Schott's Söhne, [1875].
- ___: *Der Ring des Nibelungen: ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Dritter Tag, Götterdämmerung; im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfer und zum Ruhme seines erhabenen Wohlthäters des Königs Ludwig II von Bayern vollendet von Richard Wagner.* Mainz: B. Schott's Söhne, [1876].
- ___: *Die Meistersinger von Nürnberg.* Mainz: B. Schott's Söhne, [1870].
- ___: *Parsifal: ein Bühnenweihfestspiel von Richard Wagner.* Mainz: B. Schott's Söhne, [1883].
- ___: *Parsifal.* München: Drei Masken Verlag; Leipzig: Röder, 1925. (Facsimil de la partitura autógrafa).
- ___: *Tristan und Isolde.* München: Drei Masken Verlag; Leipzig-Oetzsch: Dr. Sinsel & Co., 1923. (Facsimil de la partitura autógrafa).
- ___: *Eine Faust-Ouverture.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, [ca. 1892].

ANEXO 2

EL LEGADO DE LARA EN EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

INVENTARIO: LEGADO DE LARA EN EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MADRID

Colección de cartas manuscritas, partituras y otros documentos históricos conservados en el archivo de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Documentos relacionados con el legado de Manuel Manrique de Lara donado al RCSMM, a partir de los libros de registro del centro						
Datos generales:						
Signatura: Doc. Bca. Caja 3. Procedencia: Fondo Antiguo. Observaciones: Donativo de Manuel Manrique de Lara.						
Entrada		Autor	Título ¹	Lugar (o impresor)	Año	Signatura y Descripción ²
Registr o	Fecha de inventario ³					
34375	01/03/1968	General Murray	Carta del General Murray	(Álava): Subijana	1813	Doc. Bca. Caja 3 (28, 1) Carta autógrafa del General Murray sobre los movimientos de tropas francesas hacia Victoria.
34376	01/03/1968	Jaime Ortega; Conde Morella	Cartas del Conde Morella y de don Jaime Ortega, a Andrés Borrego	Londres	1856, 1864	Doc. Bca. Caja 3 (34. 1-4) La primera carta Doc. Bca. Caja 3 (34. 1) la envía el Conde de Morella, en 2 de agosto de 1856, a Andrés Borrego, invitándole a una casa de campo en Virginia. Las tres cartas restantes son de Jaime Ortega, dirigidas a Andrés Borrego. En la siguiente carta (Doc. Bca. Caja 3 (34. 2)), informa de que ha dado las órdenes a Egea, Calatayud, etc.,

¹ En cuanto al título de los fondos, ha sido necesario corregir o completar dicho campo a partir de las entradas de los libros de registro.

² La descripción de los fondos responde a un trabajo propio, en paralelo al trabajo archivístico a cargo de Elena Magallanes, actual Jefa de Biblioteca, para la corrección de signaturas y erratas en las labores de inventario previo de los materiales.

³ La fecha del inventario corresponde con la fecha de revisión de los fondos que aparecen detallados (No confundir con la fecha del registro de entrada, que es desconocida).

						pero que no se atreve más al haber dado palabra de no meterse en elecciones, y le pregunta por el nuevo Gobernador. En la tercera carta (Doc. Bca. Caja 3 (34. 3)) reconoce los méritos militares del destinatario. En la última carta (Doc. Bca. Caja 3 (34. 4)) trata sobre política, destacando a Manuel de la Concha.
34377	01/03/1968	Agustín Durán	Cartas de don Agustín Durán a don Antonio Machado	Madrid	1859-1862	Doc. Bca. Caja 3 (32 A, 1-4) Agustín Durán (bibliófilo y director de la Biblioteca Nacional de España) escribe a don Antonio Machado (sobrino suyo). Se destacan las cartas: Doc. Bca. Caja 3 (32 A, 2), sobre asuntos de categorías y nombramientos de Doctor, además de la expropiación e indemnizaciones por la construcción de ferrocarril. En la carta siguiente (Doc. Bca. Caja 3 (32 A, 3) agradece el regalo de un retrato de Alberto Lista, amigo de Agustín Durán y a quien éste le debe su amor por la ciencia y las letras. La última carta, Doc. Bca. Caja 3 (32 A, 4) retoma el tema del mapa de la construcción del ferrocarril.
34378	01/03/1968	Juan Prim y Prats	Carta de don Juan Prim y Prats a don Juan Antonio Corcuera	Madrid; Benavente	1870; 1876	Contiene dos documentos: Doc. Bca. Caja 3 (25, 1) Carta autógrafa de Juan Prim, fechada en 12 de octubre de 1870, en la que tranquiliza a Juan Antonio Corcuera por las noticias de los ofrecimientos de los Sres. Peralta y Balaguer, para servir al Gobierno. Doc. Bca. Caja 3 (25, 2) Discurso? a los habitantes de Benavente, ensalzando las victorias del ejército español.

34379	01/03/1968	Duque de Osuna	Cartas del duque de Osuna a don Salvador María Granés	París	1849, 1850	Dos cartas. La primera (Doc. Bca. Caja 3. nº 5.1) está fechada en París el 21 de diciembre de 1824, firmada por el duque de Osuna y dirigida a Salvador María Granés. Agradece la carta de éste en la que anuncia publicación de opúsculo poético sobre la cría caballar en España. La segunda (Doc. Bca., Caja 3, nº 5.2), está fechada en Madrid el 27 de diciembre de 1850, firmada por el duque de Osuna y dirigida a Salvador Granés, en la que le agradece un trabajo literario sobre el caballo, dedicado a la memoria de su hermano.
34380	01/03/1968	General Narváez	Comunicación del General Narváez al conde de Superunda	Madrid	1794	Doc. Bca. Caja 3 (38) Invitación oficial por parte del General Narváez, al Conde de Superunda, para asistir a un baile.
34381	01/03/1968	Isabel II	Comunicación de Isabel 2ª y en su nombre 2ª María Cristina, a don Luis Corsini ⁴	La Granja	1834	Doc. Bca. Caja 3 (6). Documento oficial por el que la reina regente María Cristina concede el rango de coronel a Luis Corsini, por su actuación en el día 18 de marzo en el pueblo de Esteras, contra los enemigos de la legitimidad.
34382	01/03/1968	Amador de los Ríos	Documentos varios de don ¿José Amador de los Ríos?	Madrid	1872	Doc. Bca. caja 3, (33) Casi todos relacionados con oficios dirigidos a Amador de los Ríos. En carpetilla “Sobre los colores nacionales”, carta de Amador de los Ríos hablando de que los colores que dirigían a los íberos en los fervientes combates son el rojo y el amarillo
34381 repetido	01/03/1968		Carta de un general francés relativa a la batalla de Vitoria	Murguía	1813	Doc. Bca. Caja 3 (28,2) Carta sobre las órdenes francesas del avance de las tropas hacia Victoria.

⁴ Resulta extraño que algunos fondos como esta comunicación de Isabel II aparezcan vinculados al legado de Manrique de Lara en el libro del inventario de 1968, siendo la fecha del documento muy posterior al fallecimiento de Manrique de Lara. Ocurre lo mismo en el caso de las cartas del conde de Toreno.

34382 repetido	01/03/1968	Emilio Castelar	Carta de don Emilio Castelar a la duquesa de Santoña	Madrid	1882, 1889	Dos cartas. La primera (Doc. Bca. Caja 3, nº 4-1), fechada en Villa Albert, Biarritz, el 4 de septiembre de 1882. Emilio Castelar le da el pésame por el fallecimiento de su marido. La segunda carta (Doc. Bca. Caja 3, nº 4-2) fechada en Madrid, el 18 de diciembre de 1889. Castelar anuncia que momentáneamente no dará noticias del oficial rompimiento a <i>El Globo</i> . Le comunica su visita el jueves a las 10 de la noche al volver de la Academia Española, por si tiene algo de lo que advertirle.
34383	01/03/1968	General Antequera	Autógrafo del general Antequera a desconocido	Madrid	(1884)	Doc. Bca. caja 3 (24) Carta autógrafa del General Antequera, de 25 de mayo de ¿1884?, en la que se refiere a unas plazas de profesor de la Academia y pide un proyectito de defensa con torpedos de la boca del antepuesto de Subic (Filipinas), para formarse una idea del tema.
34384	01/03/1968	Teniente Salas Marín	Carta del teniente Salas Marín al duque de Hornachuelas	Madrid	s. a.	Doc. Bca. Caja 3 (27) Carta autógrafa del Teniente Salas Marín, sobre asuntos familiares.
34385	01/03/1968	Fermín Canella	Carta de don Fermín Canella a don Pedro de Madrado	Madrid	1880	Doc: Bca. Caja 3 (nº2). Fechada el 1 de abril de 1880. Fermín Canella agradece a Pedro de Madrado la información que le ha enviado sobre el cuadro de la Magdalena de Carreño Miranda, para escribir la biografía del pintor. Habla además sobre la creación de la iconoteca asturiano-universitaria.
34386	01/03/1968	Conde de Toreno	Cartas del conde de Toreno a don Juan Álvarez Guerrero	La Granja	183-¿?	La primera, (Doc. Bca. Caja 3 (1-a)), fechada en 1 de agosto. Le remite a Álvarez Guerra copia de un despacho telegráfico recibido en Bayona de lo sucedido en París el día 28. Pide redoblar la vigilancia porque los acontecimientos coinciden con los de Barcelona y Reus. La segunda, (Doc. Bca. Caja 3 (1-b)), de 17 de marzo. Cuenta que su majestad está admirada de

						que aún no se haya detenido a los conspiradores y sediciosos. Dice que s. m. no teme ahora a los carlistas (hubo un alboroto donde gritaron “Viva Carlos 5º”). Da órdenes a los embajadores. Hablan de fusilar sobre la marcha al que grite Carlos 5º. Hay ciertos alborotos y algo de sublevación, y le preocupa bastante el tema de los carlistas.
34387	01/03/1968	Felipe Pérez y González	Carta de Felipe Pérez y González a don Pedro del Arco	Madrid	1908	Doc. Bca. Caja 3 (37) Carta en la que Felipe Pérez pide a Pedro del Arco le presente a la familia Sánchez Toca, ya que el acceso a su biblioteca sería de ayuda para la elaboración de un trabajo sobre la caricatura española y la literatura satírica nacional, en relación con la Guerra de la Independencia.
34388	01/03/1968	Antonio López Perea	Cartas de don Antonio López Perea a don José María Beránger	Coruña	1897	[Faltan]
34390	01/03/1968	Luis Hernández Pinzón	Documentos del general Hernández Pinzón	Madrid	1870	Doc. Bca. Caja 3 (7). Carta fechada en Madrid el 6 de marzo de 1870, de Luis Hernández Pinzón dirigida a desconocido, felicitándole por su nuevo cargo y recomendándole a Juan Sánchez Beruel (candidato progresista), que aunque tuviera más votos que los moderados, estos últimos eran los protegidos del Gobernador.
34391	01/03/1968	Ferrer del Río	Documentos de Ferrer del Río a Antonio Machado	Madrid	1871-1872	Doc. Bca. Caja 3 (32 B, 1-5). Asuntos varios, felicitaciones y agradecimientos de Ferrer del Río, en cartas autógrafas a Antonio Machado.
34392	01/03/1968	José Vargas Ponce	Carta autógrafa de José Vargas Ponce a don Gaspar de Jovellanos	Madrid	1798	Doc. Bca. Caja 3 (26) Carta de Ponce a Jovellanos, de 22 de febrero de 1798, que se refiere a una Real orden para que con el Ministro de los Consejos de Capilla e Inquisición, se examine y censure la Biblioteca de Educación que se proponía publicar.

34393	01/03/1968		Carta a don Francisco Piermarini	Coruña	1834	[Falta]
34394	01/03/1968	Francisco Piermarini	Documentos varios de don Francisco Piermarini relativos al Conservatorio	Madrid	1831-	[Falta]
35102	21/3/1968		Colección de folletos y papeles varios de la Guerra de la Independencia	Madrid, otras provincias	1808-1814	Signatura: 3/1832. Colección de bandos, manifiestos y proclamas de la Guerra de la Independencia.
35103	01/03/1968	L. Rubalcaba, N. García, Á. E. Hernáiz (eds.)	Centenario de la batalla de Talavera 1909	Talavera: Rubalcaba	1909	Signatura: 3/1831. Publicación que contiene artículos, poemas y canciones de diversos autores, sobre la efeméride de la batalla de Talavera.
35104	01/03/1968		Manifiesto de las Cortes de Cádiz		1814	[Falta] (¿Cortes de Bayona?, Signatura: 3/1833)
35105	01/03/1968		Manifiesto del rey a la Nación-Valencia	Sevilla: Imp. Real	s.a.	Signatura: 3/1832. Fondo que se integra en la mencionada Colección de folletos y papeles varios de la guerra de la Independencia, procedentes del legado de Manuel Manrique de Lara (Signatura: 3/1832).
35292	26/03/1968		Canciones de la Guerra de la Independencia	s. l.	s. a. (1808)	Signatura: 3/1951. Manuscrito-copia. Contiene varias carpetas, con numeración salteada (es necesaria la revisión del fondo). Partituras de canciones y marchas de la Guerra de la Independencia, del año 1808 (escritas para voz y acompañamiento instrumental). Se incluyen: (Carpeta 3/1951 (1)) canto guerrero asturiano (Jovellanos), (2) cansó patriótica, (3) <i>Canción currucucú</i> , (4) dos canciones patrióticas (F. Sor), (7) la canción <i>Las ruinas de Zaragoza</i> , (9) el Primer cantich catalá contra'les franceses y la <i>Canción del Empecinado</i> , (10) Coplas de la Batalla de Arapiles, (19) una Cansó patriótica y la marcha titulada <i>Patllarí pica foch</i> .
35293	26/03/1968		Colección de poesías y canciones de la Guerra de la Independencia	s. l.	s. a. (1808)	Signatura: 3/1953. Manuscrito-copia. Contiene varias carpetas, con numeración salteada (necesaria revisión). Contiene carpeta

						(sin numerar) con apuntes manuscritos sobre himnos, poesías y canciones de la Guerra de la Independencia. En la carpeta 3/1953 (3), se recogen textos de himnos y canciones de la misma época, (4) colección de poesías, (5) colección de himnos y canciones patrióticas.
35294	26/03/1968		Canciones e himnos patrióticos (1820 a 1823)	s. l.	s. a. (1820-1823)	Signatura: 3/1952. Manuscrito-copia. Contiene letras de himnos y canciones patrióticas, dirigidos a los pancistas, al pendón morado, a los ciudadanos españoles, a los comuneros, al restablecimiento de la Constitución, a los valientes del Ejército de la Isla, al General Miria, a la guardia Nacional, el voto de la zagala, a los exaltados, a Rafael del Riego, a Padilla.
35295	26/03/1968		Canciones patrióticas	s. l.	s. a.	Signatura: 3/1950. Manuscrito-copia. Contiene partituras manuscritas de canciones (voz y acompañamiento instrumental): <i>El He?</i> , una canción patriótica barcelonesa (con acompañamiento de guitarra, por Fernando Sor), <i>Canción del Empecinado</i> , dos canciones patrióticas.
35296	26/03/1968		Himnos de la Guerra de África y la Restauración	s. l.	s. a.	Signatura: 3/1949. Manuscrito-copia. El fondo contiene: marcha y coro al ejército de África y su caudillo, marcha triunfal del ejército de África al Duque de Tetuán, himno <i>Al grito de la Patria</i> , himno <i>La enseña de la Patria</i> .

Documentos diversos de dudosa procedencia⁵

Datos generales:

Signatura: Doc. Bca. Caja 3. Procedencia: Fondo Antiguo. Observaciones: Fondo sin catalogar (según inventario del conservatorio)

15180	25/03/1963	Ramón de Mesonero Romanos; Miguel de Burgos	Dos cartas de Mesonero Romanos y Miguel de Burgos	s. l.	s. a.	Dos cartas. La primera (Doc. Bca. Caja 3 (11-1)), es una carta autógrafa fechada el 12 de junio, en la que Mesonero Romanos propone a Miguel de Burgos el trueque de cien ejemplares de los <i>Recuerdos de viaje</i> por 6 ejemplares de las <i>Escenas matritenses</i> y 12 ejemplares del <i>Manual de Madrid</i> . Quiere los <i>Recuerdos</i> para enviarlos a Francia y Américas. La segunda carta (Doc. Bca. Caja 3 (11-2)), son dos documentos, un borrador y la carta que Miguel de Burgos envía a Mesonero Romanos, ajustando el trueque de libros según los precios vigentes.
15181	25/03/1963	Federico Augusto de Sajonia	Carta autógrafa a don Manuel Godoy	Roma	1794	Signatura: Doc. Bca. Caja 3 (44). Carta autógrafa del Federico Augusto I de Sajonia al duque de La Alcuía, Manuel Godoy.
15182	25/03/1963	Vizconde de Chateaubriand	Comunicación al duque de San Carlos	París	1823, 1849	La primera carta (Doc. Bca. Caja 3 (10,1)), pone "Asuntos extranjeros. Sobre el conde de Toreno". Fechada en París el 23 de noviembre de 1823, dirigida al embajador duque de San Carlos, diciéndole que tranquilice a su majestad católica, porque no se dará asilo al conde de Toreno en París. Quiere tranquilizar al gobierno español, diciendo que los enemigos de España

⁵ En una carta de Hortensia Lo Castio (sin fecha), anterior archivera de la Biblioteca del RCSMM, dirigida a María Elena Santiago (sección de mapas de la Biblioteca Nacional de España), se hace referencia a "un legajo de cartas manuscritas autógrafas de personajes célebres de la historia, como Mateo Vázquez, Luis XIV, el Vizconde de Chateaubriand, Emilio Castelar, etc." (Doc. Bca. Caja 8 1b Correspondencia). Consideramos así la posibilidad de que los documentos revisados en 1963 –que se recogen a continuación, a partir del inventario–, pudieran pertenecer a un mismo fondo, relacionado con el legado de Manrique de Lara, aunque no aparezca así especificado en los inventarios del conservatorio.

						no tendrán cobijo en Francia. La segunda (Doc. Bca. Caja 3 (10, 2)). Carta fechada en París el 9 de mayo de 1849, dirigida al duque de San Carlos, sobre la concesión del Toisón de Oro, en 1824, a un antepasado suyo, y al conde de Villela.
15183	25/03/1963	Antonio Romero; Miguel Vicente de Avia	Cartas a don Francisco Manuel de Sandoval	Cuenca: Huete, Lugo: Samos	1822, 1826	Doc. Bca. Caja 3 (9). Dos cartas. La primera, carta autógrafa de Antonio Romero a Francisco M. de Sandoval, fechada en Huete en 27 de octubre de 1826, en el que le pregunta por el hallazgo de unos restos de huesos antiguos y de cadáveres, al derrumbarse una bóveda en el prado de Santa Clara, que cree haber podido ser del monasterio de Santa Clara. La segunda es una carta, fechada en Samos el 27 de enero de 1822, firmada por Miguel Vicente de Avia a Manuel Sandoval, informándole del mayorazgo de la parroquia de la que se encarga, pero no encuentra el año de la fundación del mayorazgo.
15184	25/03/1963	Manuel María Gaytan	Carta a don Eugenio Llaguno	s. l.	1788	Doc. Bca. Caja 3 (29, 3) Comunicación de la Junta de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País a Eugenio Llaguno, reconociéndole como uno de los miembros de la institución.
15185	25/03/1963	Juan Contreras	Documento relacionado con la república de 1873	s. l.	(1873)	Doc. Bca. Caja 3 (12). En carpetilla titulada "Arenga del General Juan Contreras en favor de la 1ª República".
15186	25/03/1963	Juan Contreras	Documentos pertenecientes a don Juan Contreras	Cartagena; s. l.	1873; s. a.	Doc. Bca. Caja 3 (13-, 1-2) El primer documento (Doc. Bca. Caja 3 (1)) es una concesión al ciudadano Salvador [¿Jens?] de una medalla por los méritos del combate naval del 11 de octubre de 1873. El segundo documento (Doc. Bca. Caja 3 (2)) es una copia manuscrita de una sátira contra el Príncipe de la Paz ("Duque por usurpación..").

15187	25/03/1963	Señor de Servé	Carta a don Juan Vázquez	(¿Zaragoza?)	1541	Doc. Bca. Caja 3 (22) Carta manuscrita a don Juan Vázquez, de 13 de julio de 1541, que se refiere a un pago a Salinas. (Letra procesal, representa el documento más antiguo del fondo).
15187	25/03/1963	Azara	Dos cartas al marqués de Granda	Roma	1784; 1785	Doc. Bca. Caja 3 (19, 1-2) En la primera carta, (Doc. Bca. Caja 3 (19, 1)), se lamenta de los problemas de salud, despreocupándose de asuntos de España y París. En la segunda carta (Doc. Bca. Caja 3 (19, 2)), se tratan varios asuntos, por ejemplo sobre Cardinali.
15188	25/03/1963	Francesco Antonio Castells	Carta autógrafa	s. l.	1768	Doc. Bca. Caja 3 (20) Solicitud autógrafa, escrita en latín e italiano, de Francesco Antonio Castells y Casanova
15189	25/03/1963	Señor ¿Bujozetic?	Carta al marqués de Granda sobre un auto de fe	s. l.	1783	Doc. Bca. Caja 3 (14) Carta autógrafa, del 2 de julio de 1783, al marqués de Granda dándole cuenta del auto de fe hecho a tres penitenciados de la Santa Inquisición, y de la salud de Javier [Castaños].
15190	25/03/1963	Antonio Bas Conde	Cartas a don Francisco Leandro Biana	Manila	1784	Doc. Bca. Caja 3 (15) Contiene dos cartas autógrafas de Antonio Bas Conde, dirigidas al Francisco Leandro de Biana, dándole noticia de los sucesos que le ocurrieron en la fragata San Carlos de la que era capitán en 1776, y otras noticias curiosas referentes a sus desgracias.
15191	25/03/1963	Juan Cortés Ossorio	Carta al Conde de Altamira	s. l.	s. a.	Doc. Bca. Caja 3 (21) Carta sobre matrimonio del conde Los Vélez.
15192	25/03/1963	Rodrigo Manuel Manrique de Lara	Carta al Conde de Berbedel	Madrid	1709	Doc. Bca. Caja 3 (17, 1) Carta autógrafa [felicitación?] de Rodrigo Manuel Manrique de Lara, Conde de Frigiliana, al Conde de Berbedel.
15193	25/03/1963	Duque de Crillon	Carta a don Luis de Las Casas	Mallorca	1781	Doc. Bca. Caja 3 (17, 2) Carta del duque de Crillon a don Luis de Las

						Casas, a bordo del navío "Don Pascual", planificando el desembarco y posible ataque, a la vista de Mallorca.
15194	25/03/1963	Fray Gabriel Hernández	Carta sobre unos sermones	Zaragoza	1694	Doc. Bca. Caja 3 (17, 3) Carta de Fray Gabriel Hernández, aceptando el encargo de unos sermones para Cuaresma.
15195	25/03/1963	Carlos Martínez de Irujo y Tacón	Carta autógrafa del marqués de Irujo al rey (Carlos IV)	s. l.	1802	Doc. Bca. Caja 3 (16) Carta autógrafa del marqués de Irujo, en 10 de julio de 1802, por la que solicita al rey la concesión del título de Marqués de la Casa de Irujo, repasando sus servicios para S. M., mencionando el caso de la conspiración de 1799 por el Senador del Estado de Tennessee, y la labor realizada por el Príncipe de La Paz.
15196	25/03/1963	Carlos de Borja y Centelles	Documentos autógrafos			[Falta]
15197	25/03/1963	José Antonio de Losa	Carta sobre ganados de todas especies	s. l.	s. a.	Doc. Bca. Caja 3 (18, 1-2) Carta sobre ganado.
15198	25/3/1963	Juan Eusebio Nieremberg	Carta al duque de Gandía	Madrid	1644	Doc. Bca. Caja 3 (23, 2) Carta autógrafa del Padre Nieremberg al Duque de Gandía, en la que se refiere a su labor para la canonización de San Francisco de Borja.
15199	25/03/1963	Cardenal Aguirre	Carta al Duque de Gandía	Roma	1688	Doc. Bca. Caja 3 (23, 1) Carta del Cardenal Aguirre en la que devuelve al Duque de Gandía felicitaciones por Pascuas.
15200	25/03/1963	Luis XIV	Carta al duque de Gandía sobre la batalla de Almansa	Marly	1707	Doc. Bca. Caja 3 (23, 6) Carta autógrafa de Luis XIV al Duque de Gandía, sobre la batalla de Almansa y fidelidad del duque.
15201	25/03/1963	Duque de Orleans	Carta al Duque de Gandía	Lérida	1708	Doc. Bca. Caja 3 (23, 4) Carta autógrafa del Duque de Orleans, escrita en francés, durante los avances del mismo en Cataluña y la situación en Tortosa.

15202	25/03/1963	Duque de Berry	Carta del Duque de Berry (a un primo suyo)	Fontainebleau	1707	Doc. Bca. Caja 3 (23,5) Carta autógrafa del Duque de Berry (firma como "Charles"), de 15 de octubre de 1707, en la que felicita (¿a un primo suyo?) por el nacimiento del Príncipe de Asturias, su sobrino.
15203	25/03/1963	Luis XIV	Carta de Luis XIV al Duque de Gandía	Versalles	1704	Doc. Bca. Caja 3 (23,3) Carta autógrafa de Luis XIV, al duque de Gandía.
11896	25/02/1960	[Desconocido]	Carta a don José Virués Spinola, mariscal de campo	s. l.	18XX	Doc. Bca. Caja 3 (39) No especifica remitente, si bien en el sobre pone "De don Isaac Albéniz" (¿).
31839	[No tiene]	[Henry] Prunières	Carta de [Henry] Prunières	s. l.	s. a.	Doc. Bca. Caja 3 (42) Carta de [Henry] Prunières, de 28 de mayo, relativa a la compra de tres obras de Scarlatti.

Documentos diversos sin inventariar

Datos generales:

Signatura: Doc. Bca. Caja 3. Procedencia: Fondo Antiguo. Observaciones: Fondo sin catalogar.

No se recoge en los inventarios del conservatorio, sin número de registro.

[No tiene]	[No tiene]		Memoria de los objetos pertenecientes al marqués de Aytona, que se llevaron a Madrid desde Zaragoza		1636	Doc. Bca. Caja 3 (8). Tarjetilla descriptiva que explica su contenido, y hace referencia a la Caja MJ-1-PJ.
[No tiene]	[No tiene]		Traslado de Real Orden por la que se concede la cruz de distinción a los defensores de Tarifa		1815	Doc. Bca. Caja 3 (29, 1) Traslado de Real Orden por la que se concede la cruz de distinción a los defensores de Tarifa por su heroica defensa de la plaza en 1815.
[No tiene]	[No tiene]	Pedro Caballero	Carta a don Pedro H. Gómez	s. l.	1777	Doc. Bca. Caja 3 (29, 2) Carta autógrafa de Pedro Caballero Huertas a Pedro H. Gómez.
[No tiene]	[No tiene]	Monseñor Dezes	Carta autógrafa de Monseigneur Dezes a Monseigneur...	(¿Jumilla?)	1701	Doc. Bca. Caja 3 (30) Carta autógrafa de Monseigneur Dezes reconociendo diferentes méritos del destinatario.
[No]	[No tiene]		Cartas autógrafas del presidente del congreso de los	Madrid	1907	Doc. Bca. Caja 3, 31 (docs. 1 a 12) Cartas autógrafas del Presidente del Congreso

tiene]			diputados y diferentes diputados, dirigidas a Tomás Bretón.			de los Diputados y diferentes diputados (Diputados a cortes por Sequeros, Bande, Sort, etc.), a Tomás Bretón, sobre petición de los profesores del Conservatorio de enmienda a una ley por el Congreso.
[No tiene]	[No tiene]	Emilio Serrano	Discurso de bienvenida al Sr. Don Conrado del Campo, por Emilio Serrano.	Madrid	1932 ⁶	Doc. Bca. Caja 3 (35) documentos 1 y 2 (copia) Discurso de bienvenida al Conrado del Campo, por Emilio Serrano, en 6 de junio de 1932. Original escrito a máquina, con correcciones a lápiz.
[No tiene]	[No tiene]	Adolfo Quesada	Carta autógrafa de Adolfo Quesada	s. l.	18XX	Doc. Bca. Caja 3 (36) Carta autógrafa de Adolfo Quesada.
[No tiene]	[No tiene]	Beatriz de Edimburgo	Carta autógrafa de Beatriz (Hija de la duquesa de Edimburgo) a D. Antonio Lucas Moreno ⁷	Madrid	1964	Doc. Bca. Caja 3 (43) Carta autógrafa de Beatriz (Hija de la duquesa de Edimburgo) a D. Antonio Lucas Moreno, con fecha de 17 de diciembre de 1964, donando un libro (Réquiem de Verdi) al Museo de la Academia de Música.
[No tiene]	[No tiene]	[Desconocido]	Varios documentos	s. l.	s. a.	Signatura: Doc. Bca. Caja 3 (45). Contiene dos documentos: una carta autógrafa solicitando un pasaporte. Un parte moral del asunto de enfermedad y gastos de Ángeles de Canalejas, redactado por el suegro de esta misma, mecanografiado.

⁶ La fecha es posterior al año de fallecimiento de Manuel Manrique de Lara (1863-1929), por lo que dudamos que este fondo en cuestión pudiera pertenecer al legado de Lara. Consideramos así la posibilidad de que documentos del legado de Lara, revisado en diferentes años (según los inventarios), pudieran haberse mezclado con otra documentación no musical depositada en el conservatorio.

⁷ Respecto a la fecha del documento, ocurre lo mismo que en el caso comentado anteriormente. Es poco probable que este documento formara parte del legado de Manrique de Lara.

ANEXO 3

HISTORIAL MILITAR DE LARA

PRIMERA SUBDIVISIÓN

CUERPO *de Infantería de Marina*

SEGUNDA SUBDIVISIÓN

HOJA de servicios del *Capitan* ~~Alferez~~ *D. Manuel Manrique de Lara y Perri*
 natural de *Cartagena* provincia de *Murcia* su estado *soltero* salud *buena*
 Nació en *veinticuatro* de *Octubre* de mil ochocientos *sesenta y tres*
 Es hijo de *Don Manuel* y de Doña *Maria*

FECHAS de las Reales órdenes de ascensos			EMPLEOS Y GRADUACIONES EN SU CUERPO	TIEMPO que sirvió cada empleo			EMPLEOS Y GRADUACIONES EN OTROS CUERPOS	FECHAS on que se le confirieron		
Días	Meses	Años		Años	Meses	Días		Días	Meses	Años
3	Marzo	1879	Cadete por Reglamento fue filiado en 13 de Marzo	0	11	25				
06	Marzo	1880	Alferez Supernº	6	11	16				
23	Abril	1886	Alferez de Numero, antigüedad de 1º	2	10	12				
6	Febr	1889	Ferniente, 30 Oct 1888	5	10	11				
11	Julio	1895	Capitán (antº de 12 Julio 1894)	15	8	26				
1º	Junio	1910	Comandante antigüedad 8 mayo	7	7	26				
27	Enero	1918	1º Coronel, antigüedad del 1º Enero	2	7	13				
10	Septbr	1920	Coronel, antigüedad del 28 Agosto							
27	Junio	1923	1º Brigada, antigüedad del 20							
Total de servicio efectivo hasta de de 18							Total de servicio efectivo hasta de de 18			
Defecto de edad.....							Defecto de edad.....			
TOTAL.....							TOTAL.....			
Abonos para clasificación.....							Abonos para la Orden de San Hermenegildo.....			
Total de servicios con abonos para idem.....							Total de servicios con abonos para idem.....			



FECHAS en que se le nombró				FECHAS en que tomó posesión			FECHAS en que cesó			TIEMPO que lo sirvió		
Días	Meses	Años		Días	Meses	Años	Días	Meses	Años	Años	Meses	Días
26	Oct	1899	Excedente en Madrid	26	Oct	1899	28	Febr	1903	3	3	2
28	Febr	1903	Ayudante del Comandante en Jefe del G. M. C.	28	Febr	1903	29	Ago	1903	"	6	1
29	Ago	1903	Excedente en Madrid	29	Ago	1903	31	Julio	1908	4	11	2
31	Julio	1908	Ayudante personal del Comandante Ministro de Marina	31	Julio	1908	8	Abril	1911	2	8	7
8	Abril	1911	A las ordenes del Comandante Ministro de Marina	8	Abril	1911	31	Enero	1913	1	9	24
31	Enero	1913	Excedente forzoso	31	Enero	1913	22	Febr	1913	"	"	22
22	Febr	1913	Ayudante personal del Comandante Ministro de Marina	22	Febr	1913	23	Octubre	1913	"	8	1
23	Mar	1913	Supernumerario sin sueldo	23	Mar	1913	13	Febr	1914	"	3	30
13	Febr	1914	Excedente forzoso.	13	Febr	1914	3	Sept	1917	3	6	20
3	Sept	1917	Secretario del Comandante en Jefe de la Brigada	3	Sept	1917	8	Nov	1917	"	2	3
8	Nov	1917	Ayudante del Comandante Ministro de Marina	8	Nov	1917	30	Marzo	1918	"	4	24
30	Marzo	1918	A las ordenes del Comandante Ministro de Marina	30	Marzo	1918	13	Nov	1918	"	7	13
13	Marzo	1918	Eventualidades Madrid y Jefe Comisario Central Liquidadora	13	Nov	1918	31	Marzo	1919	"	4	18
31	Marzo	1919	Pendiente incorporación a destino	31	Marzo	1919	23	Abril	1919	"	"	23
23	Abril	1919	Comte Mar de la Plaza de Casarache y	23	Abril	1919	24	Abril	1919	"	"	1
24	Abril	1919	Jefe del 2º Regt. Exptº	24	Abril	1919	13	Sept	1920	1	4	19
19	Sept	1920	Eventualidades en Madrid	13	Sept	1920	11	Oct	1920	"	3	28
10	Oct	1920	Juez de la Jurisd. de Marina	11	Oct	1920	7	Febr	1921	"	1	18
22	Enero	1921	Jefe del Regt. Expedicionario	7	Febr	1921	16	Febr	1922	1	"	9
18	Febr	1922	Eventualidades Madrid	16	Febr	1922	20	Oct	1922	"	8	4
20	Oct	1922	Juez de la Jurisd. de Marina	20	Oct	1922						



SÉTIMA SUBDIVISIÓN

Mandos y destinos que desempeñó en tierra

FECHAS en que se le nombró				FECHAS en que tomó posesión			FECHAS en que cesó			TIEMPO que lo sirvió		
Días	Meses	Años		Días	Meses	Años	Días	Meses	Años	Años	Meses	Días
7	Diciembre	1880	Ayudante personal del Excmo. Sr. Capitán Gral. del Depósito de Cartagena	7	Dicre.	1880	11	Enero	1882	1	"	15
11	Enero	1882	A las ordenes del Excmo. Sr. Ministro de Marina	12	Enero	1882	11	Febrero	1884	2	1	"
11	Febrero	1884	Agregado al Destacamento de Ordenanzas del Ministerio del Ramo.	12	Febrero	1884	5	Setre	1885	1	6	23
5	Setre	1885	Agregado al 1.º Bon. 2.º Regimiento activo	11	Setre	1885	26	Marzo	1886	"	6	15
19	"	"	Secretario del Coronel de su Regimiento	19	"	"	23	Dicre	1885	"	3	4
26	Mayo	1886	Agregado al 2.º Batallon del mismo	26	Mayo	1886	6	Mayo	1886	"	1	10
6	Mayo	1886	Batallon Deposito numero 3 con pama Guas. Arsenales	6	Mayo	1886	10	Junio	1886	"	1	4
10	Junio	1886	Quinto Tercio activo 1.ª Brigada	10	Junio	1886	31	Marzo	1887	"	9	21
11	Enero	1887	Agregado al destacamento	25	Enero	1887	8	Julio	1887	"	5	13
24	Marzo	1887	2.º Reserva 2.ª Brigada	"	"	"	"	"	"	"	"	"
4	Julio	1887	3.º Deposito 1.ª Brigada	"	"	"	"	"	"	"	"	"
9	Julio	1887	Auxiliar del Jefe que escribe la Historia del Cuerpo	9	Julio	1887	"	"	"	"	"	"
26	Abril	1889	Ayudante de campo del Excmo. Sr. Militar de Penale	26	Abril	1889	30	Marzo	1895	4	7	"
26	Octubre	1895	Jefe de la 1.ª Comp. 2.º Bon del 1.º Regt	30	Marzo	1895	28	Febr.	1896	2	2	28
19	Febrero	1896	Excedente volunt. afecto al 2.º del 1.º	28	Febr.	1896	31	Marzo	1896	1	"	3
21	Marzo	1896	2.ª Comp. 1.º Bon del 2.º Regt	31	Marzo	1896	11	Mayo	1896	"	1	11
27	Abril	1896	Comp. de Ordenanzas en la Corte	11	Mayo	1896	31	Julio	1896	"	1	20
11	Julio	1896	Deposito Cuadrado m.º 2.	no tomó posesion								
31	Julio	1896	1.ª Seccion Cuadrado m.º 2	31	Julio	1896	11	Octo	1896	"	2	11
11	Octo	1896	Aux. Jefe C. de la Corte	11	Octo	1896	18	Octo	1896	"	"	7
18	Octo	1896	Ay. personal del Excmo. Sr. Art. Ferrer	18	Octo	1896	5	Abril	1897	2	6	17
22	Octo	1896	Ay. del Excmo. Sr. J. Martinez Illucas	21	Octo	1896	26	Octo	1896	"	11	26



NOVENA SUBDIVISIÓN

Cruces y condecoraciones españolas y extranjeras

FECHAS en que se le concedieron			
Días	Meses	Años	
15	Febrero	1858	Cruz Blanca de 1. ^a clase del Mérito Naval. Cruz de 3. ^a Clase en Santa Ana de Prusia
22	Febrero	1906	Cruz de la Real y Militar orden de San Hermenegildo
21	Ago	1914	Placa de la Real y Militar orden de San Hermenegildo
21	Mayo	1921	Cruz de 3. ^a clase, roja del Mérito Militar
17	Junio	"	Cruz de 3. ^a clase roja del Mérito Naval
13	Octbre	1922	Cruz de 3. ^a clase roja del Mérito Militar
3	Enero	1924	Medalla Militar de Marruecos, pasaporte Larache
8	Enero	1923	Cruz de 3. ^a clase roja del Mérito Militar



DÉCIMA SUBDIVISIÓN

LICENCIAS

FECHAS de la concesión			TIEMPO Y CONCEPTO	FECHAS en que empezó a usarla			FECHAS en que cesó			TIEMPO que la disfrutó		
Días	Meses	Años		Días	Meses	Años	Días	Meses	Años	Años	Meses	Días
			<p><i>Los meses de licencia están suscritos para el mes de Diciembre y Enero, para "España".</i></p> <p><i>Los meses de licencia para asuntos propios, para Madrid y Sevilla. - 7 -</i></p>	<p><i>15</i></p> <p><i>1890</i></p>						<p><i>2</i></p>		
<i>29</i>	<i>Junio</i>	<i>1871</i>		<p><i>21</i></p> <p><i>Junio</i></p> <p><i>1891</i></p>								



DUODÉCIMA SUBDIVISIÓN

HISTORIAL

1.º de Julio de 1878 a 30 de Junio de 1879.

Por Real Orden de tres de Marzo de mil ochocientos setenta y nueve fué nombrado Cadete del Cuerpo de Infantería de Marina, habiendo efectuado su presentación en la Academia de Cadetes del tercer Regimiento en Cartagena en 13 del mismo mes, en cuya fecha fué afiliado, pasando en la misma fecha revista de Comisario.

En primero de Abril de mil ochocientos setenta y nueve prestó juramento de fidelidad a las banderas

1.º de Julio de 1879 a 30 de Junio de 1880.

En veinte y ocho de Agosto de mil ochocientos setenta y nueve fué examinado de las asignaturas correspondientes al primer semestre, habiendo sido aprobado en todas ellas y obtenido la censura de "Muy Bueno".

En veinte y siete de Febrero de mil ochocientos ochenta fué pasaportado en Cartagena para el Departamento de Cádiz con el objeto de incorporarse a la Academia General Central, donde por orden superior había sido destinado, siendo baja por lo tanto en el primer Batallón del tercer Regimiento.

En veinte y nueve del expresado mes de Febrero se presentó en la Academia General Central procedente del Departamento de Cartagena.

El día seis de Marzo de mil ochocientos ochenta fué examinado el cadete comprendido en este historial para su ascenso a oficial de las materias que se expresan, obteniendo por unanimidad las censuras = Ordenanza = Bueno = 34 = Táctica = Bueno = 36 = Instrucción de Campana = Bueno = 34 = Fortificación = Bueno = 33 = etc.



mas portatiles = Bueno = 34 = Artilleria = Bueno = 34 = Proce-
dimientos = Bueno = 34 = Detall = Bueno = 34 = Siendo as-
condido a' Alferia por Real Orden de seis del mismo
mes de Marzo, con destino a' la primera compania
del segundo Batallon del 3er Regimiento y baja en
la Academia General Central. En treinta y uno del ex-
presado mes de Marzo se presento' en el 2.º Bata-
llon del tercer Regimiento en Cartagena.

Con fecha siete de Abril del mismo año de 1880
fue' nombrado este Oficial instructor de un peloton
de quintos, el cual dio' de alta en veinte de Mayo
siguiente.

1.º de Julio de 1880 a 30 de Junio de 1881.

Por Real Orden de quince de Julio de mil ochocientos
ochenta fue' destinado este Oficial a' la quinta compa-
nia del primer Batallon del tercer Regimiento des-
de cuya fecha es baja en su compania y alta en su
nuevo destino en clase de supernumerario.

En 12 de Noviembre del mismo año paso' a' Madrid
con objeto de asistir al Certamen Central de tiro al blan-
co, habiendose presentado en el Departamento de Car-
tagena, punto de su destino en cinco de Diciembre del
expresado año.

Por Real Orden de 30 de Noviembre fue' destinado es-
te Oficial a' la cuarta Compania del segundo Batallon
expedicionario siendo alta en su nuevo destino y baja en
el anterior con esta fecha.

Por Real Orden de 7 del mes de Diciembre del mismo
año fue' nombrado el Oficial que comprende este histori-
al Ayudante personal del Excmo. Sr. Capitan General
de Cartagena, habiendose encargado de su cometido en
la indicada fecha, sin haber efectuado su presentacion.



en el Batallón expedicionario.

1.º De Julio de 1881 a 30 de Junio de 1882.

Por Real Orden de 11 de Enero de mil ochocientos ochenta y dos fue nombrado a las Ordenes del Excmo. Sr. Ministro de Marina cesando en esta fecha en el cometido de Ayudante que desempeñaba.

1.º De Julio de 1882 a 30 de Junio de 1883.

En el destino que expresa la nota anterior.

1.º De Julio de 1883 a 30 de Junio de 1884.

Por Real Orden de 11 de Febrero de mil ochocientos ochenta y cuatro se le destino como Agregado al destacamento de Ordenanzas en el Ministerio del Ramo.

1.º De Julio de 1884 a 30 de Junio de 1885.

Continuó durante el año en el destino que expresa la nota anterior.

1.º De Julio de 1885 a 30 de Junio de 1886.

Por Real Orden de cinco de Setiembre de mil ochocientos ochenta y cinco fue destinado como agregado al primer Batallón del segundo Regimiento activo, siendo pasaporteado en esta fecha para incorporarse a su destino. El día once del mismo llegó al Ferrol punto de su destino presentándose en su Batallón. En diez y nueve del mismo mes de Setiembre fue nombrado Secretario del Coronel de su Regimiento, cuyo cometido desempeñó hasta el veinte y tres de Diciembre del mismo año. En veinte y tres de Diciembre ce-



presado, pasó a Madrid para hacer uso de la licencia de Pasanas que por orden de 15 del mismo le fué concedida.

Fué autorizado por la superioridad para pasar en Madrid las revistas de Febrero y Mayo de 1886.

Por Real Orden de veinte y seis de Marzo fué destinado al segundo Batallón del 2.º Regimiento.

Por Real orden de 28 de Abril del mismo año entró en número de los de su empleo, ^{Alférez} contandosele la antigüedad desde el 13 del citado mes de Abril.

Por R. O. de 6 de Mayo de 1886 fué destinado al Batallón Deposito número 3 del Cuerpo, siendo alta en la Compañía de Guardias de Arsenales.

Fué autorizado por R. O. de 27 de Mayo para pasar en Madrid la revista de Junio, y por R. O. de 30 del mismo mes de Junio fué destinado a la 1.ª Compañía del 1.º Batallón del 3.º Regimiento.

1.º de Julio de 1886 á 30 de Junio de 1887.

En 1.º de Julio de 1886 efectuó su presentación en la 1.ª Brigada del 3.º Tercio activo, denominación que corresponde a la Compañía y Batallón que expresa la nota anterior, por la nueva organización dada al Cuerpo.

Por Real Orden de 11 de Enero de 1887 se dispone que el oficial que comprende este historial, pase agregado a la Brigada de la Corte, siguiendo perteneciendo a la Brigada y Tercio que expresa la nota anterior.

Por Real orden de 21 de Marzo del mismo año se destina a la 2.ª Brigada del 2.º Tercio de reserva, continuando agregado a la Brigada de la Corte.

Por Real Orden de 4 de Mayo siguiente se dispone que la fecha que debe contarse su tiempo de oficial, para los efectos de retiro y cruz de San Fernando,



menegildo, sea la de siete de Marzo de mil ochocientos ochenta, siguiente a la en que presto su examen de aptitud para el ascenso; debiendo atenderse en la escala de su cuerpo, a las vicisitudes de supernumerario y de número por que ha pasado.

1.º de Julio de 1887 a 30 de Junio de 1888

Por Real orden de 11 de Julio de 1887 se le destina a este oficial a la primera Brigada del 3.º Tercio de Destino y por otra soberana disposicion de 7 del mismo mes y año se le nombra como auxiliar a las ordenes del Jefe encargado de escribir la historia del Cuerpo de Infanteria de Marina.

Por Real Orden de 17 de Octubre de 1887 se le destina a la 4.ª Brigada del 2.º Tercio de Reserva continuando en el destino que expresa la nota anterior.

Por Real Orden de 15 de Febrero de 1889 se le concede la cruz blanca de 1.ª clase del Merito Naval.

Don Manuel Henrique de Lara y Tardá, Coronel del Cuerpo de Infanteria de Marina, Jefe del Tercer Regimiento de la Direccion del Personal del Ministerio del ramo, de la que es Director el Excmo Sr. Contra-almirante de la Armada, Don Emilio Catalá y Alonso.

Certifico: Que la presente hoja de servicios ha sido formada con presencia de la formada por el interesado y la que obra en esta Direccion, en la que quedan archivadas para conformidad las referidas hojas con arreglo a la Real orden de fecha de Septiembre de mil ochocientos 8



cheuta y siete que dispone se redac-
ten de nuevo estos documentos, sub-
sanaudose cuantos defectos contengan
Madrid veintinueve de Febrero de
mil ochocientos ochenta y ocho

A. B. no

Manuel M. de Llanos

Señor Catedrático

Continúa durante el resto del curso prestando sus ser-
vicios como Secretario de la Comisión nombrada para
escribir la historia del Cuerpo.

1.º de Julio de 1888 a 30 de Junio de 1889

Con el destino anterior, Segun R. O. de 6 de Febrero fue promo-
vido al empleo de Teniente por antigüedad, contándosele es-
ta desde 30 de Octubre del año último.

Por Real orden del Ministerio de la Guerra fecha
veinticinco del mes de Abril último fue nombrado
este oficial, ayudante de campo del Sr. Brigadier del
Cuerpo de Artillería en el Regimiento de Artillería y Puzos
Integrador Militar de la Plaza de Merid, cesando
por tanto en su anterior destino

Madrid 2 de Mayo del 889

El Jefe del regimiento

Pérez Argandoña



Pérez



R. O. de 8 del actual, fue baja cite oficial en la 3.^a Brigada de este Cuerpo, a que pertenecia desde 9 de febrero ultimo, causando alta con la fecha de la R. O. antes citada en la 2.^a de este Cuerpo que se halla en Oviedo, sin dejar de continuar en el destino de Ayud.^{te} de Campo del Excmo Sr. Gobernador Militar de esta Plaza.

Ferrol 24 de Junio de 1889
El Comand.^{te} 2.^o Jefe.
Amador Luesenat

Continuó hasta la terminacion del año economico que termina hoy con el destino de ayudante de campo del Sr. Brigadier Gobernador Militar de esta Plaza.

Ferrol 30 de 1888 Junio
El Comand.^{te} 2.^o Jefe
Amador Luesenat

5.^o de Julio de 1888 a 30 de Junio 1889.

Continuó en su destino de ayudante de Campo del Excmo Sr. Brigadier del Excmo Sr. Brigadier Gobernador Militar del Ferrol.

Ferrol 30 Junio de 1890
El Comand.^{te} 2.^o Jefe.
Gonzalo Ferrero

1.^o de Julio de 1890 a 30 de Junio de 1891.

Continuó todo el año economico en su destino de Ayud.^{te} de Campo del Excmo Sr. Brigadier Gobernador Militar de Ferrol.

Ferrol 30 de Junio de 1891.
El Comand.^{te} 2.^o Jefe

Ignacio Luesenat



S.º de Julio de 1891 a 30 de Junio de 1892

Por R.O. de 26 del mes último, fue baja este oficial en la 2.ª Brigada de este Tercio de Aca, por haber sido destinado para eventualidades del 3.º Tercio activo, continuando de Ayud.º del Excmo Sr. Gobernador Militar de Pinar.

Febrero 23 de Enero de 1892

El Comand. Vte. Jefe

José Manuel Sureda

Con la precedencia, forma y disposición que expresa la nota anterior como alta en la P. M. de este Tercio el Oficial comprendido en este documento, continuando en el electivo que la misma expresa. Lo que se anota hoy que se ha recibido dicho documento.

Febrero 28 de Enero de 1892

El Comand. Vte. Jefe del Tercio

José Manuel Sureda

El resto del año económico desempeñando el destino que expresa la nota anterior

Febrero 30 de Junio 1892

El Comand. Vte. Jefe del Tercio

José Manuel Sureda

Por R.O. de 14 del actual, se le destina a este oficial a la 1.ª Brigada de este Tercio activo, siendo por este concepto baja en la P. M. del mismo Tercio por el indicado concepto, continuando así mismo en el destino de Ayud.º del Excmo Sr. Gobernador Militar de esta plaza.

Febrero 28 de Junio 1892

El Comand. Vte. Jefe del Tercio

José Manuel Sureda



Por R.O. de 5 del actual y en cumplimiento al Real Decreto de 5 de Julio último para la reorganización del Cuerpo de Infantería de Marina, fue destinado este oficial al Cuadro de Reclutamiento nº 2 continuando además en el destino que se expresa en la nota anterior, siendo por este concepto baja en esta fecha en la 1ª Brigada de este 3º Activado de plaza de

Junio 31 de Agosto de 1893.
El Comandante Jefe del Detalle

Antonio Romero

Por la R.O. que expresa la nota que antecede, causó alta este Ferminde, en la 2ª Compañía de este cuadro continuando de Ayudante

Junio 16 de Septiembre 1893
El Comandante Jefe del Detalle

Angel de Oregón

Por R.O. de 26 de Octubre último fue destinado este oficial al 1º Batón del 2º Regimiento, por cuyo motivo en esta fecha causó baja en este segundo Cuadro de Reclutamiento continuando de Ayudante

Junio 11 de Noviembre 1893
El Jefe del Detalle

Oregón

En la providencia fecha y disposición que expresa la nota anterior, fue alta el oficial comprendido en este documento en la 3ª Compañía de este 1º Batón del 2º Regimiento, sin que hasta la fecha hubiera verificado su presentación.

Per



rol 14 Noviembre 1893

El Comd. Jefe del Detalle

J. Ferrer

En el día de ayer, se presentó este oficial en su destino, procedente del que expresa la noble familia de este historial

Penol 1º Diciembre 1893

El Comd. Jefe del Detalle

Ferrer

1.º de Enero de 1894 a 31 de Diciembre del mismo

Por R.O. de 29 de Enero último, se le comendó a este oficial los sucesos de servicio para asuntos propios, para Montoliu y esta ciudad, habiendo cumplido ya todo lo de ella por 21 del mes último.

Penol 10 de Febrero de 1894.

El Comd. Jefe del Detalle.

J. Ferrer

Por R. O. de 19 del actual, se le comendó a este oficial el grupo a la situación de sueldos voluntaria con los 4º de su sueldo propia Montoliu y Javal; concurrido bajo su esta fecha en la 2ª compañía de este 14º Batallón de Infantería, por el individuo con cargo, encontrándose en la situación expresada en la propia anterior; quedando afijado a este Batallón, para el grupo de que hablo.

Penol 28 de Febrero de 1894.

El Comd. Jefe del Detalle.

Ferrer



Continuó el relato del año en la situación de este en
cía que expresa la nota superior.

Junio 21 de Diciembre 1894

Al Sr. del Sr. del Sr.

Romero

Año del 1895

Por R. D. de 21 del anterior, se destinó a este oficial, a la 3ª Compañía de este Regimiento del 2º Regimiento, pasando bajo este concepto y con fecha 21 del mismo, en la oficina de presentaciones, a este Sr. del Sr. para el período de su sueldo; debiendo estar en la situación que expresa la nota anterior, y presentarse en su destino, según dispone la Superintendencia.

Junio 4 de Abril 1894

Al Comandante del Sr. del Sr.

Romero

Por R. D. de 27 del anterior, se destinó a este oficial, a continuación de su sueldo, a la Compañía del Cuadro en su caso, pasando bajo este concepto y con fecha 27 del anterior, en la 3ª Compañía de este Regimiento del 2º Regimiento.

Junio 11 de Mayo de 1894

Al Comandante del Sr. del Sr.

Romero

Por R. D. de 27 de Abril último fue destinado este oficial a la Compañía de Ordenanzas verificando su presentación en 10 del actual

Ma



Quil 21 de Mayo de 1895

El capitán
Tomás de Ormaiztegui

Por R.O. de 11 del actual acuerdo este oficial de un comodato, capitán de Capitanía con antigüedad de 14 de Septiembre de 1894 y por otra R.O. de 12 del citado presente mes ha sido designado "por depositario" al buque de Rescatamiento n.º 3 por una causa estubo en el buque Compañía

Madrid 20 de Julio del 95

El Capitán

Ormaiztegui

Por la Real Orden que expresa la nota que antecede fue designado "por depositario" de este buque, pero habiendo sido elegido otro capitán por una desamparación de citados cometidos durante el presente año económico, causó baja en la P. 1.ª y alta en la 1.ª sección del buque verificándose su presentación en 31 de Julio

Por R.O. de 23 de Septiembre 1895

El Jefe del Estado

Teodoro de Anagnón

Por R.O. de 27 de Julio del 95 del anterior fue autorizado este capitán para pasar a la corte

Por R.O. de 22 de Septiembre 1895.

Molina



Por R.O. de 11 de Octubre ultimo, fué designado este capitán de auxilios de la Jefatura del Estado Mayor General, causando por tanto baja en la 1.ª Sección de este Cuadro de Reclutamiento n.º 2, y por otra R.O. de 19 de dicho mes fué nombrado Substituto personal del Sr. capitán de Navio Don Antonio Cony.

Ferrol 9. Noviembre 1891
Alf. del Detall
Mortino

Terminó el año en el destino que expresa la nota anterior.

— 1896. —

Continuó todo el año de Ayudante personal del Sr. capitán de marino de 1.ª clase Don Antonio Ferrer.

Por Real Orden de 19 de Mayo se concede al capitán comprendido en este historial, mayor anticipación en su actual empleo, o sea la de doce de Julio de 1874 día siguiente al de la promulgación de la Ley de 14 de Julio de dicho año, en vez de la de once de Septiembre de 1874 que por R.O. de la misma fecha se le había concedido.

— 1897. —

Todo el año en el destino que expresa la anterior nota.

Por R.O. de 18 de Junio se le autoriza para usar en los actos que no sean de formación, una espada de honor otorgada a su padre, el finado Brigadier del mismo Cuerpo D. Manuel Enrique de Vera y Pozos por su heroico comportamiento en la acción de las Abundades el 28 de Abril de 1874.

— 1898. —

Continuó de Ayudante personal del Gran Contralmirante de la Armada Sr. Antonio Ferrer hasta el 7 de Abril que pasó de guarnición al



Acorazado "Peláyo", para cuyo destino fue nombrado por R. O. de 4 del mismo, en el cual permaneció hasta el 21 de Octubre que desembarcó por haber sido nombrado Ayudante personal del Excmo. Vdo. General D. Julián Martínez Illera por R. O. de 24 del mismo mes, verificándose el año en este último destino.

Un certificado expedido por el 2.º Comdte del acorazado "Peláyo", en 28 de Octubre del presente año, certifica que el Oficial comprendido en este documento desempeñó el destino de Comandante de la batería de tiro rápido de dicho buque durante el tiempo que permaneció en él.

— 1.899 —

De Ayudante personal del Excmo. Vdo. General D. Julián Martínez Illera, continuó hasta el 26 de Octubre que quedó excedente por haber cesado en el destino que desempeñaba en el Consejo Superior de Guerra y Marina, el referido General.

— 1.900 —

Continuó todo el año en la situación de excedente.

Por R. O. de 6 de Abril se le autorizó para viajar por el extranjero, debiendo percibir su haber por la Habilitación de este Ministerio.

Madrid 24 de Diciembre de 1900.

El Coronel Jefe del regimiento

Enrique Salazar



1.901-

Todo el año en la situación de excedente
y autorizado para viajar por la Península
y extranjero.

Madrid 31 Agosto 1901
El Coronel Jefe de Reg.
Sullivan

O - Año de 1902 -

Todo el año en la misma situación
que expresa la nota anterior.

Madrid 31 Diciembre 1902.

El Coronel.

Osorio de Arce

- Año de 1903 -

Por Real Orden de 28 de Febrero fue nombrado
el oficial comprendido en este documento Ayudante
de Ordenes del Sr. General Jefe del Es-
tado Mayor Central don Patrocinio Corvoa Topete.

Por otra soberana disposición de 29 de Agosto, se dis-
pone ser en el destino anterior y quede excedente forso-
do en esta Corte en cuya situación finió el año.

Madrid 31 Diciembre 1903.

El Coronel.

Osorio de Arce

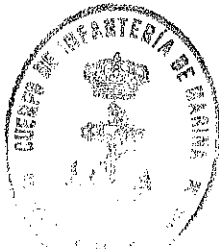
Año 1904.

Por Real orden de 26 de Mayo (R.O. 12-64), dictada de conformidad con lo que arroja el expediente formado al efecto, se dispone se haga constar en este historial que durante la guerra en 1898 con los E.E.U.U., espontáneamente solicitado, el oficial a que se refiere, y obtuvo el mando de la guarnición de Infantería de Marina del Acorazado Pelayo, y ya a bordo solicitado igualmente con puesto en cubierta, mereciendo de su Comandante el mando de la batería de tiro rápido.

Madrid 15 de Junio de 1904

El jefe del 1.º reg.º -

Alvarado de Arce



S. M. el Emperador de Prusia, se ha dignado conceder a este Capitán, la Cruz de 3.ª clase de Santa Ana de Prusia.

Durante todo el año continuó en la situación de excedente forzoso.

Madrid 31 Diciembre 1904.

El Comand.

Alvarado de Arce

- Año de 1905 -

Por Real orden de 11 de Mayo, se le concede la gratificación de cincuenta pesetas mensuales, por haber cumplido en 6 del mismo, diez años de efectividad en su actual



empleo de Capitán.

Durante todo el año continuó en situación de expediente forzoso.

Madrid 31 Diciembre 1905.

El Jefe del Neg.^o

P. E.

Miquelvarquez

- Año de 1906. -

Por Real orden del Ministerio de la Guerra de 22 de Febrero (R.O. n.º 27) se le concede su Com.^o de la Real y Militar orden de San Fermín, con antigüedad de 1.º de Marzo de 1904.

En situación de expediente forzoso continuó durante todo el año.

Madrid 31 Diciembre 1906.

El Sr. Jefe del Neg.^o

Manuel Comandante



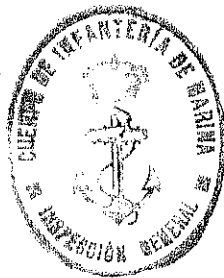
Año de 1907.

Todo el año en situación de expediente forzoso.

Madrid 31 Diciembre 1907.

El Sr. Jefe del Neg.^o

Comandante



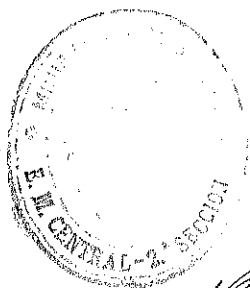
CA



Año de 1908.-
Continuó en situación de excedente for-
zoso hasta que por R.O. de 31 de Julio fue nom-
brado Ayudante personal del Sr. Ministro
de Marina, con cuyo destino continuó al fi-
nalizar el año.

Madrid 31 Diciembre 1908.
El Jefe del Neg.^o

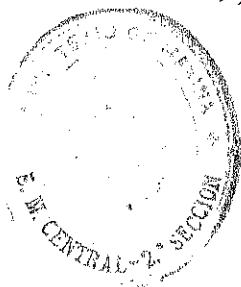
Lambert



Año de 1909.-
Durante todo el año continuó de-
sempeñando el destino de Ayudante per-
sonal del Sr. Ministro de Ma-
rina.

Madrid 31 Diciembre 1909.
El Jefe del Neg.^o

Lambert



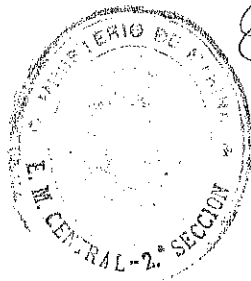
= Año de 1910. =
Por Real orden de 1.^o de Junio y con an-
tiguidad de la misma fecha (y con antigüedad
de la misma fecha) fue ascendido al empleo
de Comandante y por otra soberana disposi-
ción de igual fecha se dispone continuar de
Ayudante personal del Sr. Ministro de Ma-
rina y en el expresado destino firmó el
año.

Ma-



Madrid 31 Diciembre 1910.
El Coronel Jefe del Neg.^o

Junquera



Año de 1911

Con el destino de Ayudante del Excmo Sr. Ministro de Marina, hasta que por R.O. de 8 de Abril, cesó en el anterior destino, siendo nombrado a las ordenes del Sr. Ministro en cuyo destino continúa a fin de año

Madrid 31 de Diciembre de 1911

El Jefe del Negociado
Junquera Jover de Cadiz



Año de 1912

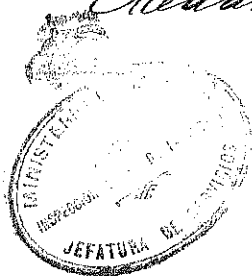
Por R.O. de 9 de Agosto (R.O. n.º 148) se le autoriza para viajar por el Extranjero

Por R.O. de 8 de Octubre (R.O. n.º 230) se le rectifica la antigüedad en su empleo de Comandante, pasando a ser la de 8 de Mayo de 1910

Requiere el año a las ordenes del Sr. Ministro de Marina.

Madrid 31 de Diciembre de 1912

El Coronel Jefe del Neg.^o
Junquera Jover de Cadiz



Año de 1913

Por R. O. de 31 de Enero (D. O. n.º 30), cesó este Jefe a las órdenes del Sr. Ministro, y quedó en situación de excedencia forzosa.

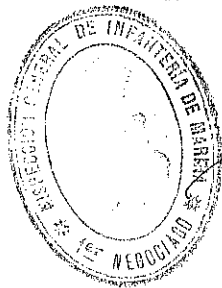
Por R. O. de 22 de Febrero (D. O. n.º 45) cesó en la situación de excedencia, y pasó de Ayudante Personal del Excmo Sr. Ministro de Marina.

Nombrado este Jefe por Real Decreto de 18 de Octubre (Gaceta del 21) Gobernador Civil de la Provincia de Pontevedra; por R. O. de 10 de Noviembre (D. O. n.º 250) cesó de Ayudante Personal del Ministro de Marina y quedó en situación de supernumerario sin sueldo, desde el día 23 de Octubre que tomó posesión de dicho cargo.

Habiendo cesado este Jefe de Gobernador Civil en 1.º de Noviembre, por R. O. de 14 del mismo (D. O. n.º 254) se dispone que continúe en la situación de supernumerario, hasta que tenga vacante para entrar en número, pero con el sueldo de excedente forzoso; con arreglo a lo que dispone el R. D. de 10 de Agosto de 1908 (D. O. n.º 181).

Madrid 31 de Diciembre de 1913

El Coronel Jefe del Negociado
Enrique Martín



Año de 1914

Por Real Orden de 13 de Febrero (D. O. n.º 34) entró en número en el escalafón de su empleo, disponiendo la misma Real Orden que quedase en situación de excedencia forzosa, afecto al Ministerio para el percibo de sus haberes.

Por R. O. de 21 Agosto (D. O. n.º 186) se trasladada otra de Guerra de 7 del mismo por la que se concede a este Jefe la Placa de la R. y Militar Orden de San Hermenegildo.



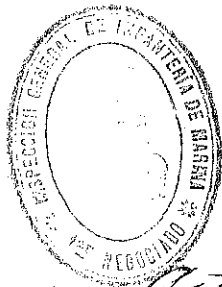
regido con antigüedad de 12 de Marzo de 1914

Emisión de año en la situación de excedente foroso

Madrid 21 de Diciembre de 1914

Jefe del Negocio

Luis Ferrás



Año 1915

Todo el año en la situación de excedencia forosa

Año 1916

Todo el año en la misma situación.

Madrid 21 de Diciembre 1916

Jefe del Negocio

José S. de Carrasquer

Año 1917

Por RO de 3 de Septiembre (DO nº 197) cambió en la situación de excedencia y fue nombrado Secretario del Jefe del Negocio

Por RO de 7 de Noviembre (DO nº 248) fue nombrado Ayudante del Sr. Ministro, tomando posesión en 6.

Emisión de año en el mismo destino

Madrid 21 de Diciembre 1917

Jefe del Negocio

Andrés Soriano

Año 1918

Por RO de 21 de marzo (DO nº 76) fue ascendido a teniente de coronel con antigüedad de 27 de mayo.

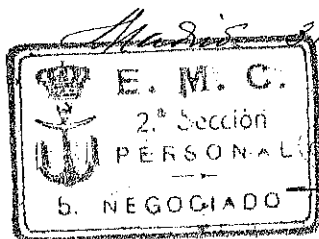
Habiendo cesado de Ayudante del Sr. Ministro, por



R.O. de 30 de Marzo (D.O. n.º 80) se dispone queda a las órdenes del Sr. Ministro de Marina.

Por R.O. de 3 de Agosto (D.O. n.º 146) se le autorizó para que desempeñe en la Península una comisión que le fue conferida por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Por R.O. de 26 de Octubre (D.O. n.º 246) se le destinó para eventualidades del servicio en esta Corte y jefe de la Comisión Liquidadora de Reserva de Marina, de cuyo destino tomó posesión en 19 de Noviembre. Finalizó el año en dicho destino.



Jefe del Negociado
Daguerre & Irujo

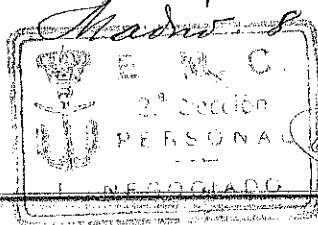
Año 1919.

Por R.O. de 16 de enero ha sido nombrado este jefe para formar parte de la Junta que, bajo la presidencia del teniente general Don José Marina Toga, ha de proceder a la reforma de los estatutos de la Real y Militar Orden de San Fernando, en cumplimiento a lo determinado en el apartado g) de la base 10 de la ley de 29 de febrero de 1918.

Por R.O. de 25 de marzo (D.O. n.º 45) se le nombra jefe del 2.º batallón del Regimiento expedicionario.

En 31 de marzo, hizo entrega de la Jefatura de la Comisión Liquidadora.

En 8 de abril se le expidió pasaporte para trasladarse a San Sebastián a fin de incorporarse a su destino en el Regimiento expedicionario.



Jefe del Negociado
Daguerre & Irujo



Con la procedencia y disposición que expresa la nota anterior, causó alta el jefe comprendido en este historial en el 2º Batallón del Regimiento Expedicionario de Infantería de Marina desembarcando en esta Plaza en 23 de Abril en cuyo día se hizo cargo del despacho de la Comandancia Militar, cesando en 24, y en 25 se hizo cargo del mando del citado 2º Batallón.

En 28 de Julio y cumpliendo ordenes de la Superioridad del Territorio salió el comprendido en esta hoja de servicios acompañado del Teniente D. Federico Montero y escoltado por un cabo y cuatro soldados de caballería, a visitar las posiciones guarnecidas por fuerzas de su Batallón llegando el mismo día a la de Muley Ben Sel-Ham, donde pernoctó; al siguiente día visitó las posiciones de Sidi-Boutraya, Famiusa y Farthim. Entre Sidi-Bou-Haya y Famiusa se internó en territorio enemigo de la Kabila de Benigorjet y alcanzó en un recorrido de más de ochocientos kilómetros un terreno nunca hasta entonces pisado por tropas Españolas, regresando a esta Plaza el 25.

En 26 del citado mes visitó "dos Cenizas" y en 28 la posición Militar de Alcántara. En 6 de agosto volvió a visitar el destacamento de los Cenizas y en 21 visitó las posiciones de F'zelata y Muley Ben Sel-Ham, donde permaneció hasta el 25 visitando desde allí las posiciones de Kudia Majzen, Sidi Ben Haya y F'zelata regresando a esta Plaza el mismo día 25 en cuya fecha se hizo nuevamente cargo del despacho de la Comandancia Militar cesando el 26.

En 5 de Octubre se hizo cargo del mando accidental del Regimiento por habersele concedido permiso al señor Coronel D. Francisco Xavier Alcántara.

En 30 de noviembre salió, acompañado del Capitán Ayudante del 2º Batallón Don Manuel Sánchez Moraleja a visitar las fuerzas destacadas en Peisana regresando a esta Plaza a las diez y ocho horas del mismo día.

En 7 de Diciembre hizo entrega del mando del Regtº al señor Coronel Don Camilo González López.

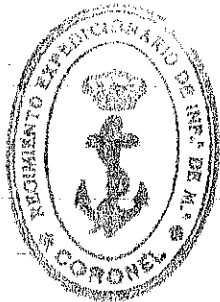
En 21 de Diciembre sucesivamente el 2º Batallón se...



Regimiento.

Madrid 21 de Diciembre de 1919.

Al Coronel

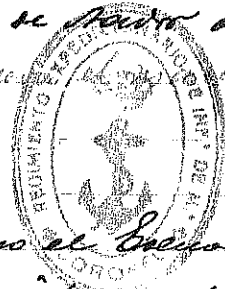


Quinto Encargado

- 1920 -

En 8 de Enero hizo entrega el mando de un batallón al Coman-
dante D. Ramón Rodríguez delgado por haberle concedido permisi-
o para Madrid según orden de la Comandancia General en Comisaría
el siguiente día verificó el mismo acto y por igual motivo se
lefe el Comandamiento de Madrid al Comandante D. Arturo Sánchez

en 29 de febrero como de memoria del Sr. Coronel
del batallón.



Sánchez

Con fecha 12 de febrero el Sr. Comandante jefe del C. M. C.
en escrito dirigido al jefe encargado en esta hoja se comu-
nicó lo siguiente: "Sr. Teniente Coronel de Prefectura de Ma-
rina D. Manuel Manrique de Lara: El Ministro de la Guer-
na en Real orden de 4 del actual me traslada lo siguiente:
"Excmo Sr.: Por este Ministerio en Real orden circular de 10 del
mes actual se oyo lo siguiente: "Terminados los proyectos de
reglamento a que hace referencia los apartados 1 y 2 de
la Base décima "Recompensas" de la ley de reintegración de
junio de mil novecientos diecinueve (C. L. n.º 169) el Rey (y p.º g.)
se ha servido resolver quede desuelta la Junta nombrada a
tal efecto por real orden circular de veintiocho de enero de
mil novecientos diecinueve (C. O. n.º 22) y que se den las gra-
cias en su Real nombre al Presidente de la misma y a
todos y cada uno de los Generales y Jefes que la formaron por
el celo, acierto e inteligencia con que han realizado tan
ardua labor". Lo que a mi ver de Real orden, comunicando
por el Sr. Ministro, traslado a V. S. para su conocimiento.
Dios guarde a V. muchos años - Madrid 12 de febrero de



1920 = El Almirante Jefe del B.M.C. = José de. Chacón = suscribido =
Hoy me relleno que dice "Ministerio de Marina - Regimiento General - Salina"
13 febrero (bombardeo el año). Lo que se copia a petición del interesado =
Hacabue 4 marzo 1920



Benigno Corrae

Se ausentó de la Plaza el 16 de junio para visitar las posiciones de Kas-
kuntze, Puapta, Aulef y U'elottra que guarnecían entacamente en per-
ra en su batallón regresando el 19 del mismo

Hacabue 20 junio 1920
El Coronel



Benigno Corrae

Dispuesto por el Excmo Sr. Comandante General del Terri-
torio que cubre una compañía del cuerpo para proteger
y establecer un bloqueo entre las posiciones de Aulef y Pu-
apaf, fue designada la 2ª del 2º batallón mandada por
el capitán J. Teodoro Lora de la. El jefe contestó en es-
ta hoja pidiendo autorización para asistir voluntariamente
a dicha operación y concedida que se fue salido el 29 de ju-
nio para U'elottra de cuyo punto emprendió al siguiente
día en marcha con la fuerza ante dicha misión a otra
compañía del batallón de casacas Las Navas n.º 10 que se
dirigía a establecer otro bloqueo entre Pu. Apaf y Kas-
kuntze. La 1ª compañía en Kas-kuntze, siguió con
la primera para cumplir la misión que se confió
a esta: durante la operación fue hostilizada por el
enemigo sin que hubiere que lamentar baja alguna.
Regresó el día 20 por la noche a la Plaza.

Hacabue 2 julio 1920
El Coronel

Benigno Corrae

Salí de esta Plaza el 8 de septiembre en dirección a Mearangué
sin en cuyo día se encargó al mando de las compañías destacadas.

Hacabue 13 septbr 1920
El Coronel

Benigno Corrae



Por R.O. de 10 de septiembre (D.O. n.º 208) fue ascendido a su inmediato empleo de Coronel el jefe comprendido en esta hoja en servicio, en cuyo ascenso se le comunicó el 12 consecuencia en correspondencia del Sr. Capitán General en el departamento, haciendo entrega del mando del batallón el día 13 al Comandante 2.º jefe y quedando en expectativa de destino

Larache 11 septiembre 1920.

El Coronel



Quinto Corrales

Fue destinado para eventualidad en Madrid por R.O. de 17 de septiembre (D.O. n.º 213) consecuencia de la cual fue para portar para un destino el día 25 del mismo mes.

Larache 20 Septiembre 1920.

El Coronel



Quinto Corrales

El Coronel a que se contrae esta hoja presenta un certificado que copiado a la letra dice así: "Don Carlos de Castro y Girona, 4.º Coronel de E. Mayor, Jefe de E. M. de la Comandancia General de Larache, de la que es Comandante General el Excmo. Sr. General de Brigada Don Enriquo Barrera Luyando: certifico: que el Coronel de Inf.ª de M.ª D. Manuel Manrique de Lara, ha prestado en este territorio los servicios que a continuación se expresan: el día 12 de septiembre, hallándose en Alcazar como 4.º Coronel, al mando del 2.º Bn. Exped.º, recibió la comunicación oficial de su ascenso a Coronel y la orden de entregar el mando al 2.º Jefe, así como su pasaporte para regresar a la Península. A pesar de ello, el día 15 se trasladó desde Alcazar a Taffer y a petición propia quedó agregado a la columna de operaciones, situación que le fue ratificada por R.O. de 5 de Octubre (D.O. de Marina n.º 229), por la que se le destinó en comisión a las órdenes del Excmo. Sr. Comandante Jefe de este territorio. — El día 20 asistió al combate que tuvo por resultado la ocupación de las posiciones de Had-dada, Muises, Raman y Tasia. — El día 23 asistió

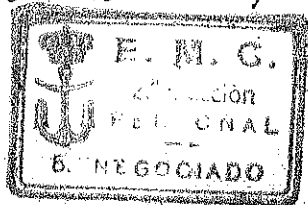


con el Cuartel pral al reconocimiento desde Genies. —
El dia 25 asistio al combate que determino la ocupacion de
Serija, Gardia y Minmat. — El dia 3 de Octubre asistio al com-
bate y ocupacion de Akba el Kela, Gadir, Buhayar y Malitak.
— El dia 11 asistio al combate y ocupacion de Gesba, Salinas y
Melha. — El dia 14 asistio al reconocimiento desde Gadir. —
El dia 19 asistio al combate y ocupacion de Tafesa y Kesil.
— En Tafesa se destaco para cumplimentar una orden de P. E.
y despues, al incorporarse solo al Cuartel General, tuvo que a-
travesar una zona peligrosa, batida en aquellos instantes por
un fuego intenso del enemigo que nos produjo la mayor parte
de las bajas habidas en aquella operacion. — El 24 asistio al
nuevo reconocimiento desde Gadir. — El dia 27 asistio a la ope-
racion para colocar los blokaus de Ankisy Bukris. — El dia 28
asistio al reconocimiento desde el extremo Sur de Beni-Seas. —
El dia 7 de Noviembre asistio al reconocimiento desde Ain-Sabta.
regresando el dia 11 a Alharas y Kasache. — Del valor, celo y bri-
llante actuacion demostrado por este Jefe durante el curso de las
operaciones, ha quedado altamente satisfecho el pral jefe de la
columna. X para que conste copido el presente certificado en
Kasache a 26 de Noviembre de 1920. Carlos de Castro. Rubricado.
4.º D.º El Comandante pral. Nansa. Rubricado. Hay un sello que
dice: Comandancia pral de Kasache, t. Mayor.

Lo que se anota, para la debida constancia

X Por D.O. de 10 de Diciembre (D.O. n.º 283) fue destinado a la
Jurisdiccion de Marina en la Corte

X Por D.O. de 22 de Enero de 1921 (D.O. n.º 18) fue nombrado para
el mando del Regimiento Expedicionario, para cuyo destino fue
pasaportado el dia 29 del mismo



Madrid 31 de Enero de 1921.
El Jefe del Negociado.

Rubricado



Nota

En la convocatoria hecha en la presente hoja, relativa a la operacion de 30 de junio de 1921 en que fueron colocados los blocaus entre las posiciones de Aulef, Pu-asa y Hiay, aparece omitida por error sin duda, en solo la constitucion de la columna enumerada en el punto, sin igualmente la mision de mantener la comunicacion al jefe comprendido en esta hoja, segun orden verbal dada por mi autoridad algunas horas antes en Escalata donde la columna se encuentra concentrada.

173) Larache 20 Octubre 1921
El Comandante General

Ramona

Parte dado por el jefe de la columna a que se refiere la nota anterior.

Regimiento Expedicionario de Infanteria de Marina. = Segundo Batallon = Ecuato. Senor =
Cumpliendo las ordenes recibidas para establecer los blocaus intercalados entre las posiciones de Aulef, Pu-asa y Hiay, se toco mañana a las tres de la madrugada para las fuerzas concentradas en Esc-



lata. a las cuatro en punto se puso en marcha la columna, formada por dos compañías de Cazadores de las Navas y 2.º Batallón de Infantería de marina, al mando, respectivamente, de los capitanes Adalid y Solá, dos de Ingenieros, por los capitanes Urzair, Puente y Teniente Egua y Ambrós y esta de Intendencia por el Teniente Guerra, formando un total de seiscientos hombres y ciento ochenta caballerías y mulos. además, como vanguardia, precedía a la columna, fuerza de Pelicía, al mando de los Capitanes Jurado y Uriarte. — a la altura de Yamisa, la columna se dividió dirigiéndose cada una de sus fracciones al sitio previamente designado para el establecimiento de los bloques, cuya construcción, comenzada a las nueve de la mañana, quedó terminada aproximadamente a las tres de la tarde. los trabajos fueron molestados por tiroteo ligero y continuo de pequeños grupos enemigos, ocultos entre los árboles del llano. a sus disparos contestados únicamente por las fuerzas de Pelicía, interviniendo en ocasiones la artillería de auléf. Pu- asaf para combatir a los grupos más numerosos frente al bloqueo situado entre ambas posiciones. — Terminada la operación sin baja alguna a las cuatro se disolvió la columna, marchando las fuerzas de las Navas a Tarbunt, las de Infantería de marina a auléf. y regresando a Escalata las de Ingeniería e Intendencia, así como



Mor las de Pelicia. - Ysdas ellas cumplieron con su
mision dignamente. - Dios guarde a V.E. muchos
años. - Sarache 1º de julio de 1920. - El Teniente Coronel
Manuel Maurique de Lara. - Autorizado - Encargado Señor
Comandante General de este Territorio. -

Es copia:

El Comd. General

Maurique

Con arreglo a lo dispuesto en la R.O. de Guerra de 30 de
Diciembre de 1920 (C. L. n.º 592), se le acredita el abono de ocho meses
y diez y siete dias, por el tiempo servido en Sarache desde 23 de Abril
a 31 de Diciembre de 1919.

Con arreglo a la R.O. del Ministerio de la Guerra de 25 Noviembre de
1921 (C. L. n.º 546) se le abonau ocho meses y veintitres dias, por el tiempo
servido en Sarache desde 1º al 8 de Enero de 1920 y desde 27 Febrero a
12 de Noviembre del propio año

Destinado por R.O. de 22 de Enero (D.O. n.º 18) a mandar el Regimiento
Expedicionario, por haberlo solicitado voluntariamente, y pasaportado para
Sarache el 29 del mismo, llego a esta Plaza el dia 7 de Febrero y en dicho
dia se posesionó del mando del Regimiento. Por R.O. del Ministerio de la
Guerra de 15 de Abril (D.O. n.º 86) confirmada por otra de Marina de
21 de Mayo (D.O. n.º 116) se le concede la Cruz de 3ª clase del Mérito
militar con distintivo rojo, por los servicios prestados en Taffer, duran-
te el año anterior. En 8 de Mayo entregó el despacho del Regimien-
to al Teniente Coronel Don Luis Canizares y salió para Idi-Ostman
formando parte del Cuartel General a las órdenes del Excmo Señor
Don Emilio Barrera ayudando con el fin de operar sobre la cabila
de Beni-Gorjet, asistiendo el 9 al reconocimiento efectuado desde el
Mensah; el 10 al combate y ocupacion de las posiciones Hareha,
Gailan y Ruida en el cual supió la columna 144 bajas y el 12
al combate librado para la ocupacion de Adamma y Babil-lo con



118 bajas por nuestra parte, acompañando al Cuartel en el recorrido efectuado por las guerrillas de Regulares en la retrema vanguardia. El 16 acompañó al Comandante General al reconocimiento efectuado desde Meusah, así como a la revista pasada por el mismo a las posiciones Loco-el-tell y Meuserf regresando después a Larache. El 17 se hizo cargo del despacho del Regimiento. Por R. O. del Ministro de Marina de 17 de Junio (D. O. n.º 135) se le concede la Cruz de 3ª clase del Mérito Naval con distintivo rojo por los servicios prestados en las operaciones de Tefes, formando parte de dicho Cuartel General. En 20 de Junio entregó el ~~despacho~~ ^{despacho} de su Regimiento al Comandante Don Manuel Jimenez Pidal y salió de Larache con un Batallón del mismo en dirección a Tielatra a donde llegó el mismo día, continuando al siguiente para Sidi-otman y Meusah, donde quedó en servicios de campaña. En 5 de Julio formando parte del antes dicho Cuartel General, asistió al reconocimiento efectuado desde las posiciones de Ruida, Harcha, Haurat y Bel-el-lo; el 6 al combate y establecimiento de las posiciones de Tesar, Hadi, Liati y Yota en el cual tuvimos 24 bajas y el 7 al reconocimiento efectuado por el Alto Comisario desde Tesar. El 11 asistió al combate que dio por resultado la ocupación de Maigera, Ain-Hedid, Nuader y Tabases, ocasionándonos el cuernigo 45 bajas, trasladándose el 15 desde Sidi-otman a Nuader donde quedó establecido el Cuartel General. El 16 asistió al combate y ocupación de Silo, Pensoliani, Murras y Bayania teniendo de nuestra parte 24 bajas, estableciendo por sí mismo una sección de su Regimiento que a las órdenes del Teniente Vargas, substituyó a una guerrilla de Regulares ante la posición de Silo. El 20 del mismo mes asistió al combate y ocupación de Budir, Rof y Aisen con 41 bajas de nuestra parte y el 24 al reconocimiento llevado a cabo desde Demma y establecimiento de las posiciones de Robba y avanzadilla, Sammaa y Kay. El 30 asistió con el Cuartel General a la revista girada por S. G. a estas posiciones y regresó a Larache haciéndose cargo el 31 del despacho de su Regimiento. El 2 de Agosto se encargó de la Jefatura del Campamento de Nador, cargo en el que continuó hasta el 8 de Noviembre en que empezó a desempeñar el de Coman-



tualidades del servicio en Madrid.

Por R.O. de Guerra de 8 de febrero trasladada a Manina por otra de 16 del mismo (D.O. n.º 44) le concede Pension de la Placa de San Hermenegildo con antigüedad de 30 de Noviembre de 1921 (rectificada la R.O. en el D.O. n.º 52)

El Coronel a que se contrae esta hoja, presenta un certificado que copiado a la letra dice: Don Emilio Barrera Bayando, General de Brigada y comandante Jefe del Territorio Certifico: Que el Coronel de Infantería de Marina Don Manuel Manrique de Lara, en cuantas operaciones se realizaron en este territorio durante los años de 1920, 1921 y Enero último, a las que asistió voluntariamente, dió reiteradas pruebas de valor sereno y de un excelente espíritu militar, realizando con evidente acierto, cuantas misiones le encomendé y demostrando en todas sus actos relevantes aptitudes de Jefe. Y para que conste se pide el presente en Larache a 16 de Febrero de 1922. = Barrera = Publicado = Hay un sello que dice: Comandancia Jefe de Larache. E. M. =

Por R.O. de Guerra de 4 de octubre (D.O. de Guerra n.º 224 y 225) trasladada a Manina por otra de 13 del mismo (D.O. n.º 235) le fue concedida la Cruz de 3.ª clase roja del M. Militar, sin pensión en atención a los distinguidos servicios que prestó y ministró que contrajo existiendo a las operaciones realizadas en nuestra zona del Protectorado en Africa desde el 1.º de Noviembre de 1920 a 31 Julio de 1921 (tercer periodo)

Se le acredita el abono de campaña de diez meses y veinticuatro días por el tiempo servido en Larache desde 7 de febrero a 31 Diciembre de 1921, con arreglo a lo dispuesto en la R.O. de Guerra de 8 de Agosto (D.O. n.º 176)

Por R.O. de 20 de octubre (D.O. n.º 240) fue nombrado Jefe de la Jurisdicción de Manina en la Corte y Vocal de la Junta del Censo, cesando de eventualidades

Por R.O. de Guerra de 14 octubre, trasladada a Manina por otra de 21 del mismo (D.O. n.º 243) le concede rectificación en la pensión de la Placa de San Hermenegildo con el sentido de que la antigüedad es de 17 Marzo 1921



Termino y año con el mismo destino.

- Año 1923 -

Por Real Decreto de 21 de Junio fui promovido al empleo de General de Brigada, y por otra de igual fecha se le destinó para eventualidades de servicio en esta Corte.

Por R. D. de 26 de Junio (D. O. n.º 165) es nombrado Presidente de las Juntas y que se refieren las Reales Ordenes de 19 de Diciembre de 1922 (D. O. n.º 229) y 2 de Marzo de Corriente Año (D. O. n.º 56)

Por R. D. de 7 de Diciembre se le concedió la Gran Cruz de San Hermenegildo con antigüedad de 21 de Julio.

Termino y año con los mismos destinos.

Año 1924.

Costo el año con los mismos destinos.

- Año 1925 -

Continúa con el mismo destino hasta que por R. D. de 23 de Octubre (D. O. n.º 139) es ocupado a Real de Division con antigüedad del día lo, nombrándose al Teniente Gral de Capata por R. D. de la misma fecha.

Por R. D. de 5 de Diciembre (D. O. n.º 175) se le esponde continuar desempeñando las comisiones por las que fue nombrado por la Sociedad de las Naciones. El Consejo de este alto organismo, con fecha 17 de Septiembre de 1923, elige miembros de la Comisión Mixta que, con arreglo al artículo 11 de la Convención firmada en Ginebra el 30 de Enero no ha de realizar se ocupó de polímeros Griegos y Turcos.

El Consejo de la Sociedad de las Naciones, en su sesión de Roma, el 11 de diciembre de 1924 lo nombra nuevamente para la protección de la minoría Albana en Grecia.

El mismo Consejo, después de haber examinado en su sesión de Ginebra el 13 de marzo de 1925 la cuestión de la minoría Griega en Corsica



Constantinople y de la misma forma en
Gracia Occidental, lo nombro para reali-
zar una investigacion y redactar una me-
moria sobre la situacion de ciertos mis-
siles

Año 1926

Con el destino de General Inspector del cuerpo y des-
empeñando las comisiones encomendadas por la Sociedad de
Naciones

Año 1927

Desempeñando los mismos cargos

Año 1928

Desempeñando los mismos cargos

Año 1929

Desempeñando los mismos cargos hasta el 27 de fe-
brero que falleció en el sanatorio St. Blasien en St.
Blasien, Selva Negra, Gran Ducado de Baden (Alemania)



ANEXO 4

RELACIÓN DE ARTÍCULOS DE LARA PUBLICADOS EN LA PRENSA

RELACIÓN DE ARTÍCULOS DE LARA PUBLICADOS EN LA PRENSA

- “Mi deber”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 4-II-1889.
- “Mozart”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 9-XII-1889.
- “Exposición del Círculo de Bellas Artes. II”, *El Heraldo*, Madrid, 16-V-1891.
- “Los Gnomos de La Alhambra, leyenda musical del maestro Chapí”, *La Ilustración Artística*, Madrid, 3-VIII-1891.
- “Parsifal. I”, *El Heraldo*, Madrid, 19-VIII-1891.
- “Parsifal. II”, *El Heraldo*, Madrid, 20-VIII-1891.
- “Un concierto wagneriano”, *La Época*, Madrid, 26-III-1895.
- “El público y los conciertos”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 29-III-1897.
- “Algunos datos relativos a la guerra marítima en el siglo XV”, *El Mundo Naval Ilustrado*, Madrid, 1-IX-1897.
- “Algunos datos relativos a la guerra marítima en el siglo XV. II”, *El Mundo Naval Ilustrado*, Madrid, 1-XI-1897.
- “Gente conocida. Nuestros músicos. Don Ruperto Chapí. Don Jerónimo Jiménez. Don Tomás Bretón. Don Manuel Nieto”, *El Mundo Naval Ilustrado*, 1-II-1898.
- “Don Juan. Poema musical de R. Strauss”, *El Imparcial*, Madrid, 28-II-1898.
- “Algunos datos relativos a la guerra marítima en el siglo XV (continuación)”, *El Mundo Naval Ilustrado*, Madrid, 1-IV-1898.
- “Música española. Al Sr. Eduardo Muñoz, crítico de “El Imparcial””, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 16-I-1899.
- “Notas musicales”, *Alma Española*, Madrid, 20-III-1904.
- “Walter Niemann. La música en España”, *El Mundo*, Madrid, 24-X-1907.
- “Muerte de un artista. Adolfo Furtwaengler”, *El Mundo*, Madrid, 26-X-1907
- “Walter Niemann. La música en España”, *El Mundo*, Madrid, 1-XI-1907.
- “Noticias musicales”, *El Mundo*, Madrid, 13-XI-1907.
- “Estreno de una ópera. “Madame Butterfly”. Tragedia japonesa en tres actos, libro de Giacosa e Iliias, música de Puccini, que se estrenará mañana en el Real”, *El Mundo*, Madrid, 16-XI-1907.
- “Teatro Real. *María di Rohan*, ópera de Donizetti”, *El Mundo*, Madrid, 22-XI-1907.
- “Visita de honor. Saint-Saens en el Real”, *El Mundo*, Madrid, 24-XI-1907.

- “Teatro Real. Inauguración”, *El Mundo*, Madrid, 21-11-1907.
- “Teatro Real. “Debut” de una artista”, *El Mundo*, Madrid, 25-XI-1907.
- “Teatro Real. *Werther*, drama lírico de Massenet”, *El Mundo*, Madrid, 1-XII-1907.
- “Teatro Real. *Tosca*, melodrama de Puccini”, *El Mundo*, Madrid, 9-XII-1907.
- “Teatro Real. Despedida de Rosina Storchio”, *El Mundo*, Madrid, 13-XII-1907.
- “Walter Niemann. La música en España”, *El Mundo*, Madrid, 16-XII-1907.
- “Esta noche en El Real. *Tannhauser*”, *El Mundo*, Madrid, 17-XII-1907.
- “Teatro Real. *Tannhauser*. Ópera romántica de Ricardo Wagner”, *El Mundo*, Madrid, 18-XII-1907.
- “Esta noche en el Real. *Tannhauser*”, *El Mundo*, Madrid, 21-XII-1907.
- “Teatro Real”, *El Mundo*, Madrid, 24-XII-1907.
- “Teatro Real. *Haensel und Gretel*. Ópera de Humpedink”, *El Mundo*, Madrid, 30-XII-1907.
- “Teatro Real. *El Profeta*, ópera de Meyerbeer”, *El Mundo*, Madrid, 1-I-1908.
- “Teatro Real. *Manón*, ópera de Massenet”, *El Mundo*, Madrid, 2-I-1908.
- “Teatro Real. *Lucia de Lammermoor*, ópera de Donizetti”, *El Mundo*, Madrid, 5-I-1908.
- “Días lejanos. Verdi”, *El Mundo*, Madrid, 7-I-1908.
- “El triunfo de un barítono. Teatro Real. *Rigoletto*, ópera de Verdi”, *El Mundo*, Madrid, 8-I-1908.
- “Teatro Real. *Lohengrin*, ópera romántica de Ricardo Wagner”, *El Mundo*, Madrid, 9-I-1908.
- “Teatro Real. Tercera representación de *Rigoletto*”, *El Mundo*, Madrid, 12-I-1908.
- “Teatro Real. *Tosca*, melodrama de Puccini”, *El Mundo*, Madrid, 15-I-1908.
- “Teatro Real. Despedida de la señorita Paretto”, *El Mundo*, Madrid, 16-I-1908.
- “Teatro Real. *Werther*”, *El Mundo*, Madrid, 20-I-1908.
- “Teatro Real. *Hamlet*”, *El Mundo*, Madrid, 23-I-1908.
- “Teatro Real. “Debut” de la Koraleck. Despedida de Anselmi”, *El Mundo*, Madrid, 26-I-1908.
- “Teatro Real. Despedida de Titta Ruffo”, *El Mundo*, Madrid, 27-I-1908.
- “Teatro Real”. Debut de Sobinoff”, *El Mundo*, Madrid, 31-I-1908.

- “Teatro Real. *Mefistófeles*, ópera de Arrigo Boito”, *El Mundo*, Madrid, 7-II-1908.
- “Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés”, *El Mundo*, Madrid, 8-II-1908.
- “Teatro Real. *Enrique VIII*, ópera de Saint-Saens”, *El Mundo*, Madrid, 13-II-1908.
- “Teatro Real. *Otelo*, ópera de Verdi”, *El Mundo*, Madrid, 14-II-1908.
- “Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés”, *El Mundo*, Madrid, 15-II-1908.
- “Sociedad Filarmónica. Cuarteto Checo”, *El Mundo*, Madrid, 19-II-1908.
- “*La Walkyria*. Orígenes de la leyenda”, *El Mundo*, Madrid, 21-II-1908.
- “*La Walkyria*. Orígenes de la leyenda II”, *El Mundo*, Madrid, 22-II-1908.
- “Teatro Real. *La Walkyria*”, *El Mundo*, Madrid, 23-II-1908.
- “Teatro Real. *La Walkyria* II”, *El Mundo*, Madrid, 24-II-1908.
- “Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés”, *El Mundo*, Madrid, 25-II-1908.
- “Teatro Real. “Los Pescadores de Perlas””, *El Mundo*, Madrid, 26-II-1908.
- “Teatro Real. “Carmen””, *El Mundo*, Madrid, 27-II-1908.
- “Teatro Real. *La Walkyria*”, *El Mundo*, Madrid, 2-III-1908.
- “*La Walkyria* III”, *El Mundo*, Madrid, 3-III-1908.
- “*La Walkyria* IV”, *El Mundo*, Madrid, 6-III-1908.
- “Teatro Real. Función de clausura”, *El Mundo*, Madrid, 9-III-1908.
- “*El anillo del Nibelungo*”, *El Mundo*, Madrid, 10-III-1908.
- “Teatro de La Comedia. Conciertos de Emil Sauer”, *El Mundo*, Madrid, 15-III-1908.
- “Concierto en el Conservatorio”, *El Mundo*, Madrid, 16-III-1908.
- “Los críticos y la música. Óperas bilingües. A mi amigo D. José Orueta”, *El Mundo*, Madrid, 23-III-1908.
- “Sociedad Filarmónica. Checo y Schnabel. II”, *El Mundo*, Madrid, 27-III-1908.
- “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 30-III-1908.
- “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 6-IV-1908.
- “Teatro de La Comedia. Concierto de Tragó”, *El Mundo*, Madrid, 7-IV-1908.
- “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 13-IV-1908.
- “Teatro de La Comedia. Segundo concierto de Tragó”, *El Mundo*, Madrid, 19-IV-1908.
- “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 20-IV-1908.
- “Concierto en el Ateneo. María Luisa Guerra”, *El Mundo*, Madrid, 21-IV-1908.

- “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 27-IV-1908.
- “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid 29-IV-1908.
- “Teatro Real. Ricardo Strauss. La Filarmónica de Berlín”, *El Mundo*, Madrid, 1-V-1908.
- “Teatro Real. Ricardo Strauss. La Filarmónica de Berlín”, *El Mundo*, Madrid, 2-V-1908.
- “Teatro Real. Ricardo Strauss. La Filarmónica de Berlín”, *El Mundo*, Madrid, 3-V-1908.
- “La obertura de Tannhauser. I”, *Faro*, Madrid, 10-V-1908.
- “Teatro Español. Sociedad Filarmónica”, *El Mundo*, Madrid, 14-V-1908.
- “La obertura de Tannhauser. II”, *Faro*, Madrid, 17-V-1908.
- “Directores wagnerianos. Arturo Nikisch. La Filarmónica de Berlín”, *El Mundo*, Madrid, 25-V-1908.
- “Teatro de La Zarzuela. Concierto de Manén”, *El Mundo*, Madrid, 26-V-1908.
- “Teatro de La Zarzuela. Concierto de Manén”, *El Mundo*, Madrid, 31-V-1908.
- “La obertura de Tannhauser. III”, *Faro*, Madrid, 31-V-1908.
- “Teatro de La Zarzuela. Opereta italiana”, *El Mundo*, Madrid, 3-VI-1908.
- “La obertura de Tannhauser. IV”, *Faro*, Madrid, 7-VI-1908.
- “Teatro de La Zarzuela. Opereta italiana”, *El Mundo*, Madrid, 9-VI-1908.
- “Teatro de La Zarzuela. Opereta italiana. *L’histoire d’un Pierrot*”, *El Mundo*, Madrid, 17-VI-1908.
- “Teatro de La Zarzuela. Opereta italiana. *Boccacio*”, *El Mundo*, Madrid, 19-VI-1908.
- “La obertura de Tannhauser. V”, *Faro*, Madrid, 21-VI-1908.
- “Teatro de La Zarzuela. Opereta italiana”, *El Mundo*, Madrid, 24-VI-1908.
- “Del cartel de anoche. *Las Campanas de Corneville*. Opereta italiana”, *El Mundo*, Madrid, 28-VI-1908.
- “En el Circo de Price. Ópera española”, *El Mundo*, Madrid, 3-VII-1908.
- “Teatro de La Zarzuela. Opereta italiana”, *El Mundo*, Madrid, 11-VII-1908.
- “La obertura de Tannhauser. VI”, *Faro*, Madrid, 26-VII-1908.
- “Ópera española. “La Africana” en Parish”, *El Mundo*, Madrid, 2-IX-1908.
- “Circo de Parish. “Fausto””, *El Mundo*, Madrid, 5-IX-1908.
- “Circo de Parish. “La Favorita””, *El Mundo*, Madrid, 9-XI-1908.
- “Circo de Parish. “Hernani””, *El Mundo*, Madrid, 12-XI-1908.

- “Circo de Parish. Sansón y Dalila”, *El Mundo*, Madrid, 17-IX-1908.
- “Circo de Parish. “Rigoletto””, *El Mundo*, Madrid, 19-IX-1908.
- “Un gran artista español. Sarasate. Por Manuel Manrique de Lara. Recuerdos de su vida y de su arte, a propósito de su muerte”, *El Mundo*, Madrid, 22-IX-1908.
- “Circo de Parish. “Aida””, *El Mundo*, Madrid, 25-IX-1908.
- “Teatro de La Zarzuela. Chapí y “La Bruja””, *El Mundo*, Madrid, 28-IX-1908.
- “Circo de Parish. “Otello””, *El Mundo*, Madrid, 8-X-1908.
- “Circo de Parish. “Lucía de Lamermoor””, *El Mundo*, Madrid, 13-X-1908.
- “Los Hugonotes”, *El Mundo*, Madrid, 15-X-1908.
- “Nueva temporada. La compañía del Real”, *El Mundo*, Madrid, 16-X-1908.
- “Circo de Parish. “Carmen””, *El Mundo*, Madrid, 21-X-1908.
- “Círculo de Bellas Artes. Eduardo Pelayo”, *El Mundo*, Madrid, 26-X-1908.
- “Circo de Parish. “Lohengrin””, *El Mundo*, Madrid, 29-X-1908.
- “Círculo de Bellas Artes. ¿Modernismo o regresión? Exposición del Retiro”, *El Mundo*, Madrid, 31-X-1908.
- “Teatro Real. *La Walkyria*”, *El Mundo*, Madrid, 15-XI-1908.
- “Teatro Real. “Aida””, *El Mundo*, Madrid, 16-XI-1908.
- “Teatro Real. “Mefistófeles””, *El Mundo*, Madrid, 22-XI-1908.
- “La obertura de Tannhauser. VII”, *Faro*, Madrid, 22-XI-1908.
- “Teatro Real. “Siegfried””, *El Mundo*, Madrid, 29-XI-1908.
- “Teatro Real. “Lucía de Lamermoor””, *El Mundo*, Madrid, 3-XII-1908.
- “Teatro Real”, *El Mundo*, Madrid, 6-XII-1908.
- “Música. En el Real. Aida y Siegfried”, *Faro*, Madrid, 6-XII-1908.
- “Teatro Real. “Sansón y Dalila””, *El Mundo*, Madrid, 11-XII-1908.
- “Teatro Real. “Lucía de Lamermoor””, *El Mundo*, Madrid, 13-XII-1908.
- “Música. En el Real. Aida y Siegfried. II”, *Faro*, Madrid, 13-XII-1908.
- “Teatro Real. Titta Ruffo en “Hamlet””, *El Mundo*, Madrid, 17-XII-1908.
- “Música en el Real. Titta Ruffo. I”, *Faro*, Madrid, 27-XII-1908.
- “Teatro Real. “La Tosca””, *El Mundo*, Madrid, 28-XII-1908.
- “Teatro Real. “El Barbero de Sevilla””, *El Mundo*, Madrid, 31-XII-1908.
- “Chapí”, *Ateneo, Revista Mensual Ilustrada*, Madrid, tomo VII, enero-junio, pp. 178-179.
- “Concierto en el Ateneo”, *El Mundo*, Madrid, 3-I-1909.
- “Teatro Real. “Linda de Chamounix””, *El Mundo*, Madrid, 10-I-1909.

- “Música en el Real. Titta Ruffo. II”, *Faro*, Madrid, 10-I-1909.
- “Teatro Real. “Lohengrin””, *El Mundo*, Madrid, 11-I-1909.
- “Música en el Real. Titta Ruffo. III”, *Faro*, Madrid, 17-I-1909.
- “Teatro Real. “Madame Butterfly””, *El Mundo*, Madrid, 23-I-1909.
- “Música en el Real. Lohengrin. I”, *Faro*, Madrid, 24-I-1909.
- “Teatro Real. “Rigoletto””, *El Mundo*, Madrid, 25-I-1909.
- “La Función de la Prensa. El Cuarteto Francés”, *El Mundo*, Madrid, 30-I-1909.
- “Teatro Lara. Cuarteto Vela”, *El Mundo*, Madrid, 31-I-1909.
- “Música en el Real. Lohengrin. II”, *Faro*, Madrid, 31-I-1909.
- “Teatro Español. Cuarteto Francés”, *El Mundo*, Madrid, 2-II-1909.
- “Teatro Real. “Hesperia””, *El Mundo*, Madrid, 3-2-1909.
- “Margarita la tornera. I”, *Faro*, Madrid, 4-II-1909.
- “Margarita la tornera. II”, *Faro*, Madrid, 21-II-1909.
- “Teatro Real. “Manon Lescaut””, *El Mundo*, Madrid, 5-II-1909.
- “Teatro Lara. Cuarteto Vela”, *El Mundo*, Madrid, 7-II-1909.
- “Teatro Real. “La Walkyria””, *El Mundo*, Madrid, 14-II-1909.
- “Teatro Español. Cuarteto Francés”, *El Mundo*, Madrid, 16-II-1909.
- “La última “Manón””, *El Mundo*, Madrid, 17-II-1909.
- “Teatro Real. Rosina Storchio”, *El Mundo*, Madrid, 19-II-1909.
- “Teatro Real. “Tosca””, *El Mundo*, Madrid, 21-II-1909.
- “El estreno de esta noche. “Margarita la Tornera”. Chapí y Fernández Shaw”, *El Mundo*, Madrid, 24-II-1909.
- “Teatro Real. “Margarita la Tornera”. El triunfo de Chapí”, *El Mundo*, Madrid, 25-II-1909.
- “Del cartel de anoche. Real. “Margarita” y “Siegfried””, *El Mundo*, Madrid, 1-III-1909.
- “Teatro Español. Cuarteto Francés”, *El Mundo*, Madrid, 4-III-1909.
- “Wagner en Madrid. “El Ocaso de los Dioses”. El estreno de esta tarde”, *El Mundo*, Madrid, 7-III-1909.
- “Wagner en el Real. “Gotterdaemmerung””, *El Mundo*, Madrid, 8-III-1909.
- “Teatro Real. Final de temporada”, *El Mundo*, Madrid, 15-III-1909.
- “Teatro Lara. Cuarteto Vela”, *El Mundo*, Madrid, 17-III-1909.
- “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 22-III-1909.
- “Teatro Lara. Cuarteto Vela”, *El Mundo*, Madrid, 24-III-1909.

- “Primeras noticias de la desgracia. Muerte del maestro Chapí. Las manifestaciones de duelo”, *El Mundo*, Madrid, 25-III-1909.
- “En la tumba de Chapí. ¡Adiós, maestro!”, *El Mundo*, Madrid, 27-III-1909.
- “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 29-III-1909.
- “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 5-IV-1909.
- “Orquesta Sinfónica. La “Suite” de Pérez Casas”, *El Mundo*, Madrid, 12-IV-1909.
- “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 15-IV-1909.
- “Teatro de la Comedia. Concierto de Manén”, *El Mundo*, Madrid, 29-IV-1909.
- “Teatro de la Comedia. Concierto de Manén”, *El Mundo*, Madrid, 1-V-1909.
- “La Novena Sinfonía”, *El Mundo*, Madrid, 5-V-1909.
- “Teatro Español. La Banda Municipal”, *El Mundo*, Madrid, 3-6-1909.
- “Teatro Real. Concierto benéfico”, *El Mundo*, Madrid, 13-VI-1909.
- “Concierto en Recoletos”, *El Mundo*, Madrid, 15-VI-1909.
- “Ópera en Parish. Inauguración. “Gioconda””, *El Mundo*, Madrid, 2-IX-1909.
- “Del cartel de anoche. Parish. “Fausto””, *El Mundo*, Madrid, 4-IX-1909.
- “Circo de Parish. “La Africana”, *El Mundo*, Madrid, 09-IX-1909.
- “Circo de Parish. “La Traviata”, *El Mundo*, Madrid, 12-IX-1909.
- “Circo de Parish. María Galvany. *El Barbero de Sevilla*”, *El Mundo*, Madrid, 15-IX-1909.
- “Circo de Parish, *Hernani*”, *El Mundo*, Madrid, 17-IX-1909.
- “Del cartel de anoche. Parish. “Lucía de Lammermoor”, *El Mundo*, Madrid, 18-IX-1909.
- “Circo de Parish. Despedida de La Galvany. *Rigoletto*”, *El Mundo*, Madrid, 21-IX-1909.
- “La Bohemia”, *El Mundo*, Madrid, 22-IX-1909.
- “Alrededor del teatro. Teatro Real”, *El Mundo*, Madrid, 16-X-1909.
- “Las tradiciones de un teatro. ¿Ópera o zarzuela? Libretos y música”, *El Mundo*, Madrid, 10-XI-1909.
- “Teatro Real. “Tannhauser”. Inauguración de la temporada”, *El Mundo*, Madrid, 12-XI-1909.
- “Teatro Real. Rosina Storchio. *Manon*”, *El Mundo*, Madrid, 14-XI-1909.
- “Teatro Real. Carmen”, *El Mundo*, Madrid, 18-XI-1909.
- “Teatro Real. “La Traviata””, *El Mundo*, Madrid, 26-XI-1909.

- “Teatro Real. “Lohengrin””, *El Mundo*, Madrid, 1-XII-1909.
- “Teatro Real. “Aida””, *El Mundo*, Madrid, 6-XII-1909.
- “Teatro de la Comedia. Concierto Malats”, *El Mundo*, Madrid, 11-XII-1909.
- “Teatro Real. *Tannhauser*. Inauguración de la temporada”, *El Mundo*, Madrid, 12-XI-1909.
- “Teatro Real. *Lohengrin* y *Aida*”, *El Mundo*, Madrid, 14-XII-1909.
- “Teatro Real. *Rigoletto*”, *El Mundo*, Madrid, 15-XII-1909.
- “Teatro Real. *Sansón y Dalila*”, *El Mundo*, Madrid, 23-XII-1909.
- “Las funciones de inocentada”, *El Mundo*, Madrid, 29-XII-1909.
- “Teatro Real. *Margarita la Tornera*”, *El Mundo*, Madrid, 30-XII-1909.
- “Teatro Real. Debut de Titta Ruffo”, *El Mundo*, Madrid, 5-I-1910.
- “En el Teatro Real. “Walkyria”. Sobre Walter Rabl”, *El Mundo*, Madrid, 6-I-1910.
- “La semana musical”, *Actualidades*, Madrid, 6-I-1910.
- “La obra póstuma de Chapí. “La magia de la vida””, *El Mundo*, Madrid, 13-I-1910.
- “Titta Ruffo”, *Actualidades*, Madrid, 13-I-1910.
- “Cosas del Real. Estreno de “Colomba”. La ópera y sus intérpretes”, *El Mundo*, Madrid, 16-I-1910.
- “Teatro Real. *Rigoletto*”, *El Mundo*, Madrid, 19-I-1910.
- “Teatro Real. *La Gioconda*”, *El Mundo*, Madrid, 24-I-1910.
- “Vela y Noguerras. Concierto en La Princesa. Desde Haendel hasta Grieg”, *El Mundo*, Madrid, 27-I-1910.
- “Colomba”, *Actualidades*, Madrid, 27-I-1910.
- “Teatro Real. Despedida de Titta Ruffo”, *El Mundo*, Madrid, 31-I-1910.
- “Música de Wagner en el Real. El Ocaso de Los Dioses. El pensamiento de Wagner revive en Rabl. La labor de la orquesta. Un gran triunfo de la Guszalewicz. Los demás intérpretes”, *El Mundo*, Madrid, 2-II-1910.
- “La Gioconda”, *Actualidades*, Madrid, 3-II-1910.
- “Teatro Real. Anselmi en *Lucia*”, *El Mundo*, Madrid, 7-II-1910.
- “Teatro de La Comedia. Roshental. Artista admirable”, *El Mundo*, Madrid, 10-II-1910.
- “Anselmi”, *Actualidades*, Madrid, 10-II-1910.

- “Anoche en el Teatro Real. Estreno de “Salomé”. El triunfo de Ricardo Strauss. Walter Rabl y la Bellincioni”, *El Mundo*, Madrid, 17-II-1910.
- “Ricardo Strauss. Recuerdos”, *Actualidades*, Madrid, 17-II-1910.
- “Teatro Real. “La Bohemia””, *El Mundo*, Madrid, 18-II-1910.
- “Teatro de la Comedia. Berta Marx”, *El Mundo*, Madrid, 22-2-1910.
- “Obras de Strauss”, *Actualidades*, Madrid, 24-II-1910.
- “Teatro Real. Despedida de Anselmi”, *El Mundo*, Madrid, 2-III-1910.
- “Teatro Real. “El oro del Rhin””, *El Mundo*, Madrid, 3-III-1910.
- “Teatro Español. Cuarteto Vela”, *El Mundo*, Madrid, 6-III-1910.
- “Teatro Español. Cuarteto Vela”, *El Mundo*, Madrid, 12-III-1910.
- “Carta abierta. El homenaje a Chapí”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 12-III-1910 (firma compartida).
- “El repertorio del Real”, *Actualidades*, Madrid, 17-III-1910.
- “Teatro Español. Sociedad de Instrumentos de Viento. Cuarteto Vela”, *El Mundo*, Madrid, 18-III-1910.
- “Del Teatro Real. La Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 21-III-1910.
- “Obras de Chapí”, *Actualidades*, Madrid, 24-III-1910.
- “Recuerdos de una vida: El aniversario de Chapí”, *El Mundo*, Madrid, 25-III-1910.
- “En el Teatro Real. Orquesta Sinfónica. Segundo concierto”, *El Mundo*, Madrid, 28-III-1910.
- “Opereta vienesa”, *Actualidades*, Madrid, 31-III-1910.
- “Temporada de Opereta. El cartel de anoche. Princesa. Opereta vienesa. “El Barón Zíngaro”, *El Mundo*, Madrid, 2-IV-1910.
- “Anoche en el Español. El beneficio de la Cobeña. “El eterno burlador”. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 4-IV-1910.
- “Un músico español. La Tonkünstler-Orchester. Sobre José Lassalle”, *El Mundo*, Madrid, 5-IV-1910.
- “Teatro de la Princesa. Opereta vienesa. “La princesa del dólar””, *El Mundo*, Madrid, 13-IV-1910.
- “Emilio Sala”, *El Mundo*, Madrid, 14-IV-1910.
- “En el Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 16-IV-1910.
- “En el Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *El Mundo*, Madrid, 18-IV-1910.

- “Teatro Real. Tonkünstler-Orchester. Despedida de Lasalle”, *El Mundo*, Madrid, 25-IV-1910.
- “Teatro de La Princesa. “El Murciélago””, *El Mundo*, Madrid, 1-V-1910.
- “Empresarios y escritores. La campaña del Real. Un director para “Tristán””, *El Mundo*, Madrid, 24-X-1910.
- “Chapí”, *El Teatro*, Madrid, [27-X-1910].
- “Teatro de la Comedia. Rosenthal. Artista admirable”, *El Mundo*, Madrid, 10-XI-1910.
- “Teatro de La Comedia. Rosenthal. Segundo concierto”, *El Mundo*, Madrid, 12-XI-1910.
- “El día musical. Rosenthal y “Otelo”. El concierto en la Comedia y la inauguración del teatro Real”, *El Mundo*, Madrid, 13-XI-1910.
- “Del cartel de anoche, El Real. “Siegfried””, *El Mundo*, Madrid, 14-XI-1910.
- “Del cartel de anoche. Real. “Siegfried””, *El Mundo*, Madrid, 17-XI-1910.
- “Teatro Real. “Sansón y Dalila”. La representación de anoche”, *El Mundo*, Madrid, 24-XI-1910.
- “Teatro Real. “Mefistófeles””, *El Mundo*, Madrid, 27-XI-1910.
- “En el Teatro Real. La ópera “Carmen”. El tenor Zonatello”, *El Mundo*, Madrid, 28-XI-1910.
- “Teatro Real. El último “Siegfried””, *El Mundo*, Madrid, 30-XI-1910.
- “Concierto en la Comedia. María Gay. Trío Pichot-Costa”, *El Mundo*, Madrid, 1-XII-1910.
- “Teatro Real. La última “Carmen”. María Gay”, *El Mundo*, Madrid, 5-XII-1910.
- “Severidad del público. “La Walkyria” en el Real”, *El Mundo*, Madrid, 7-XII-1910.
- “Teatro Real. “La Wally”. El estreno de anoche”, *El Mundo*, Madrid, 16-XII-1910.
- “Teatro Real. “Rigoletto”, *El Mundo*, Madrid, 18-XII-1910.
- “Teatro Real. “La Sonámbula””, *El Mundo*, Madrid, 26-XII-1910.
- “Teatro Real. “Mefistófeles””, *El Mundo*, Madrid, 28-XII-1910.
- “Wagner y el público. “El oro del Rhin”. Anoche en el Real. El triunfo de Gottlieb”, *El Mundo*, Madrid, 30-XII-1910.
- “Teatro Real. “Lohengrin””, *El Mundo*, Madrid, 4-I-1911.
- “Teatro Real. “El Barbero de Sevilla””, *El Mundo*, Madrid, 8-I-1911.

- “Teatro Real. “Lohengrin””, *El Mundo*, Madrid, 12-I-1911.
- “Teatro Real. Mefistófeles”, *El Mundo*, Madrid, 13-I-1911.
- “Teatro Real. “El Ocaso de los dioses””, *El Mundo*, Madrid, 16-I-1911.
- “Teatro Real. “Tosca”. La representación de anoche”, *El Mundo*, Madrid, 18-I-1911.
- “En el cartel de anoche. Zina Brozzia. Real. “Tosca””, *El Mundo*, Madrid, 22-I-1911.
- “Comentarios a la “Gaceta”. Cecilio Roda, nombrado para el Conservatorio”, *El Mundo*, Madrid, 25-I-1911.
- “Anoche en el Real. El estreno de “Tristán e Iseo”. La interpretación”, *El Mundo*, Madrid, 6-II-1911.
- “En el Español. Joaquín Larregla. Del concierto de esta tarde”, *El Mundo*, Madrid, 13-II-1911.
- “Teatro Real. “Tristán e Iseo”. El maestro Saco del Valle”, *El Mundo*, Madrid, 23-II-1911.
- “De Música. Cuarteto Francés. Zina Brozia”, *El Mundo*, Madrid, 26-II-1911.
- “Teatro Real. La ópera de Giannetti”, *El Mundo*, Madrid, 27-II-1911.
- “Teatro Real. Despedida de Anselmi. La Tosca”, *El Mundo*, Madrid, 1-III-1911.
- “En casa de Lhardy. Despedida de Anselmi. El futuro cartel”, *El Mundo*, Madrid, 2-III-1911.
- “Teatro Real. El último “Tristán””, *El Mundo*, Madrid, 3-III-1911.
- “Teatro Real. “El Final de Don Álvaro”. La obra de Conrado del Campo”, *El Mundo*, Madrid, 5-III-1911.
- “Teatro Real. Final de temporada”, *El Mundo*, Madrid, 7-III-1911.
- “En el Real. La Orquesta Sinfónica (El Cuarteto Español / El concierto de ayer)”, *El Mundo*, Madrid, 31-III-1911.
- “Crítica musical. Mi wagnerismo. Acerca de las ideas”, *El Mundo*, Madrid, 8-IV-1911.
- “Anoche en el Real. La Orquesta Sinfónica. Tercer concierto”, *El Mundo*, Madrid, 11-IV-1911.
- “En el Real. La Orquesta Sinfónica. Cuarto concierto”, *El Mundo*, Madrid, 17-IV-1911.
- “Teatro del Príncipe Alfonso. Concierto de piano. Carmencita Pérez”, *El Mundo*, Madrid, 20-IV-1911.

- “Música española. Un compositor y una obra”, *El Mundo*, Madrid, 26-VI-1912.
- “Asociación Wagneriana. Luis Mancinelli”, *El Mundo*, Madrid, 26-X-1912.
- “Asociación Wagneriana. “Parsifal””, *El Mundo*, Madrid, 27-X-1912.
- “Asociación Wagneriana. Primer concierto”, *El Mundo*, Madrid, 29-X-1912.
- “Asociación Wagneriana. Segundo concierto”, *El Mundo*, Madrid, 30-X-1912.
- “Asociación Wagneriana. Tercer concierto”, *El Mundo*, Madrid, 31-X-1912.
- “Asociación Wagneriana. Último concierto”, *El Mundo*, Madrid, 1-XI-1912.
- “Conciertos. En el Teatro de la Comedia. En el Salón Navas”, *El Mundo*, Madrid, 6-XI-1912.
- “Teatro Real. Inauguración. “Aida””, *El Mundo*, Madrid, 17-XI-1912.
- “Teatro Real. “Isabeau””, *El Mundo*, Madrid, 18-XI-1912.
- “La peregrinación del vivir. Marcha fúnebre. Recuerdos de arte”, *El Mundo*, Madrid, 28-XI-1912.
- “Teatro de La Comedia. Concierto Larregla”, *El Mundo*, Madrid, 17-XII-1912.
- “Teatro Cervantes. Concierto”, *El Mundo*, Madrid, 18-XII-1912.
- “Teatro Real. “Haensel und Gretel”. La ópera de Humperdinck. Orquesta y cantantes. Rabi dirige magistralmente. La consagración del violinista Manén”, *El Mundo*, Madrid, 20-XII-1912.
- “Teatro Real. Concierto Manén”, *El Mundo*, Madrid, 24-XII-1912.
- “Teatro Real. “Tristán e Iseo””, *El Mundo*, Madrid, 29-XII-1912.
- “Teatro Real. “Los Hugonotes””, *El Mundo*, Madrid, 1-I-1913.
- “Teatro Real. “Aida””, *El Mundo*, Madrid, 10-I-1913.
- “Teatro de la Comedia. Concierto”, *El Mundo*, Madrid, 11-I-1913.
- “Teatro Real. “Tannhauser””, *El Mundo*, Madrid, 13-I-1913.
- “Teatro Real. “Der Freischutz””, *El Mundo*, Madrid, 15-I-1913.
- “Dos estrenos. Teatro Real. Don Carlos”, *El Mundo*, Madrid, 22-I-1913.
- “Teatro Real. “Los Payasos-Lohengrin””, *El Mundo*, Madrid, 27-I-1913.
- “Teatro Real. El cartel de anoche. “Rigoletto””, *El Mundo*, Madrid, 02-II-1913.
- “Teatro Real. Palet y Titta Ruffo”, *El Mundo*, Madrid, 12-II-1913.
- “Teatro Real. “Ariana y Barba Azul””, *El Mundo*, Madrid, 16-II-1913.
- “De Música. Carta abierta”, *El Mundo*, Madrid, 18-II-1913.
- “Teatro Real. “Hamlet””, *El Mundo*, Madrid, 20-II-1913.
- “Teatro Real. “Tabaré””, *El Mundo*, Madrid, 27-II-1913.

- “Teatro Real. El último “Tristán”. El primer “Trovador””, *El Mundo*, Madrid, 3-III-1913.
- “Teatro Real. Final de temporada”, *El Mundo*, Madrid, 10-III-1913.
- “Teatro Real. Orquesta Sinfónica. Tercer concierto”, *El Mundo*, Madrid, 24-III-1913.
- “La opereta en la Zarzuela. *Eva*, de Franz Lehar”, *El Mundo*, Madrid, 26-III-1913.
- “Orquesta Sinfónica. Segundo concierto”, *El Mundo*, Madrid, 31-III-1913.
- “Teatro de La Zarzuela. “Capriccio Antico””, *El Mundo*, Madrid, 1-IV-1913.
- “Orquesta Sinfónica. Tercer concierto”, *El Mundo*, Madrid, 7-IV-1913.
- “Orquesta Sinfónica. Cuarto concierto”, *El Mundo*, Madrid, 12-IV-1913.
- “Teatro Real. Asociación Wagneriana. Festival Wagner”, *El Mundo*, Madrid, 24-V-1913.
- “Círculo de Bellas Artes. Velada musical”, *El Mundo*, Madrid, 4-VI-1913.
- “Teatro Real. “Mefistófeles”. Triunfo de una artista española”, *El Mundo*, Madrid, 20-XI-1913.
- “Teatro Real. “Sansón y Dalila””, *El Mundo*, Madrid, 23-XI-1913.
- “Teatro Real. “Los Puritanos””, *El Mundo*, Madrid, 14-XII-1913.
- “Teatro Real. “Rigoletto””, *El Mundo*, Madrid, 19-XII-1913.
- “Triunfo del wagnerismo. La solemnidad de anoche. Estreno de “Parsifal””, *El Mundo*, Madrid, 2-I-1914.
- “Teatro Real. “Parsifal”. Segunda representación”, *El Mundo*, Madrid, 4-I-1914.
- “Teatro Real. “Tosca””, *El Mundo*, Madrid, 11-I-1914.
- “Teatro Real. “Orfeo””, *El Mundo*, Madrid, 23-I-1914.
- “Teatro Real. “Los Hugonotes””, *El Mundo*, Madrid, 25-I-1914.
- “Teatro Real. “Otelo””, *El Mundo*, Madrid, 30-I-1914.
- “Teatro Real. “Rigoletto””, *El Mundo*, Madrid, 4-II-1914.
- “Teatro Real. “Lohengrin””, *El Mundo*, Madrid, 8-II-1914.
- “Teatro Real. “El Barbero de Sevilla””, *El Mundo*, Madrid, 15-II-1914.
- “Teatro Real. “Un baile de máscaras””, *El Mundo*, Madrid, 20-II-1914.
- “Teatro Real. La señora Galli-Curci”, *El Mundo*, Madrid, 4-III-1914.
- “Anoche en El Real. Nueva serie wagneriana”, *El Mundo*, Madrid, 5-III-1914.
- “Esbozos de crítica musical. Las primeras obras de Ricardo Wagner”, *ABC*, Madrid, 13-VI-1914.

- “Esbozos de crítica musical. Las primeras obras de Ricardo Wagner”, *ABC*, Madrid, 27-VI-1914.
- “Sarajevo. Recuerdos de un viaje”, *ABC*, Madrid, 29-VI-1914.
- “Esbozos de crítica musical. Las primeras obras de Ricardo Wagner”, *ABC*, Madrid, 20-VII-1914.
- “Emilio Serrano”, *ABC*, Madrid, 23-V-1915.
- “Jerónimo Giménez”, *Blanco y Negro*, 25-VII-1915.
- “Teatro Real: La Traviata. Mefistófeles”, *Summa*, Madrid, 15-I-1916.
- “Romances españoles en Los Balkanes”, *Blanco y Negro*, Madrid, 21-I-1916.
- “Teatro Real. Tannhauser”, *Summa*, Madrid, 1-II-1916.
- “Teatro Real. Tristán e Iseo”, *Summa*, Madrid, 15-II-1916.
- “Teatro Real. Los Hugonotes Manón”, *Summa*, Madrid, 1-III-1916.
- “Teatro Real. La Walkyria”, *Summa*, Madrid, 15-III-1916.
- “Una ciudad castellana en Oriente”, *Blanco y Negro*, Madrid, 28-V-1916.
- “Viaje a Syria. La ruta de Ba-Albek”, *Blanco y Negro*, Madrid, 20-VIII-1916.
- “ABC en Marruecos. El campamento de Teffer”, *ABC*, Madrid, 3-X-1920.
- “De Larache a Beni-Gorfet. Cudia Ruida. El Archa y Gailán”, *ABC*, Madrid, 28-V-1921.
- “De Larache a Beni-Gorfet. I”, *ABC*, Madrid, 7-VI-1921.
- “De Larache a Beni-Aros ante Tasarot”, *ABC*, Madrid, 27-VII-1921.
- “Velázquez en el Museo del Louvre”, *Revue Hispanique*, tomo LI, New York; París: Hispanic Society of America, 1921.

ANEXO 5

**BIBLIOTECA DE LA ASOCIACION
WAGNERIANA DE MADRID**

BIBLIOTECA DE LA ASOCIACION WAGNERIANA DE MADRID (AWM)¹

Se indican con asterisco los títulos incorporados recientemente a la Biblioteca de la AWM, a partir del trabajo de documentación realizado desde la Biblioteca Nacional de España, y tras cotejar el listado con la información contenida en el catálogo de la biblioteca².

Monografías (incluye traducciones de obras extranjeras):

- ABRIL, Manuel: *La filosofía de Parsifal*. Conferencia leída el 16 de enero de 1914 en el Ateneo de Madrid. Madrid: Asociación Wagneriana de Madrid, 1914.
- ADLER, Guido: *Richard Wagner*. Conferencias leídas por el autor en la Universidad de Viena. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904.
- __: *Richard Wagner*. Conferencias leídas por el autor en la Universidad de Viena (trad. del alemán al francés, por Louis Laloy). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909.
- *ARÍN, Valentín de: *Progresos y decadencias de la música española: discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Valentin de Arín y Goenaga y contestación del Sr. Don Cecilio de Roda López el día 2 de Junio de 1912*. Madrid: Bernardo Rodríguez, 1912.
- BERNARDINI, Léonie: *Richard Wagner: Sa vie, ses poems d'opéra, son système dramatique et musical*. París: C. Marpon & Flammarion, s. f. (1889?).
- *BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo: *Las leyendas de Wagner en la literatura española: con un apéndice sobre el Santo Grial en el "Lanzarote del Lago" castellano*. Madrid: [Imp. Clásica Española], 1913.
- BORRELL, Félix: "El Wagnerismo en Madrid" y ARÍN, Valentín de: "Biografía de Ricardo Wagner". Conferencias leídas por sus autores en el Teatro de la Princesa el día 4 de Mayo de 1911. Madrid: Impr. Ducazal, 1912.
- *BOSCH, Carlos: *Del idealismo en arte, con un prólogo de D. Manuel Manrique de Lara*. Madrid: Blass y Cia., [1913].
- BRAUNE, Hugo L.: *Richard Wagner's Bühnenwerke in Bildern dargestellt*. Leipzig: C. F. Siegel, s.f. (1910?).
- BÜCHNER, M.: Alexandre: *Richard Wagner et sa musique*. Caen: A. Hardel 1864.
- *BURGHOLD, Julius: *Über die Leitmetive in Richar Wagners Ring des Nibelungen und ihre Benennung*. Leipzig: C.G. Röder, [s.a.].
- *CENDRA, Manuel de; BASAIL, Clementino: *Tristán é Iseo: drama musical en tres actos; guía temática en castellano, con adaptación de los temas musicales al texto y cuadro sinfónico por los señores Manuel de Cendra y Clementino Basail*. Madrid: Francisco Beltrán, [1911], [2ª ed.].
- *CHAMBERLAIN, Houston S.: *El Drama Wagneriá*. (Joaquin Pena, trad.). Barcelona: Fidel Giró, 1902.
- __: *Richard Wagner. Sa vie et ses oeuvres* (trad. del alemán al francés, s.a.). París: Perrin et Cie., 1908.

¹ Agradecemos la ayuda inestimable de Isabel Lozano, encargada de los Archivos personales de la Biblioteca Nacional de España, para poder trabajar con la documentación relativa a la biblioteca de la Asociación Wagneriana de Madrid, así como la biblioteca personal de Manrique de Lara.

² La relación bibliográfica que exponemos tiene como base el trabajo previo de ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO, Paloma: *Richard Wagner en España: La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 2007, pp. 67-72.

- *CHAMBRUN, Joseph-Dominique - Aldebert Pineton, Comte de: *Wagner á Carlsruhe: l'artiste du siècle*. París: [Chamerot et Renonard], 1898.
- *CLÉMENT, Félix: *Músicos célebres: biografías de los más ilustres compositores desde el siglo XVIII hasta nuestros días*. (A. Blanco Prieto, trad.). Barcelona: Daniel Cortezo y C^a, 1884.
- *COR, Jacques: *Les maîtres chanteurs de Richard Wagner: étude musicale et littéraire*. París: Fischbacher, [1898].
- *COTARD, Charles: *Richard Wagner, Tristan et Ireult: Essai d'analyse des Leit-motifs*. París: [Bruxelles: Ch. Lombaerts], 1895.
- CRISENOY, Carl de: *Le sens intime de la Tétralogie de Richard Wagner. La Chute. La Redemption*. París: Perrin et Cie., 1913.
- *CUNICULUS, [seud.]: *De las enfermedades wagnerianas de su tratamiento y de su curación: Obra histórica, filosófica, médica y benéfica*. (Dr. Lapin, trad.). Madrid: Viuda é hijos de Manuel Tello, 1894.
- DELESQUES, Paul: *Lohengrin à Rouen: la distribution, le livret la partition*. Rouen: Espérance Gagniard, 1891.
- *DESTRANGES, Etienne: *Tannhoeuser de Richard Wagner. Etude analytique*. París: [s.n.], 1894.
- __: *Les femmes dans l'oeuvre de Richard Wagner*. París: Librairie Fischbacher, 1899.
- D'HARCOURT, Eugène: *Quelques remarques sur l'exécution du Tannhäuser de Richard Wagner à l'Opéra de París (Mai 1895)*. París: L. Fischbacher, 1895.
- DINGER, Hugo: *Richard Wagners geistige Entwicklung. Versuch einer Darstellung der Weltanschauung Richard Wagners mit Rücksichtnahme auf deren Verhältnis zuden philosophischen Richtungen der Junghegelianer und Arthur Schopenhauers*. Leipzig: Fritsch, 1892.
- DWELSHAUVERS, F. V.: *R. Wagner. Étude analytique de sa Vie et de ses Oeuvres, contenant quelques Remarques sur les Exécutions de Bayreuth*. Verviers, 1889.
- *EISER, Otto: *Andeutungen über Wagners Beziehung zu Schopenhauer und zur Grundidee des Christenthums: Als Einleitung zur Lesung des Wagnerschen Parsifal vorgetragen am 5. Vereins-Abend des Richard-Wagner-Vereins zu Frankfurt a. M., den 29. April 1878*. Chemnitz: Ernst Schmeitzner, 1878.
- ERNST, Alfred: *L'art de Ricart Wagner. L'obra poetica. L'obra musical*, 2 Vols. (trad. del francés al catalán por Geroni Zanné). Barcelona: Associació Wagneriana, 1909-1910.
- EVENPOEL, Edmond: *Le Wagnérisme hors de l'Allemagne*. Bruxelles: Schott Frères, 1891.
- *FARGAS Y SOLER, Antonio: *Observaciones en vindicación de la ópera italiana al Ensayo biográfico-crítico de R. Wagner por D. J. Marsillach Lleonart*. Barcelona: Imprenta de Jaime Jepús, 1878.
- GASPERINI, A. de: *La nouvelle Allemagne musicale: Richard Wagner*. París: Heugel et Cie., 1866.
- GLASENAPP, Carl Fr.: *Richard Wagner's Leben und Wirken*, 2 Vols. Leipzig: Breitkop & Härtel, 1882.
- __: *Wagner-Enzyklopädie. Hapterscheinungen der Kunst und Kulturgeschichte im Lichte der Anschauung Richard Wagners*. Leipzig: E. W. Fritsch, 1891.
- __: *Das Leben Richard Wagners*, 6 Vols. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910-1911.
- *GRAND-CARTERET, John: *Richard Wagner en caricatures*. Dessins de J. Blass, Moloch et Tiret-Boguet. París: Larousse, [1891].
- GRANDMOUGIN, Charles: *Esquisse sur Richard Wagner*. París: Durand, Schoenewerk & Cie., s.f.
- *GUARDIA, Ernesto de la: *El ocaso de los Dioses de Ricardo Wagner: Estudio crítico literario y musical, con los principales temas de la partitura* (Emilio Zurita, ed.). [Buenos Aires]: Tragant, 1912.

- __: *Vida y obra de Ricardo Wagner*. Conferencia leída en el Conservatorio de Buenos aires el 15 de diciembre de 1912. Buenos aires: Impr. Alsina, Asociación Wagneriana, 1912.
- *HARCOURT, Eugène d': *Quelques remarques sur l'exécution du Tannhaeuser de Richard Wagner, à l'opéra de Paris (Mai 1895)*. París: [s.n.], 1895.
- HÉBERT, Marcel: *Tétralogie: Tristan et Yxult-Parsifal. Trois moments de la pensée de Richard Wagner*. París: [G. Saint-Aubin et Thevenot], 1894.
- HERNÁNDEZ BARROSO, Mateo: *La IX Sinfonía de Beethoven*. Madrid: Impr. Alemana, 1912.
- HIPPEAU, Edmond: *Parsifal et l'opéra wagnerien*. París: Librairie Fischbacher; Durand, Schoenwerk et Cie., 1890.
- *IRVINE, David: *L'Anell del Nibelung de Wagner y les condicions de l'humanitat ideal*. (Manuel de Montoliu, trad.). Barcelona: [s.n.], 1911.
- *JULLIEN, Adolphe: *Richard Wagner: sa vie et ses amozes*. París: Jules Ronam, éd. (Imprimerie C. Ménard et J. Augry), 1886.
- *KIEFER, F. J.: *Légendes et traditions du Rhin de Bale a Rotterdam*. Mayence: [Jean Wirth], [s.a.] (5ª ed.).
- *KLOSS, Erich: *Richard Wagner über den Ring des Nibelungen: Ausspruche des Meinsters über sein Werk in Schriften und Briefen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913.
- *KUFFERATH, Maurice: *Le Théâtre de Richard Wagner: de Tannhaeuser a Parsifal: essais de critique littéraire, esthétique et musicale. Les maitres chanteurs de Nuremberg*. París: Fischbacher; Bruxelles: Schott Frères, 1898.
- *__: *Le Théâtre de Richard Wagner: de Tannhaeuser a Parsifal: essais de critique littéraire, esthétique et musicale. Tristan et Ysolde*. París: Fischbacher; Bruxelles: Schott Frères, 1893.
- __: *Le Théâtre de Richard Wagner: de Tannhaeuser a Parsifal: essais de critique littéraire, esthétique et musicale. L'Anneau du Nibelung. Siegfried*. París, Bruxelles: Schott Frères, 1891.
- __: *Le Théâtre de Richard Wagner: de Tannhaeuser a Parsifal: essais de critique littéraire, esthétique et musicale. L'Anneau du Nibelung. Lohengrin*. París, Bruxelles: Schott Frères, 1891.
- __: *Le Théâtre de Richard Wagner: de Tannhaeuser a Parsifal: essais de critique littéraire, esthétique et musicale. L'Anneau du Nibelung. Parsifal*. París: Librairie Fischbacher; Bruxelles: Schott Frères, 1899.
- __: *L'art de diriger l'Orchestre. Richard Wagner et Hans Richter*. París: Librairie Fischbacher, 1890.
- LASALLE, Joséph: *La Walkiria: ensayo crítico*. Madrid: Imp. Teresiana, 1898.
- LAVIGNAC, Albert: *Le Voyage Artistique à Bayreuth*. París: Ch. Delagrave, 1897.
- *LEDOUX, Henriette: *L'opéra et le drame musical d'après l'oeuvre de Richard Wagner*. París: [Fischbaher], [1887].
- LICHTENBERGER, Henri: *Wagner*. París: Félix alcan, 1910.
- LINDAU, Paul: *Richard Wagner* (trad. del alemán al francés por Johannes Weber). París: Hinrichsen et Cie., 1885.
- *LINDNER, Edwin: *Richard Wagner über Tristan und Isolde: Aussprüche des Meisters über sein Werk*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912.
- *__: *Richard Wagner über Parsifal: Aussprüche des Meisters über sein Werk*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913.
- LISZT, Franz: *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1854.
- *LÓPEZ-CHÁVARRI, Eduard: *El anillo del Nibelungo. Tetralogía de R. Wagner. Ensayo analítico del poema y de la música, con 150 fotografados y ejemplos musicales*. Madrid: [A. Marzo], [s.a.].

- *MARSILLACH, Joaquim: *Ricardo Wagner: ensayo biográfico-crítico*. (Prólogo epistolar de José de Letamendi, en donde se legitima por la filosofía del arte teatral la aparición del gran reformador). Barcelona: Textidó y Parera, [1878].
- *__, Joaquim: *Riccardo Wagner: saggio biografico critico*. (Versione dallo spagnolo e prefazione di Daniele Rubbi). Milano: Fratelli Dumolard, 1881.
- *__: *Parsifal: peregrinación a la Meca del porvenir*. Barcelona: Tip. Fidel Giró, [1882].
- __: *La Historia del Lohengrin*. Barcelona: Sucesores de N. Ramírez, 1882.
- *MARTÍNEZ RÜCKER, Cipriano: *La herencia de Wagner* (Tomás Bretón, pról.). Córdoba: [Imp. del Diario de Córdoba], 1900.
- McSPADDEN, J. Walker: *Stories from Wagner*. Londres: George G. Harrapp & Company, 1910.
- *MENDÈS, Catulle: *Richard Wagner*. París: G. Charpentier et Cie, 1886.
- *MILLET, Lluís: *El cant popular religiós. Conferencia per D. Lluís Millet, llegida en el Palau de la Musica Catalana en sessió solemne del III Congrès Nacional de Música Sagrada, el dia 23 de Novembre de 1912*. Barcelona: Orfeo Catalá, [1912].
- *NERTHAL: *Tannhauser: La conscience dans un drame wagnérien*. París: [s.n.], 1895.
- NEUMANN, Angelo: *Souvenirs sur Richard Wagner* (trad. del alemán al francés por Maurice Rémon, Wilhelm Bauer). París: Calmann Lévy, s.f.
- **Neunzehnter Jahresbericht des Wiener akademischen Wagner-Vereines: Zweigvereines des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines für das Jahr 1891*. Wien: Verlag des Wiener akademischen Wagner-Vereines, 1892. (Informe anual de la Sociedad Wagneriana Vienesa).
- NORLENGHI, Giuseppe: *Wagner à Venezia*. Venecia: Ferd. Ongania, 1884.
- NOUFFLARD, Georges: *Lohengrin à Florence*. París: Fischbacher; Florence: Loescher & Seeber, 1888.
- __: *Richard Wagner d'après lui-même. Développement de l'homme et de l'artiste*, Vol I. París: Fischbacher; Florencia: H. Loescher, 1885.
- *OESTERLEIN, Nikolaus: *Beschreibendes Verzeichniss des Richard Wagner- Musunes in Wien: Ein bibliographisches Gesamtbild der Kulturgeschichtlichen Erscheinung Richard Wagner's von den Anfängen seines Wirkens bis eu seinem Todestage dem 13. Februar 1883*, Vols. III, IV. Leipzig: Breitkopf un Härtel, 1882-1895.
- *PEÑA Y GOÑI, Antonio: *Los maestros cantores de Nuremberg de Ricardo Wagner*. Madrid: Imp. de José M. Ducazcal, 1893.
- *PFOHL, Ferdinand: *Richard Wagner. Sein Leben und Schaffen*. Berlin-Wien: Ullstein & Co., 1911.
- POIRÉE, Élie: *Essais de technique & d'esthétique musicales*. París: E. Fromont, 1898.
- PRUEFER, Arthur: *Das werk von Bayreuth*. Leipzig: C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung, 1909.
- *ROSO DE LUNA, Mario: *Wagner, mitólogo y ocultista: (el drama musical de Wagner y los misterios de la Antigüedad)*. (Adolfo Bonilla San Martín, pról.). Madrid: Librería de la Viuda de Pueyo, 1917.
- *SALVAT CIURANA, Ramón: *Música del presente: estudio filosófico-musical del wagnerismo* (edición aumentada con la exposición del drama musical en cuatro jornadas titulado *Der Ring des Nibelungen*). Barcelona: Imp. de Jaime Jesús, 1892.
- *SÁNCHEZ TORRES, Enrique: *Stagno, Gayarré, Massini, las tres grandes escuelas del canto moderno: conferencia-concierto dada en el Ateneo de Madrid la noche del 25 de febrero de 1910*. Madrid: Imprenta de los Hijos de M.G. Hernández, 1911.
- *__: *El Parsifal de Wagner: su espíritu, su técnica, su estética*. Madrid: Juan Pérez Torres, 1913.
- *SCHURÉ, Edouard: *Tannhaeuser: lettre à M. de Wolzogen sur l'exécution de ce drame, à Bayreuth, en 1891*. Paris: Librairie Fischbacher, [1892].
- *__: *Histoire du drame musical*. Paris: [Mayenne - A. Nezan], 1895 (9ª ed.).

- __: *Richard Wagner. Son oeuvre et son idée*. París: Perrin et Cie., 1910.
- SERVIÈRES, Georges: *Tannhäuser à l'Opéra en 1861*. París: L. Fischbacher, 1895.
- SORIANO, Rodrigo: *La Walkyria en Baureuth*. Viaje a la Meca del Wagnerismo. Madrid: Herres, 1898.
- *SOUBIES, Albert; MALHERBE, Charles: *L'ouvre dramatique de Richard Wagner*. París: [Strasbourg: G. Fischbach], 1886.
- __: *Mélanges sur Richard Wagner*. París: L. Fischbacher, 1892.
- *SPECHT, Richard: *Gustav Mahlers VIII. Symphonie. Thematische analyse von Richard Specht*. Leipzig: Universal Edition A. G., 1912.
- STRAETEN, Edmond V.: *Lohengrin. Instrumentation et Philosophie*. París: J. Baur, 1879.
- STREET, Georges: *Lohengrin à l'Eden*. París: s.n., 1887.
- *SUÁREZ BRAVO, Francisco: *Los maestros cantores de Nuremberg*. Barcelona: Tip. El siglo XX, 1905.
- TARDIEN, Charles: *Lettres de Bayreuth. L'anneau du Nibelung*. Bruxelles: Schott Frères, 1883.
- *TIERSOT, Julien: *Étude sur Les maitres-charteurs de Nuremberg de Richard Wagner*. París: [Chaix], 1899.
- VILLAR, Rogelio: *La música y los músicos españoles contemporáneos*. Conferencias leídas en el Ateneo de Madrid, los días 22 y 23 de diciembre de 1911. San Sebastián: Casa Erviti, s. f. (1911?).
- WAGENSEIL, Johann Chr.: *De Sacri Rom. Imperii libera civitate Noribergensi commentatio. Accredi, de Germaniae phonoscorum. Von der Meistersinger. Origine, praestantia, utilitate et institutis*. Altdorfi Noricorum: Iodocus Wilhelmus Kohlesius, 1697.
- *WOLZOGEN, Hans von: *Parsifal disd Riccardo Vagner: guida attraverso il poema e la musica*. (Versión italiana de Luigi Torchi, trad.). Torino: [Vincenzo Bona], 1898.
- *__: *Musikalisch dramatische Parallelen: Beiträge zur Erkenntnis vorder Musik als Ausdruck*. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1906.
- *__: *Riccardo Wagner: L'anello del Nibelungo, L'oro del reno, La Walkiria, Seegfried, Il crepuscolo degli dei: guida musicale*. Torino: [Vincenzo Bona], 1908 (2ª ed.).
- *__: *Guía temática completa de Parsifal: estudio del poema literario y del musical*. versión castellana de R. Cansinos Assens y N. Rodríguez de Celis. Madrid: Gabriel López del Horno, 1914.
- *WYZEWA, Théodore É. de: *Beethoven et Wagner: essais d'histoire et de critique musicales*. París: [s.n.], 1914.
- *__: *Beethoven et Wagner, essai d'histoire et de critique musicales*. París: Librairie Perrin et Cie., 1898.

Correspondencia de y a Wagner:

- *ALTMANN, Wilhelm: *Richard Wagners Briefe nach Leitfolge und Inhalt: Ein Beitrag zur Lebensgeschichte des Meisters*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1905.
- FISCHER, Guillaume; HEINE, Ferdinand (eds.): *Lettres de Richard Wagner à Theodore Uhlig* (trad. del alemán al francés por Georges Khnopff). París: Félix Juven, 1903.
- ULTMANN, Wilhelm (ed.): *Richard Wagner Briefe nach Zeitfolge und Inhalt. Ein Beitrag zur Lebensgeschichte des Meisters*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905.
- *WAGNER, Richard: *Correspondance de Wagner et de Liszt*. (L. Schmitt, trad.), 2 Vols. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900.
- *__: *Sur les poèmes symphoniques de Franz Liszt: lettre a M. B.* (M. D. Calvocoressi, trad.). París: [A. Barrois], 1904.

- *__: *Richard Wagner á Mathilde Wesendonk, journal et lettres, 1853-1871*, 2 Vols. (Georges Khnopff, trad.; Henri Lichtenberger, prol.). Berlin: [Hugo Wilisch], 1905.
- __: *Lettres de Richard Wagner à Auguste Roeckel* (trad. del alemán al francés por Maurice Kufferath). Bruxelles, Leipzig, Londres, Nueva York: Breitkopf & Härtel, 1894.

Escritos de Wagner (traducciones):

- *WAGNER, Richard: *L'art et la revolution*. (Jacques Mesnil, trad.). Bruxelles: [P. L. Heste], 1898.
- *__: *Historia de un músico en París*. Ilustraciones de Torres García. [José Lasalle, trad.]. Madrid: Imp. de A. Marzo, 1899.
- *__: *Oeuvres en prose de Richard Wagner*. (J.-G. Prodhomme, trad.). París: Librairie Ch. Delagrave, [1907-1925].
- *__: *Obras teoriques y critiques. Vol. I, Música del pervindre; L'art i la revolució*. (Joaquim Pena, trad.). Barcelona: Associació Wagneriana [Fidel Giró, imp.], 1909.
- *__: *Mein Leben*, 2 Vols. München: [s.n.], 1911.
- *__: *Ma vie*, 3 Vols. (N. Valentin et A. Schenk, trad.). París: Plon-Nourrit et Cie., 1911-1912 (4ª ed.).
- __: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (Obras completas: escritos y libretos), 12 Vols. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907.
- *WOLZOGEN, Hans von: *Richard Wagner über den "Fliegenden Holländer", die Entstehung, Gestaltung und Darstellung des Werkes: aus den Schriften und Briefen des Meisters zusammengestellt als Festgabe für die Besucher der Bayreuther Bühnenfestspiele des Jahres 1901*. Leipzig: E.W. Fritsch, 1901. (Compilación de escritos de Wagner en torno a la representación del *Holandés Errante*).

Partituras de Wagner:

- *WAGNER, Richard: *Crepuscolo degli Dei: terza giornata della trilogia "L'anello del Nibelungo"*; versione ritmica dal tedesco di A. Zanardini; guida tematica illustrativa comportata dal Dr. Guglielmo Bassi. Milano: G. Ricordi y C., [1907].
- __: *Die Feen: romantische Oper in drei Akten von Richard*. Mannheim: K. Ferd. Heckel, [1888]. (Partitura para voz y piano).
- *__: *Der fliegende Holländer; Vollständiger Klavier von Gustav F. Kogel*. Berlin: Adolph Fürstner, 1909. (Partitura para voz y piano).
- *__: *Lohengrin: Romantische Oper in drei Akten; Vollständiger Klavierauszug von Otto Singer*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909. (Partitura para voz y piano).
- __: *Die Meistersinger von Nürnberg; Vollständiger Klavierauszug von K. Klindworth*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1903. (Partitura para voz y piano).
- *__: *Parsifal: ein Bühnenweihfestspiel; Vollständiger Klavierauszug von K. Klindworth*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1910. (Partitura para voz y piano).
- *__: *Das Rheingold*. Mainz: Bei B. Schott's Söhne, [1877]. (Partitura vocal).
- *__: *Rienzi, der Letzte der Tributen: grosse tragische Oper in fünf Akten; Vollständiger Klavierauszug von G. F. Kogel*. Berlín: Adolph Fürstner, 1910. (Partitura para voz y piano).
- *__: *Der Ring des Nibelungen. Dritter Tag, Götterdämmerung; Vollständiger Klavierauszug von K. Klindworth*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1908. (Partitura para voz y piano).
- *__: *Der Ring des Nibelungen. Erster Tag, Die Walküre; Vollständiger Klavierauszug von K. Klindworth*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1908. (Partitura para voz y piano).
- *__: *Der Ring des Nibelungen. Vorabend, Das Rheingold; Vollständiger Klavierauszug von K. Klindworth*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1908. (Partitura para voz y piano).

- *__: *Der Ring des Nibelungen. Zweiter Tag, Siegfried*; Vollständiger KlavierAuszug von K. Klindworth. Mainz: B. Schott's Söhne, 1908. (Partitura para voz y piano).
- *__: *Tannhäuser: und der Sängerkrieg auf Wartburg, Händlung in drei Aufzügen*; Vollständiger KlavierAuszug von Gustav F. Kogel. Berlin: Adolph Fürstner, 1909. (Partitura para voz y piano).
- *__: *Tristan und Isolde; vollständiger klavieraufzug von Hans von Bülow*. Leipzig: [Breitkopf & Härtel], [s.a.]. (Arreglo para voz y piano, por Hans von Bülow).
- *__: *Tristan und Isolde*; (edición Neue Revidirte Ausgabe). Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1879]. (Partitura vocal).
- *__: *Tristan und Isolde*; Vollständiger KlavierAuszug von Otto Singer. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909. (Partitura para voz y piano).
- __: *Tristán und Isolde*. Transcripción para piano a cuatro manos y voz del drama lírico. Copia manuscrita realizada por orden de Rogelio de Egusquiza, 1894.

Partituras de otros autores:

- *BEETHOVEN, Ludwig van: *Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle; arrangés pour Piano á 2 mans para Louis Wintler*, 2 Vols. Braunscheveig: Henry Litoff's Verlag, [1895].
- *WEBER, Carl Maria von: *Ausgewählte Sonaten & Solostücke für das Pianoforte*, 2 Vols. Stuttgart: J.G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger, 1890-1893. (Selección de obras para piano).

Libretos de obras de Wagner (traducciones):

- *WAGNER, Richard: *El anillo del Nibelungo: festival escénico en un prólogo y tres jornadas*. (Luis Paris, trad.). Madrid: Ducazcal, 1909.
- __: *Dramas musicales de Wagner (Rienzi, El Buque Fantasma, Lohengrin, Tristán e Isolda, Los Maestros Cantores de Nuremberg, Tannhauser, El Anillo del Nibelungo, Parsifal)* (trad. al castellano por autores varios, de los que sólo se mencionan Wiederkehr, Fumei, Dann Beltrán, José Balary), 2 Vols. Barcelona: Biblioteca Arte y Letras, Casa Editorial Maucci, 1908.
- __: *Die Feen* (Les Fades, trad. al catalán en verso adaptada a la música, por Geroní Zanné y Joaquín Pena). Barcelona: Associació Wagneriana, 1907.
- *__: *Les fades: opera romantica en tres actes*. (Geroni Zanné y Joaquim Pena, trad.). Barcelona: Associació Wagneriana, 1907.
- *__: *L'holandés errant: balada dramática* (Xavier Viura y Antoni Ribera, trad.). Barcelona: Associació Wagneriana [Fidel Giró], 1904.
- __: *Lohengrin (Lohengrin: opéra en trois actes)*. Trad. al francés por Charles Nuitter): París: E. Dentu, 1870.
- *__: *Lohengrin: ópera romántica en tres actes* (Xavier Viura y Joaquin Pena, trad., exposició dels temas musicals...). Barcelona: Associació Wagneriana, [Fidel Giró, Imp.], 1905.
- __: *Lohengrin (Lohengrin. Grande opera romantica)*. Trad. al italiano por Salvatore de C. Marchesi). Milán: Ricordi, s.f.
- *__: *Lohengrin: ópera romántica en 3 actos*. (Antonio Gil y Gordaliza, trad.). Barcelona: [Torns Hnos.], 1910.
- *__: *Els mestres cantayres de Nurenberg: comedia lirica en tres actes*. (Xavier Viura y Joaquim Pena, trad.; ab la exposició tematica). Barcelona: Associació Wagneriana [Fidel Giró], 1905.
- *__: *L'or del Rhen: prolec de la tetralogia l'Anell del Nibelung*. (Geroni Zanné y Joaquim Pena, trad.; acompanyant el text l'exposició tematica). Barcelona: Associació Wagneriana, [Fidel Giró], 1910.

- * __: *Parcival: festival sagrat en tres actes* (Geroni Zanné y Joaquín Pena, trad.; exposició temàtica de Miguel Domenech). Barcelona: Associació Wagneriana, [Imp. F. Giró], 1907.
- * __: *Parsifal: festival sagrado en 3 actos.* (Antonio Gil y Gordaliza, trad.). Barcelona: [Imp. E. Gabañach], 1913.
- * __: *La posta dels Déus: tercera jornada de la tetralogía L'anell del Nibelung.* (Xaviér Viura y Joaquín Pena, trad.; acompanyant al text l'exposició dels temes y figures musicales al llur quadro sinoptic). Barcelona: Associació Wagneriana, [Fidel Giró, Imp.], 1906.
- * __: *Rienzi, el darrer dels tribuns: gran opera tragica en cinc actes.* (Xavier Viura y Joaquim Pena, trad.). Barcelona: Asociación Wagneriana, [Fidel Giró], 1906.
- __: *Der Ring des Nibelungen – Götterdämmerung* (trad. al italiano, versió rítmica por A. Zarnardini). Milán: Ricordi y Cia., 1910.
- __: *Der Ring des Nibelungen – Siegfried* (trad. al italiano, versió rítmica por A. Zarnardini). Milán: Ricordi y Cia., 1910.
- * __: *Siegfried: segma jornada de la tetralogia L'anell del Nibelung.* (Xavier Viura y Joaquim Pena, trad.). Barcelona: [Fidel Giró], 1904.
- * __: *Sigfrido: seconda giornata della trilogia: "L'Anello del Nibelungo"*; versione ritmica di A. Zanardini; con guida tematica compilata da G. Bassi. Milano: G. Ricordi y C., [s.a.], [2ª ed.].
- * __: *Tannhäuser y La tençó de la Wartburg: acció en tres actes* (Geroni Zanné y Joaquim Pena, trad.). Barcelona: Associació Wagneriana, [Fidel Giró], 1907.
- __: *Tristan und Isolde (Tristano e Isotta.* Trad. al italiano adaptada a la música por P. Florida). Milán: Ricordi & C., s.f.
- __: *Tristan und Isolde (Tristán e Iseo.* Trad. al castellano de Manuel de Cendra y Clemente Basail).
- * __: *Tristan und Isolde* (incluye traducción al inglés de H. F. Corder y al francés de Alfred Ernst, L. de Fourcaud y P. Brück). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905.
- * __: *Tristan y Isolda: drama liric en tres actes.* (Geroni Zanné y Joaquim Pena, trad.). Barcelona: Associació Wagneriana: [Fidel Giró], 1906.
- * __: *La walkyria: prima giornata della trilogia "L'Anello del Nibelungo"*; versione ritmica dal tedesco di A. Tranardini; guida tematica illustrativa compilata dal Dr. Guglielmo Bassi. Milano: G. Ricordi y C., [1907].
- * __: *La Walkiria: primera jornada de la tetralogia L'anell del Nibelung.* (Joaquim Pena y Geroni Zanné, trad.; acompanyant el text l'exposició tematica). Barcelona: Associació Wagneriana, [Fidel Giró, Imp.], 1910.

Revistas:

- * *Album musica.* París: Pierre Lafitte et Cie., 1911-1913. (Selección de suplementos de partituras).
- *Bayreuther Blätter:* 1878-1914.
- *La Ilustración Española y Americana,* Nº 57, diciembre, 1913.
- *Révue musicale mensuelle.* Societé Internationale de Musique (S. I. M.), 1911-1914.
- *Révue Wagnérienne:* 1885-1887.
- *The Monthly Report:* 1911-1914.

ANEXO 6

LA ACTIVIDAD CONCERTÍSTICA DEL CUARTETO VELA EN MADRID (1908-1910)

LA ACTIVIDAD CONCERTÍSTICA DEL CUARTETO VELA EN MADRID (1908-1910)

(Se indican con un asterisco (*) las obras de estreno en los programas del Cuarteto Vela).

	Fecha	Lugar	Programa	Observaciones
SERIE I	Miércoles, 11 de marzo de 1908.	Teatro Lara (17 horas)	<ul style="list-style-type: none"> • Schubert: <i>Cuarteto n° 1 en la menor, Op. 29</i> • Haydn: <i>Cuarteto n° 12 en do mayor, Op. 9, n° 1, Hob.III:19</i> • Schumann: <i>Cuarteto n° 1, en la menor, Op. 41</i> 	La crítica destaca el nivel interpretativo del conjunto, y ensalza su juventud.
	Sábado, 21 de marzo de 1908.		<ul style="list-style-type: none"> • Mendelssohn: <i>Cuarteto en si bemol mayor, Op. 12</i> • Mozart: “Larghetto” del <i>Quinteto con clarinete en la mayor, K. 581</i> • Grieg: “Intermezzo” del <i>Cuarteto n° 1 en sol menor, Op. 27</i> • Schubert: “Scherzo” del <i>Cuarteto n.º 14 en re menor, D. 810</i> • Beethoven: <i>Cuarteto n° 1, en fa mayor, Op. 18</i> 	El concierto incluyó el concurso del clarinetista Antonio Ortega .
	Viernes, 27 de marzo de 1908.		<ul style="list-style-type: none"> • Telmo Vela: <i>Pequeña suite (*)</i> • Mendelssohn: “Venetianisches Gondellied”, del <i>Lieder ohne Worte</i> y <i>La chanson du printemps</i> • Beethoven: <i>Trío en mi bemol, Op. 3</i> 	El concierto se trasladó del día 28 al 27, para no coincidir con otro concierto organizado por la Sociedad Filarmónica
SERIE II	Sábado, 16 de enero de 1909.	Teatro Lara (17 horas)	<ul style="list-style-type: none"> • Haydn: <i>Cuarteto n° 19 en do menor, Op. 17, n° 4, Hob.III:28</i> • Chapí: <i>Cuarteto n° 1, en sol mayor</i> • Beethoven: <i>Cuarteto n° 3 en re mayor, Op. 18 n° 3</i> 	Menor difusión en la prensa en el comienzo del nuevo ciclo del Cuarteto.
	Martes, 26 de enero de 1909.		<ul style="list-style-type: none"> • Schumann: <i>Cuarteto en la mayor, Op. 41 n° 3</i> • Haydn: “Poco adagio:cantabile”, del <i>Cuarteto Op. 76 n° 3, “Emperador”</i> • Grieg: <i>Cuarteto en Fa mayor, Op. Postumo</i> 	A partir de este momento, la crítica destaca el ajuste del grupo y la fidelidad al compositor, alejada del virtuosismo.
	Viernes, 30 de enero de 1909.		<ul style="list-style-type: none"> • Schubert: <i>Cuarteto en mi bemol, Op. 18 n° 3</i> • Arriaga: <i>Cuarteto n° 1, en re mayor</i> • Grieg: <i>Cuarteto en sol menor, Op. 27</i> 	Coincide con el primer concierto de la VII serie del Cuarteto Francés. La crítica señala en cambio mayor asistencia por parte del público.

	Sábado, 6 de febrero de 1909.		<ul style="list-style-type: none"> • Dvorák: <i>Cuarteto en re menor, Op. 34</i> • Beethoven: <i>Trío para violín, viola y violonchelo, n° 3, Op. 9</i> • Debussy: <i>Cuarteto en sol menor, Op. 10</i> 	El 9 de febrero el Vela participa en la función anual en beneficio de la Congregación de Nuestra Señora de la Novena, en el Apolo.
SERIE III	Martes, 9 de marzo de 1909.	Teatro Lara (17 horas)	<ul style="list-style-type: none"> • Tchaikovsky: <i>Cuarteto n° 1 en re mayor, Op. 11</i> • Beethoven: <i>Serenata para trío de cuerdas en re mayor Op. 8</i> • Schumann: <i>Cuarteto en la mayor, Op. 41 n° 3</i> 	Para esta tercera serie de conciertos, el Cuarteto Vela abrió un abono para los tres conciertos.
	Martes, 16 de marzo de 1909.		<ul style="list-style-type: none"> • Arriaga: <i>Cuarteto n° 3, en mi bemol</i> • Schubert: <i>Quinteto en do mayor, para dos violines, viola y dos violonchelos, Op. 163, D. 956</i> • Dvorák: <i>Cuarteto en re menor, Op. 34</i> 	El concierto incluyó el concurso del violonchelista Víctor de Mireki , que intervino en el <i>Quinteto</i> de Schubert.
	Martes, 23 de marzo de 1909.		<ul style="list-style-type: none"> • Schubert: <i>Cuarteto n° 1 en la menor, Op. 29</i> • Manuel Manrique de Lara: <i>Cuarteto en mi bemol, en estilo antiguo</i> • Joachim Raff: <i>Cuarteto n° 2 en re mayor, Op. 192</i> 	(No hay observaciones)
SERIE IV	Viernes, 5 de marzo de 1910.	Teatro Español (17 horas)	<ul style="list-style-type: none"> • Mozart: <i>Cuarteto n° 11 en mi bemol mayor, KV 171</i> • Grieg: <i>Cuarteto en sol menor, Op. 27</i> • Hugo Wolf: <i>Serenata italiana para cuarteto de cuerdas (*)</i> • Emilio Serrano: <i>Cuarteto en re menor</i> 	En esta última serie de conciertos, el chelista Domingo Taltavull sustituye a Ruiz Casaux. Vuelve a abrirse un abono de conciertos.
	Miércoles, 10 de marzo de 1910.		<ul style="list-style-type: none"> • Haydn: <i>Cuarteto n° 26 en sol menor, Op. 20, n° 3, Hob.III:33</i> • Rogelio Villar: <i>Suite leonesa (*)</i> • Debussy: <i>Cuarteto en sol menor, Op. 10</i> 	(No hay observaciones)
	Lunes, 15 de marzo de 1910.		<ul style="list-style-type: none"> • Mozart: <i>Cuarteto n° 3 en sol mayor, KV 156</i> • Beethoven: <i>Cuarteto n° 2 en sol mayor, Op. 18</i> • Manuel Manrique de Lara: <i>Cuarteto en mi bemol, en estilo antiguo</i> 	Este programa ofrece dudas respecto a la primera obra: podría tratarse del <i>Cuarteto n.º 2 en re mayor, KV 155</i> , de Mozart
	Jueves, 1 de abril de 1910.		<ul style="list-style-type: none"> • Schubert: <i>Cuarteto n° 1 en mi bemol, Op. 125</i> • Bretón: <i>Cuarteto en mi menor (*)</i> • Beethoven: <i>Cuarteto n° 3 en do mayor, Op. 59</i> 	Este concierto se había previsto inicialmente para el día 28 de marzo.

Relación de obras interpretadas por el Cuarteto Vela en Madrid (1908-1910)

(Se indica entre paréntesis el número de interpretaciones de cada obra)

- ARRIAGA, Juan Crisóstomo de: *Cuarteto n° 1, en re mayor* (1)
- ____: *Cuarteto n° 3, en mi bemol* (1)
- BEETHOVEN, Ludwig van: *Cuarteto n° 1, en fa mayor, Op. 18* (1)
- ____: *Cuarteto n°2 en sol mayor, Op. 18* (1)
- ____: *Cuarteto n° 3 en re mayor, Op. 18 n° 3* (1)
- ____: *Cuarteto n° 3 en do mayor, Op. 59* (1)
- ____: *Trío para cuerdas en mi bemol, Op. 3* (1)
- ____: *Trío para violín, viola y violonchelo, n° 3, Op. 9* (1)
- ____: *Serenata para trío de cuerdas en re mayor Op. 8* (1)
- BRETÓN, Tomás: *Cuarteto en mi menor (*)* (1)
- CHAPÍ, Ruperto: *Cuarteto n° 1, en sol mayor* (1)
- DEBUSSY, Claude: *Cuarteto en sol menor, Op. 10* (2)
- DVORÁK, Antonín: *Cuarteto en re menor, Op. 34* (2)
- GRIEG, Edvard: *Cuarteto en sol menor, Op. 27* (2)
- ____: *Cuarteto en Fa mayor, Op. Postumo* (1)
- ____: “Intermezzo” del *Cuarteto n° 1 en sol menor, Op. 27* (1)
- HAYDN, Franz Joseph: *Cuarteto n° 12 en do mayor, Op. 9, n° 1, Hob.III:19* (1)
- ____: “Poco adagio:cantabile”, del *Cuarteto Op. 76 n° 3, “Emperador”* (1)
- ____: *Cuarteto n° 19 en do menor, Op. 17, n° 4, Hob.III:28* (1)
- ____: *Cuarteto n° 26 en sol menor, Op. 20, n° 3, Hob.III:33* (1)
- MANRIQUE DE LARA, Manuel: *Cuarteto en mi bemol, en estilo antiguo* (2)
- MENDELSSOHN, Felix: *Cuarteto en si bemol mayor, Op. 12* (1)
- ____: “Venetianisches Gondellied”, *Lieder ohne Worte*, para cuarteto de cuerdas (1)
- ____: *La chanson du printemps*, para cuarteto de cuerdas (1)

- MOZART, Wolfgang Amadeus: “Larghetto”, del *Quinteto con clarinete en la mayor*, K. 581 (1)
- ____: *Cuarteto n° 11 en mi bemol mayor*, KV 171 (1)
- ____: *Cuarteto n° 3 en sol mayor*, KV 156 (1)
- RAFF, Joachim: *Cuarteto n° 2 en re mayor*, Op. 192 (1)
- SCHUBERT, Franz: “Scherzo” del *Cuarteto n° 14 en re menor*, D. 810 (1)
- ____: *Cuarteto en mi bemol*, Op. 18 n° 3 (1)
- ____: *Cuarteto n° 1 en la menor*, Op. 29 (2)
- ____: *Cuarteto n° 1 en mi bemol*, Op. 125 (1)
- SCHUMANN, Robert: *Cuarteto n° 1, en la menor*, Op. 41 (1)
- ____: *Cuarteto en la mayor*, Op. 41 n° 3 (2)
- ____: *Quinteto en do, para dos violines, viola y dos violonchelos*, Op. 163 D. 956 (1)
- SERRANO, Emilio: *Cuarteto en re menor* (1)
- TCHAIKOVSKY, Pyotr Ilyich: *Cuarteto n° 1 en re mayor*, Op. 11 (1)
- VELA, Telmo: *Pequeña suite* (*) (1)
- VILLAR, Rogelio: *Suite leonesa* (*) (1)
- WOLF, Hugo: *Serenata italiana para cuarteto de cuerdas* (*) (1)