

LOS MANUSCRITOS MUSICALES DE MANUEL MANRIQUE DE LARA (1863-1929) EN EL ARCHIVO ROMANCÍSTICO MENÉNDEZ PIDAL-GOYRI^{1*}

ANTONIO PARDO-CAYUELA

(Universidad de Murcia)

antpardo@um.es

RESUMEN

Las transcripciones de música de romances recopiladas por Manuel Manrique de Lara (1863–1929), que alberga el Archivo Romancístico Menéndez Pidal-Goyri, en Madrid, constituyen un importante corpus para la historia de la investigación de la música tradicional española. El artículo aborda cuestiones relativas a la estructura, contenido, duplicados y correspondencias de este conjunto de manuscritos, así como a la meticulosidad con que fueron elaboradas estas transcripciones, aspecto este que trasluce el marcado interés de su autor por fijar y regularizar el texto musical. El uso de tecnologías de las humanidades digitales permitirá catalogar y estudiar este repertorio como un corpus musical independiente y también en relación con otros repertorios de música tradicional española.

PALABRAS CLAVE: música de romances; Manuel Manrique de Lara; romancero hispánico; música tradicional española.

ABSTRACT

The transcriptions of traditional ballad music compiled by Manuel Manrique de Lara (1863-1929), housed in the Archivo Romancístico Menéndez Pidal-Goyri, in Madrid, constitute an important corpus for the history of Spanish traditional music research. The article addresses questions related to the structure, content, duplicates and correspondences of this set of manuscripts, as well as the meticulousness with which these transcriptions were elaborated, an aspect that reveals the author's marked interest in fixing and regularizing the musical text. The use of digital humanities technologies will make it possible to catalogue and study this repertoire as an independent musical corpus and in relation to other repertoires of traditional Spanish music.

KEY WORDS: traditional ballad music; Manuel Manrique de Lara; Hispanic romancero; Spanish traditional music.

* Este trabajo forma parte de los objetivos del Proyecto I+D de Excelencia “Polifonía hispana y música de tradición oral en la era de las humanidades digitales” (HAR2016-75371-P, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, 2016-2020; IPs: Emilio Ros-Fábregas y María Gembero-Ustárroz).

Este trabajo tiene como objetivo describir la estructura, el contenido y las principales características de las transcripciones musicales realizadas por Manuel Manrique de Lara (1863-1929) que se encuentran en el Archivo Romancístico Menéndez Pidal-Goyri de Madrid (en adelante, ARMPG), dependiente de la Fundación Ramón Menéndez Pidal. Las mencionadas transcripciones fueron recogidas entre 1905 y 1920 aproximadamente, años en los que Manrique de Lara colaboró con Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) como recopilador de la música y la poesía de los romances en diferentes encuestas llevadas a cabo en España, países del Mediterráneo oriental y el norte de Marruecos. Lo que a continuación expongo es producto de las investigaciones que llevé a cabo en el ARMPG durante sendos meses de enero de 2018 y 2019².

LA ACTIVIDAD RECOLECTORA DE MANUEL MANRIQUE DE LARA

La actividad como recolector de romances de Manrique de Lara ha sido descrita, de manera más o menos completa, por diferentes investigadores, entre los que destacan Menéndez Pidal (1947), Samuel Armistead (1978, 1, pp. 18-21), Luis G. Iberní (1997), Jesús Antonio Cid (1999), Israel Katz (1968, 1972, 1979 y 2012), Diego Catalán (2001), Leticia Sánchez de Andrés (2009, pp. 150-165) y Diana Díaz González (2015, pp. 444-470). La información aportada por ellos permite reconstruir la trayectoria de Manrique de Lara como colaborador de Menéndez Pidal desde 1905, año de su primera encuesta en la que acompañó a don Ramón a la localidad abulense de Las Navas del Marqués (Menéndez Pidal, 1947, pp. 71-72), hasta sus últimas recolecciones en el norte de Marruecos, en 1915 y 1916. Para poner al lector en el contexto, revisaré brevemente las principales actividades desarrolladas por el militar y folclorista cartagenero como recolector de romances.

Tras la primera encuesta, ya mencionada, Manrique de Lara se inició como investigador independiente llevando a cabo otras por Murcia, Albacete, Extremadura, Madrid, Toledo, Burgos, León, Navarra, y algunas otras provincias de España, entre los años 1906 y 1909. Por esta época se encargó también de transcribir melodías registradas en el fonógrafo por José Ramón Lomba (1868-1951), amigo de Menéndez Pidal, recogidas en Cantabria (Catalán, 2001, pp. 45-50). Fue en 1907 cuando su interés por la música antigua le llevó a pensar que quizá entre las melodías de los romances que aún cantaban los sefardíes de Oriente pudieran encontrarse vestigios vivientes de la música española de los siglos XV y XVI. Con este propósito, ese mismo año, solicitó infructuosamente una pensión a la Junta para Ampliación de Estudios (Catalán, 2001, p. 55).

En 1911, patrocinado por el recién creado Centro de Estudios Históricos, emprendió una amplia encuesta entre las comunidades sefardíes de los Balcanes y el Mediterráneo oriental, en la que transcribió cientos de melodías de romances procedentes de Sarajevo, Belgrado, Sofía, Constantinopla, Salónica, Esmirna, Rodas, Damasco, Beirut y Jerusalén (Díaz González, 2015, pp. 460-461). Catalán, basándose en Armistead (1978), cifra las melodías transcritas por Manrique de Lara en sus encuestas de Oriente en un total de 354 (Catalán, 2001, p. 72). Los hallazgos obtenidos en sus encuestas en Oriente fueron difundidos a través de artículos en prensa y de conferencias en los años posteriores (Díaz González, 2015, pp. 455-456).

² Agradezco a la Fundación Menéndez Pidal, a su presidente, Jesús Antonio Cid, a Sara Catalán, Sara Bellido, Clara Marías, Álvaro Piquero, Nicolás Asensio Jiménez y Marta González la amable acogida y las facilidades que me dispensaron durante las investigaciones que llevé a cabo en la Fundación Ramón Menéndez Pidal.

Las comunidades judeo-españolas del norte de Marruecos se convirtieron en su objetivo en 1915 (Tánger y Tetuán) y 1916 (Larache, Alcazarquivir y Tetuán), recopilando más de 300 melodías. En este último año también recogió romances en las provincias de Cádiz, Sevilla y Córdoba. En 1918, otra vez en la península, se ocupó de nuevas encuestas en Aragón, Navarra, Burgos, Palencia, Cantabria, Asturias (donde apenas recogió romances por deferencia a Martínez Torner), Zamora, Salamanca y Extremadura. El año siguiente fue destinado en misión militar a Larache, circunstancia que aprovechó para recolectar algunos romances por la zona. Durante esa época también trabajó en la transcripción de libros de vihuela del siglo XVI y del *Cancionero de Palacio*. La enfermedad y las obligaciones militares le impidieron continuar sus investigaciones (Catalán, 2001, pp. 88-96).

Como consecuencia de la guerra greco-turca (1919-1922), la Sociedad de Naciones lo nombró, en 1923, presidente la “Comisión mixta para el intercambio de poblaciones griegas y turcas”. El hecho de tener que residir en Grecia y Turquía era propicio para emprender una segunda campaña de recolección de romances en Oriente. Sin embargo, la falta de acuerdo entre Manrique de Lara y la Junta para Ampliación de Estudios en lo referente a la financiación de esta actividad, dio al traste con el proyecto. En los últimos años de su vida intentó convencer a Menéndez Pidal para publicar sus transcripciones musicales, deseo que no llegaría nunca a cumplirse (Catalán, 2001, pp. 127-132).

ESTRUCTURA DE LAS TRANSCRIPCIONES MUSICALES DE MANRIQUE DE LARA EN EL ARMPG

La estructura y contenido de las transcripciones musicales del ARMPG han sido objeto de un trabajo reciente (Pardo-Cayuela, 2021). Por este motivo, y a fin de ofrecer al lector una visión general de los documentos tratados aquí, describiré a continuación, de la manera más sucinta posible, las principales características de los diferentes conjuntos de transcripciones de Manrique de Lara que se conservan en el ARMPG.

Desde el inicio de su colaboración con Menéndez Pidal, las transcripciones musicales de Manrique de Lara en el ARMPG se fueron agrupando, independientes de las versiones exclusivamente literarias de los romances, en dos grandes conjuntos: “Músicas de Manrique de Lara” y “Músicas de Manrique de Lara II”. Esta ordenación original se deshizo posteriormente para integrar todas las transcripciones musicales en las carpetas temático-literarias, mezclándolas con las versiones exclusivamente literarias de los romances. La desmembración de “Músicas de Manrique de Lara” y “Músicas de Manrique de Lara II” debió ocurrir después de la muerte de Menéndez Pidal, coincidiendo con la reorganización del ARMPG (Gómez Sánchez-Ferrer, 2016). Quizá fue en ese momento, o en otro algo posterior, cuando se realizaron fotocopias de algunas de las transcripciones musicales. Hoy encontramos estas fotocopias tanto en las mismas carpetas donde se encuentran los originales como en otras correspondientes a diferentes temas o esquemas de rima. Además de los originales y sus fotocopias, en las carpetas temáticas hallamos también copias manuscritas de una misma melodía realizadas por el propio Manrique de Lara³, Eduardo Martínez Torner (1888-1955) y otros copistas.

El conjunto de transcripciones etiquetado con “Músicas de Manrique de Lara” corresponde a transcripciones autógrafas de Manrique de Lara recogidas en Andalucía y en las comunidades sefardíes del norte de Marruecos en los veranos de 1915 y 1916 (Catalán, 2001, pp. 88–90). Estas transcripciones están escritas a lápiz en hojas tamaño cuartilla, y proceden de libretas que fueron desmembradas para poder distribuir la información que contenían en las diferentes carpetas temático-literarias. La mayoría de las melodías están

³ Catalán señala que Manrique de Lara anotó por duplicado, una con pluma y otra con lápiz, las 1.113 versiones poéticas y musicales de romances recogidas por él en el Mediterráneo oriental (Catalán, 2001, vol. 1, p. 71).

anotadas en la última página del grupo de hojas que contiene la información sobre la versión de cada romance (poesía, informante, localidad, etc.). En algunos casos, la melodía está escrita en una tira de papel pautado impreso adherido a la última hoja. Las transcripciones recogidas en Tánger y Tetuán en 1915 llevan mecanografiado, al final de la última página, “Manr Lara, Tánger 1915” o “Manr Lara, Tetuán 1915”; el resto llevan el sello “Colección Manrique de Lara”.

El conjunto etiquetado con “Músicas de Manrique de Lara II” corresponde a transcripciones autógrafas de Manrique de Lara recolectadas en las comunidades sefardíes de diferentes ciudades del Mediterráneo oriental en 1911. La mayoría de la música está escrita con tinta negra en folios sueltos. Muchas de las melodías están anotadas en hojas con el membrete de los hoteles en los que se alojó el investigador.

Cabe preguntarse por qué si hubo un conjunto de documentos denominado “Músicas de Manrique de Lara II” no hubo otro llamado “Música de Manrique de Lara I”. Es lógico pensar que “Músicas de Manrique de Lara” debe considerarse “Músicas de Manrique de Lara I”, y que no se le asignó este último nombre porque en el momento de constituir este conjunto se pensó que en él iban a agruparse todas las transcripciones del folclorista cartagenero. Por esta razón, puede considerarse que las primeras transcripciones peninsulares (1905-1910) serían las que inauguraron “Músicas de Manrique de Lara”, seguidas de todas las del resto de la península (incluidas las de Andalucía de 1916) y las del norte de Marruecos (1915-1916). Así, “Músicas de Manrique de Lara II” puede ser entendido como un paréntesis o “caso aparte” en el conjunto de transcripciones musicales de Manrique de Lara, debido a su exótica procedencia.

De estos dos conjuntos de documentos se realizaron sendas selecciones de melodías, que se agruparon en el “Cajón W” y el “Cajón X”. El “Cajón W” estaba formado casi completamente por copias realizadas por el propio Manrique de Lara de transcripciones procedentes de “Músicas de Manrique de Lara II”. La música del “Cajón W” está copiada a lápiz, en limpio, sobre recortes de papel pautado impreso de diferentes tamaños. En esta selección, entre las melodías orientales se filtraron unas pocas de Tetuán y Tánger, procedentes de “Músicas de Manrique de Lara”. Por su parte, el “Cajón X” contenía⁴ una selección de 251 transcripciones de “Músicas de Manrique de Lara” recogidas en Tetuán (142), Larache (59), Tánger (1) y Alcazarquivir (1), a las que hay que sumar algunas de Rodas (48), procedentes de “Músicas de Manrique de Lara II”. Las melodías del “Cajón X” son copias de transcripciones de Manrique de Lara realizadas por Eduardo Martínez Torner (172) y un copista sin identificar (79). El número total de melodías del “Cajón X” es sensiblemente inferior a 251, ya que en él hay algunas repetidas.

Fue en el momento en que se copiaron las melodías seleccionadas de “Músicas de Manrique de Lara” y “Músicas de Manrique de Lara II” para crear los cajones W y X cuando se anotó en cada copia el conjunto de procedencia, seguido del de destino (cajón W o X) y del número de orden o página que ocupaban en este último (por ejemplo, “Músicas de Manrique de Lara II, cajón W, p. 56”). Son estas anotaciones las que han permitido deducir que en un principio todas las transcripciones de Manrique de Lara estaban agrupadas en “Músicas de Manrique de Lara” y “Músicas de Manrique de Lara II”. Las transcripciones peninsulares (excepto las de Andalucía de 1916), al no haber sido copiadas para formar parte de ninguna selección, no llevan anotación alguna que indique su clasificación inicial.

Una vez dispersado su contenido en las carpetas temático-literarias, el “Cajón W” fue ocupado por diversos documentos relacionados con Manrique de Lara. En él hallamos hoy

⁴ Del “Cajón X” solo se conservan fotocopias de su contenido. Las 251 transcripciones de este conjunto despertaron el interés del investigador norteamericano Joseph H. Silverman, quien, en 1962, se llevó fotocopias de las mismas a los Estados Unidos (Katz, 1982, p. 34).

algunas cartas escritas por el músico cartagenero a Menéndez Pidal, fechadas entre 1911 y 1928. Las más tardías tratan sobre las infructuosas gestiones para la publicación de la música de los romances (Catalán, 2001, pp. 129-132). Desde el punto de vista musical, destaca un conjunto de fichas (de unos 10x14 cm) manuscritas por Martínez Torner, que parecen conformar un índice de incipits musicales de una selección de melodías (Martínez Torner sólo copió la música) recogidas por Manrique de Lara en Tángier, Tetuán, Larache, Sarajevo y Rodas. Las anotaciones de Martínez Torner —en el anverso de estas fichas y en hojas anexas— sobre las características melódicas y su relación con la estructura poética, revelan que se trata de borradores de sus trabajos “Indicaciones prácticas sobre la notación musical de los romances” (Martínez Torner, 1923 y s. f.) y “Ensayo de clasificación sobre las melodías de romance” (Martínez Torner, 1925), lo que nos da una idea de la fecha aproximada en que fueron elaborados (Figura 1).

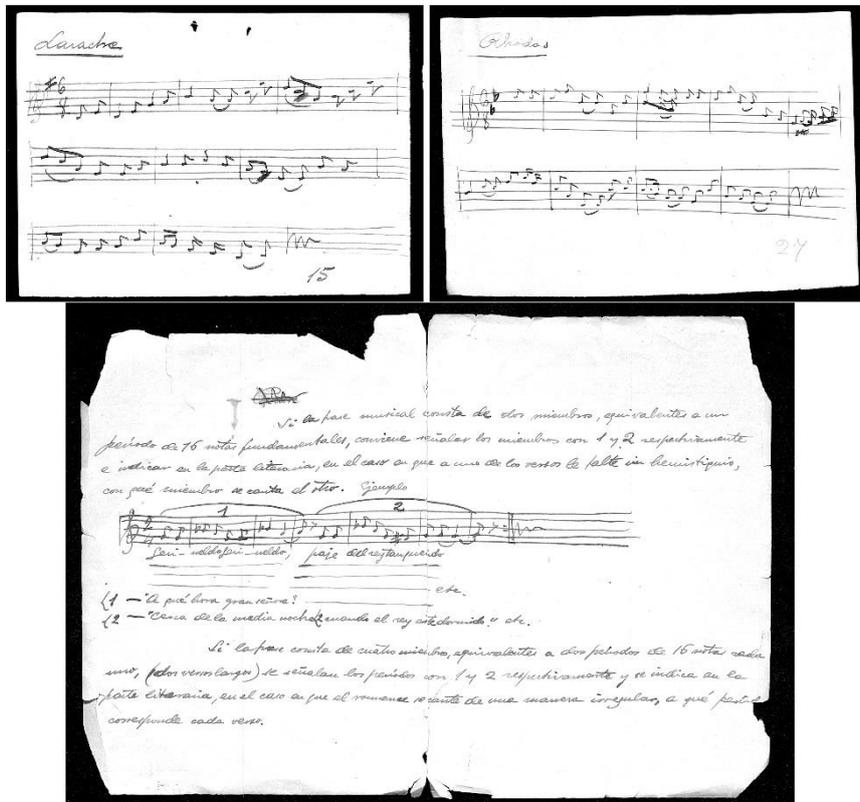


Figura 1: Documentos que actualmente se encuentran en el “Cajón W”: (arriba) incipits de dos melodías de romances recogidas por Manrique de Lara en Rodas (1911) y Larache (1916), copiados por Martínez Torner con fines analíticos; (abajo) borrador de autógrafo de Martínez Torner de su artículo “Indicaciones prácticas sobre la notación musical de los romances” (1923).

De lo que antecede se desprende que una de las primeras tareas a abordar para clasificar las transcripciones musicales de Manrique de Lara en el ARMPG es aclarar duplicados y correspondencias, tanto internos (dentro del ARMPG) como externos (con otros archivos y publicaciones)⁵. Con esta finalidad se ha creado una base de datos en la que se ha asignado un registro a cada melodía, independientemente de los manuscritos (autógrafo de Manrique de Lara o copia), fotocopias o impresos en los que se encuentre. En la base datos también se

⁵ Como, por ejemplo, el *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* (1957-1985), en el caso de las publicaciones y la Biblioteca Tomás Navarro Tomás (CSIC) de Madrid, en el caso de los archivos. Díaz-Mas y Martín (2017) han identificado cincuenta y cinco concordancias entre transcripciones musicales de Manrique de Lara del ARMPG y otras tantas de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás (CSIC), copiadas por Martínez Torner.

han definido los campos habituales para la clasificación de este tipo de repertorio (localidad, fecha, informante, etc.) así como otros *ad hoc* (numeraciones específicas, identificador del catálogo de Armistead, etc.) que permitan retrotraer virtualmente este amplio conjunto de transcripciones musicales al estado anterior a su dispersión en las carpetas temático-literarias.

CARACTERÍSTICAS DE LAS TRANSCRIPCIONES MUSICALES DE MANRIQUE DE LARA EN EL ARMPG

Las primeras transcripciones musicales que Manrique de Lara realizó para Menéndez Pidal están anotadas con tinta negra o lápiz en papel pautado de diferentes tamaños. Su caligrafía es pulcra, apretada y menuda, por lo que es posible que se trate de copias en limpio de anotaciones tomadas a vuelapluma en su cuaderno de campo. En este grupo encontramos transcripciones como el “Baile a tres”, recogido en Las Navas del Marqués (Ávila) en julio de 1905, y otras recolectadas en fechas algo posteriores en otras provincias de España (Figura 2).



Figura 2: Transcripciones musicales de Manrique de Lara recogidas en Las Navas del Marqués, Ávila (arriba), en 1905, y en Humada, Burgos, ca. 1907 (abajo). ARMPG, Carpeta “Músicas-Viejas transcripciones de M. de L. del fonógrafo o directamente”.

En la sección anterior ya han sido comentadas las características físicas y el contenido de las transcripciones musicales de Manrique de Lara recogidas en los conjuntos “Músicas de Manrique de Lara”, “Músicas de Manrique de Lara I”, “Cajón W” y “Cajón X”. A continuación, me referiré a alguno de los problemas característicos que presenta la clasificación y estudio de las melodías en ellos recogidas, para lo cual utilizaré como ejemplo una versión de *La doncella guerrera* (IGR 0231) anotada en Sarajevo en 1911.

En el catálogo de Armistead se indica que de la misma versión poética (X4.10 del catálogo) existen tres versiones musicales, correspondientes al Cajón W, pp. 6, 42 y 49 (Armistead, 1978, vol. 2, p. 272). Según la información aportada por Armistead, podría pensarse que las tres versiones son cantadas por el mismo informante (Abraham Cappon, de 58 años) con la misma melodía. Pero no es así, ya que la melodía de W6 (léase “Cajón W, p. 6”) es muy diferente a la de las otras dos, que guardan ciertas similitudes entre sí. W42 y W49, a pesar de su parecido, son lo suficientemente diferentes como para considerarse melodías

independientes, merecedoras de una entrada propia en una hipotética catalogación melódica (Figura 3). La diferencia más notable entre W42 y W49 estriba en que la primera termina en el séptimo grado de una escala menor (final abierto) y la segunda lo hace en la tónica o final de esa misma escala (final cerrado).

MUSICAS DE MANRIQUE DE LARA II, CAJÓN W, 116
La doncella guerrera (Sarajevo) 102-25.719 (6)

prego-ne nos van y vie-nen por la civi-dad de la-ra-gon pre-go-ne nos van y vie-nen broip! por la civi-dad de la-ra-gon

Doncella guerrera
A Andante (Sarajevo) (Cantada por Abraham Cappón) 42
prego-ne nos van y vie-nen por la civi-dad de la-ra-gon pre-go-ne nos van y vie-nen broip! por la civi-dad de la-ra-gon
"Un poco tiene la Cantata"

B Andante
prego-ne nos van y vie-nen por la civi-dad de la-ra-gon pre-go-ne nos van y vie-nen broip! por la civi-dad de la-ra-gon

6 La doncella guerrera 49
Andante (Sarajevo) a b a. estribillo
prego-ne nos van y vie-nen por la civi-dad de la-ra-gon pre-go-ne nos van y vie-nen broip!

Figura 3: Transcripciones musicales de *La doncella guerrera* recogidas por Manrique de Lara en Sarajevo (Bosnia) en 1911, correspondientes a la entrada X4.10 del catálogo de Armistead (1978) y a las páginas 6, 42 y 49 del Cajón W del ARMPG.

Otro detalle a señalar a cerca de las transcripciones musicales de esta misma versión de *La doncella guerrera*, que ilustra la meticulosidad de Manrique de Lara a la hora de transcribir el ritmo de las melodías de los romances, es el hecho de que en W42 se ofrecen dos transcripciones ligeramente diferentes de la versión de Abraham Cappón⁶. La diferencia más destacable entre ambas transcripciones es que en la versión W42a (arriba) Manrique de Lara escribe *acciaccature* delante de las semicorcheas con las que se canta dos veces “van y vienen”,

⁶ Cabe preguntarse si cada transcripción corresponde a una interpretación diferente del informante o si se trata de dos transcripciones de una misma interpretación. En realidad, de las tres transcripciones musicales recogidas en la entrada X4.10 del catálogo de Armistead, la W42 es la única en la que se indica que Abraham Cappón es el informante.

mientras que en la W42b (abajo) estas *acciaccature* las transcribe como notas reales (Figura 3, centro, compases 1-2 y 5-6). En el ARMPG encontramos muchos más casos en los que Manrique de Lara ofrece transcripciones ligeramente distintas en cuanto al ritmo de la versión musical de un romance cantada por un mismo informante.

Lo que antecede lleva a plantearnos la recurrente cuestión de la fidelidad de las transcripciones de música tradicional. En el caso de Manrique de Lara es complicado llegar a una conclusión definitiva, ya que hoy no es posible acceder a los registros fonográficos que utilizó para realizar algunas de ellas, ni vive ninguno de los informantes que encuestó. Uno de los escasos testimonios que proporciona información sobre la precisión de las transcripciones musicales de Manrique de Lara es el ofrecido por Katz:

[...] in Larache in 1916, Manrique de Lara obtained fifteen ballads from Donna Ayach. In Casablanca, in 1963, Profs. Armistead, Silverman and I had the opportunity to interview Donna Ayach again. During several meetings with this most gracious informant, we were able to retrieve more of the earlier ballads she sang for Manrique de Lara [...] Here, of course, was a splendid opportunity to scrutinize Manrique de Lara's earlier notations. I transcribed two of these ballads, *La infantina* and *Conde Alarcos*, in an earlier article, aligning my transcriptions below Manrique de Lara's. Upon viewing the transcriptions, one will notice the remarkable fidelity of Manrique de Lara's notation. Except for the absence of certain intricate nuances, which were undoubtedly difficult for him to obtain without the aid of some type of recording apparatus [...] one will have no doubt about Manrique de Lara's ability to notate the ballad tune as he heard them in their basic skeletal form. (1979, pp. 75-87)

Traigo aquí como ejemplo la transcripción parcial de las versiones de *La infantina* (IGR 0164), cantadas por Ayach en 1916⁷ y 1962, transcritas por Manrique de Lara e Israel Katz, respectivamente, tal como las publicó este último (Katz 1968, pp. 78-79) para ilustrar sus comentarios acerca de la fidelidad de las transcripciones musicales del primero (Figura 4). La comparación entre ambas transcripciones confirma, como indica Katz en la cita anterior, que comparten un perfil melódico similar, aunque difieren significativamente en cuanto a la notación de los melismas. Como Katz reconoce muy fundadamente en la cita anterior, los melismas son muy complicados de transcribir si no se dispone de una grabación que permita escucharlos las veces necesarias para desvelarlos. Según Katz, en el caso de la versión de *La infantina* cantada por Ayach en 1916, a Manrique de Lara debió serle muy difícil anotar los melismas con detalle porque no contaba con “el auxilio de algún tipo de aparato de grabación”. Por esa razón, según el testimonio indirecto de Donna Ayach transmitido por Katz, Manrique de Lara le hizo repetir algunas de las versiones de los romances para poder transcribirlas con meticulosidad:

Mrs. Ayach recalled singing for the “masked Colonel”, as she described him, who wore a wide handkerchief across his face as a precautionary measure during the typhoid epidemic. She sang and repeated a good portion of her repertoire of *romances* to enable him to notate them with “meticulous care”. [el entrecomillado es de Katz] (Katz, 1969, p. 78)

⁷ L1.24 del catálogo de Armistead.

Allegretto

Manrique de Lara,
1916

Katz,
1962

v1. A ca - sar va el ca - ba - lle - ro

A ca - sar va el ca - ba - ye - ro

M a ca - sar co - mo so - li - a

K y a ca - sar co - mo so - li - a

M v2. los pe - rros lei - ban ca - san - do

K los pe - rros lei - ban ca - san - do

M y el bar - co per - di - do ha - bí - a [...]

K y el hal - cón per - di - do i - ba [...]

Figura 4: Comparación de las transcripciones de los dos primeros versos de la versión de *La infantina* cantada por Donna Ayach en Larache (1916, arriba) y Casablanca (1962, abajo), según fueron anotadas por Manuel Manrique de Lara e Israel J. Katz, respectivamente (Katz, 1969, pp. 78-79).

Parece que las dificultades que encontró Manrique de Lara para anotar los melismas del repertorio sefardí fueron solventadas a base de hacer cantar a los informantes los romances varias veces, ya que el examen de las melodías sefardíes que transcribió pone de manifiesto que en la mayoría de los casos sí anotó con detalle estas ornamentaciones. El hecho de que con frecuencia encontremos varias transcripciones, con ligeras diferencias rítmicas y melódicas, de la versión de un mismo informante, corrobora esta práctica. El examen visual de estas transcripciones indica también que una de las características de las melodías de romances sefardíes —tanto de las de Oriente como de las del norte de Marruecos— es la profusión de melismas, especialmente en las cadencias con las que se cierra cada hemistiquio⁸. No es de extrañar, por tanto, que tras varios años transcribiendo melodías de romances peninsulares —predominantemente tonales y silábicas—, la transcripción de melodías sefardíes debió suponer para Manrique de Lara todo un *tour de force*, más aún al carecer del auxilio del fonógrafo.

Según Katz (1968, pp. 74-75) y Seroussi (1995, p. 45; y 2002, p. 885), el uso de los melismas es una de las características de la música de los romances sefardíes de Oriente,

⁸ En el futuro, conforme vayamos codificando la música transcrita por Manrique de Lara conservada en el ARMPG, podré aportar datos más precisos sobre esta y otras características de las melodías sefardíes recolectadas por él. Por limitaciones de espacio, es imposible poner aquí ejemplos de las muchas transcripciones de este conjunto en las que encontramos melismas al final de cada hemistiquio. Indicaré aquí tan sólo cuatro de ellas extraídas de la sección B005 (dos de Oriente y otras dos del norte de Marruecos) que cumplen esta característica: *El sueño de doña Alda* (IGR 0539), Rodas (ARMPG B001-002-0013); *Despertar de Melisenda* (IGR 0307), Sarajevo (ARMPG B005-011-0014); *Rosafiorida* (IGR 0308), Tánger (ARMPG B005-010-0009); y *Rosafiorida*, Larache (ARMPG B005-010-0023).

además del microtonalismo. Estas características son comunes a la música autóctona de las regiones donde se asentaron las comunidades judeo-españolas. Como ya he mencionado, el examen visual de las melodías recolectadas por Manrique de Lara en el Mediterráneo oriental confirma el primero de estos rasgos, pero no el segundo. Es probable que el folclorista cartagenero, a pesar de detectar el uso de intervalos más pequeños que el semitono en muchas de las versiones que escuchó en Oriente, decidiera regularizar la afinación a la hora de anotarlas, de manera similar a como haría años después Isaac Levy y sus colaboradores en la colección *Chants judeo-espagnols* (1959-1973)⁹.

Al igual que los colaboradores de Levy, la formación y la trayectoria musicales de Manrique de Lara fueron tradicionales (Díaz González, 2015, pp. 23-61). El uso de indicadores de tempo en italiano propios de la música culta —en lugar de cifras metronómicas— en no pocas de sus transcripciones es síntoma de esta circunstancia¹⁰. Por otra parte, el hecho de que en algunos casos Manrique de Lara realizara varias transcripciones de una misma interpretación con ligeras diferencias rítmicas entre ellas, es una prueba más que denota un excesivo interés por fijar con precisión cada detalle de la música que recogía. Todo esto lleva a preguntarnos si su formación musical tradicional le llevó a entender la transcripción melódica desde una perspectiva regularizadora.

En este sentido, cabría comparar también las transcripciones de Martínez Torner y Manrique de Lara¹¹ de la grabación fonográfica del romance *Amor fiel* (IGR 0176), recogido en Gajano (Santander) e interpretado por Florida Gutiérrez (Figura 5). Martínez Torner plantea su transcripción en un metro de subdivisión binaria, no teniendo reparo alguno en cambiar de compás (de tres por cuatro a dos por cuatro) para hacer coincidir los acentos de la poesía con los de la música. Sin embargo, Manrique de Lara encaja toda la música en un metro de subdivisión ternaria (seis por ocho), a pesar de que las continuas síncopas (hemíola) formadas entre la tercera y la cuarta corchea de cada compás permitirían hacerlo en uno de subdivisión binaria (en este caso, un tres por cuatro). Pero lo más esclarecedor respecto a la forma en que Manrique de Lara entendía el proceso de transcripción musical es lo que escribió encima de su versión: “Tal es el ritmo exacto en que esta versión aparece en el fonógrafo [refiriéndose a la transcripción de Martínez Torner]. Creo sin embargo que el verdadero ritmo es el siguiente [refiriéndose a su transcripción]”. El significado de las palabras de Manrique de Lara —al menos en este caso— podría interpretarse como que a él no le interesaba tanto la fidelidad rítmica de la transcripción (lo exacto) como la adecuación de esta a los patrones de la música culta (lo verdadero).

⁹ [...] Isaac Levy worked out each melody on his piano, note by note, and then revised the entire sketch [...]. Individuals with academic musical training assisted Levy in the process of transcribing too. Levy's final goal was a synthetic version of each song which could be easily arranged and harmonized, not a scientific transcription of a particular recording: the use of the piano determined a priori the elimination of non-tempered pitches; melodies without a clear pulse were rendered within fixed meters; metronome signatures were not provided (only volume I has tempo indications in Italian); and melismas were simplified, if not eliminated. Thus, the principal stylistic features of the traditional Sephardi repertory disappeared, as rightly observed by Katz (1980). The users of *CJE* [*Chants judeo-espagnols*] who did not have access to the original style of the Sephardi singers were then exposed to a newly conceived outcome. (Seroussi, 1995, 45).

¹⁰ Entre estos indicadores encontramos algunos como “Allegretto poco mosso”, “Poco andante”, “Andantino” o “Adagio molto”, que aluden a matices demasiado sutiles para ser aplicados a transcripciones de música tradicional.

¹¹ Como puede comprobarse en la figura 5, el manuscrito no es autógrafo de Martínez Torner ni de Manrique de Lara, sino que es una copia realizada por un copista anónimo a partir, con casi toda probabilidad, de los manuscritos autógrafos de ambos. Hasta el momento no me ha sido posible localizar los originales.

Figura 5: Copia, realizada por un copista desconocido, de la versión musical del romance *Amor fiel*, interpretada por Floriana Gutiérrez (Gajano, Santander), según las transcripciones de Martínez Torner (arriba) y Manrique de Lara (abajo) anotadas a partir de un registro fonográfico.

Las transcripciones de Manrique de Lara deben ser valoradas en el contexto de la investigación de la música tradicional de su época. Recordemos que las primeras transcripciones de Belá Bartók —uno de los primeros investigadores en Europa en estudiar sistemáticamente la música tradicional— datan de 1904 y sus primeras grabaciones fonográficas (realizadas junto con Zoltán Kodály) de un año más tarde (Nelson, 2012, pp. 77-78). En estas tareas, Menéndez Pidal y sus colaboradores se adelantaron cronológicamente a los investigadores húngaros; Manrique de Lara les siguió tan sólo un año después. El folclorista cartagenero es, por tanto, pionero en este tipo de investigaciones, en un momento en el que aún no se había desarrollado una metodología consistente para transcribir la música tradicional. De hecho, muchas de las transcripciones de Bartók y las recogidas por Manrique de Lara en las comunidades sefardíes coinciden en cuanto al marcado interés por el detalle rítmico y regularización, características que son también comunes a muchas de las transcripciones de música tradicional de la primera mitad del siglo XX. No será hasta la década de 1950, a partir de la aparición de la etnomusicología, cuando aparezcan nuevas propuestas metodológicas en las que la transcripción musical esté orientada a destacar, con fines analíticos, los rasgos significativos o pertinentes de un repertorio (Berlanga, 2002).

CONCLUSIONES

Las transcripciones musicales realizadas por Manrique de Lara como auxiliar de Menéndez Pidal constituyen un corpus de gran relevancia para la historia de la investigación de la música tradicional española. Los hechos demuestran que, hasta antes de la Guerra Civil, la música tuvo un lugar distinguido en las investigaciones llevadas a cabo por Menéndez Pidal, María Goyri y sus colaboradores, gracias a la intensa labor de investigadores como Manuel Manrique de Lara y Eduardo Martínez Torner. Tras la contienda, la desaparición del Centro de Estudios Históricos de Madrid y la creación en Barcelona del Instituto Español de Musicología ocasionó que la investigación musical de los romances se desgajara de la filológica. A partir de ese momento, en el entorno de Menéndez Pidal decayó significativamente el interés por rescatar la música de los romances. La desmembración de

las colecciones musicales del ARMPG para ser integradas en las carpetas temático-literarias puede entenderse como síntoma de esta pérdida de consideración.

Manrique de Lara transcribió el repertorio sefardí, especialmente los pasajes melismáticos, de forma meticulosa y en detalle, de acuerdo con los criterios heredados de la práctica de la música culta; algo, por otra parte, común a muchas de las recopilaciones de música de tradición oral de la época. En las transcripciones del Mediterráneo oriental se observa la ausencia de indicaciones que señalen el uso del microtonalismo, rasgo que sí ha sido subrayado por diferentes autores como característico de muchas de las culturas ubicadas en esta área geográfica. No obstante, y de acuerdo con las mencionadas comparaciones llevadas a cabo por Katz, las transcripciones de Manrique de Lara pueden considerarse fieles porque recogen los rasgos fundamentales y genuinos del repertorio que investigó. Son, por tanto, un documento de incalculable valor para conocer la música de tradición oral sefardí tal como se cantaba a principios del siglo XX.

El uso de las tecnologías de las Humanidades Digitales para este vasto repertorio (especialmente desde el punto de vista melódico) va a permitir retrotraerlo al estado previo a su desmembración, aclarar los duplicados, así como realizar consultas rítmicas y melódicas que permitan comprenderlo como un corpus musical independiente y en relación con otros repertorios de música tradicional y música culta. Para ello será necesario codificarlo, algo que, a su vez, permitirá publicarlo y cumplir con ello el deseo manifestado por Manrique de Lara en los últimos años de su vida.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Armistead, S. G. (1978). *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y versiones)*, 3 vols. Seminario Menéndez Pidal.
- Berlanga, M. A. (2002). Métodos de transcripción y análisis en etnomusicología: el concepto de pertinencia constructiva. En Valdivieso García, E. (dir.), *Patrimonio Musical: artículos de patrimonio etnológico musical* (148-160). Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002.
- Catalán, D. (2001). *El Archivo del Romancero, Patrimonio de la Humanidad: Historia documentada de un siglo de Historia*, 2 vols. Fundación Menéndez Pidal - Instituto Universitario "Seminario Menéndez Pidal" - Universidad Complutense de Madrid.
- Cid, J. A. (1999). El romancero tradicional de Andalucía. La recolección histórica y las encuestas de M. Manrique de Lara (Córdoba, Sevilla, Cádiz; 1916). En Piñero, P., Baltanás, E. y J. Pérez, A. (eds.), *Romances y canciones en la tradición andaluza* (24-61). Fundación Machado.
- Díaz González, D. (2015). *Manuel Manrique de Lara (1863-1929): Militar, crítico y compositor polifacético en el España de la Restauración*. Sociedad Española de Musicología.
- Díaz-Mas, P. y Martín, E. (2017). Romances y canciones sefardíes en la colección de partituras de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del CSIC. En Romero, E., Pomeroy, H. y Refael, S. (eds.), *Actas del XVIII Congreso de Estudios sefardíes* (55-74). Editorial CSIC.
- Gómez Sánchez-Ferrer, G. (2017-2018). Nueva descripción del Archivo Romancístico Menéndez-Pidal Goyri. *Abenámar*, 2, 93-131.
- Goyri, M. y Martínez Torner, E. (1929). *Romances que deben buscarse en la tradición oral e indicaciones prácticas para la notación musical de los romances*. Centro de Estudios Históricos.
- Iberni, L. G. (1997). Un acercamiento a Manuel Manrique de Lara. *Annuario Musical*, 52, 155-172.

- Katz, I. J. (2012). Manuel Manrique de Lara: the privileged and sole student of Ruperto Chapí. En Sánchez, S., Suárez J. y Galbis, V. (coords.), *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*, vol. 2, (99-118). Institut Valencià de la Música.
- Katz, I. J. (1982). The Enigma of the Antono Bustelo Judeo-Spanish Ballad Tunes in Manuel Ortega's *Los hebreos en Marruecos* (1919). *Musica Judaica*, 4 (1), 33-67.
- Katz, I. J. (1979). Manuel Manrique de Lara and the Tunes of the Moroccan Sephardic Ballad Tradition: Some Insights into a Much-Needed Critical Edition. En Sánchez Romeralo, A., Catalán, D. y Armistead, S. G. (eds.), *El romancero hoy: nuevas fronteras* (75-88). Cátedra Seminario Menéndez Pidal.
- Katz, I. J. (1972). A Musical Survey of the Judeo-Spanish Romancero. En Katz, I. J., *Judeo-Spanish Traditional Ballads from Jerusalem. An Ethnomusicological Study* (20-124). The Institute of Mediaeval Music.
- Katz, I. J. (1968). Judeo-Spanish Romancero. *Ethnomusicology*, 12 (1), 72-85.
- Levy, I. (1959-1973). *Chants Judeo espagnols*, 4 vols. Fédération Sephardite Mondiale.
- Martínez Torner, E. (1923). Indicaciones prácticas sobre la notación musical de los romances. *Revista de Filología Española*, 10, 389-394.
- Menéndez Pidal, R. (1947). *Cómo vivió y cómo vive el romancero*. E. López Mezquida.
- Nelson, D. T. (2012). Belá Bartók: The Father of Ethnomusicology. *Musical Offerings*, 3 (2), 75-91.
- Pardo-Cayuela, A. (2021). Melodías de romances en el Archivo Romancístico Menéndez Pidal-Goyri: formación del fondo y herramientas digitales para su estudio. En Gembero-Ustárroz, M. y Ros-Fábregas, E. (eds.), *Musicología en web. Patrimonio musical y Humanidades Digitales* (395-417). Edition Reichenberger.
- Sánchez de Andrés, L. (2009). El estudio del folclore musical español. En Sánchez de Andrés, L., *Música para un ideal: pensamiento y actividad musical de krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)* (138-177). Sociedad General de Autores.
- Seroussi, E. (1995). Reconstructing Sephardi Music in the 20th Century: Isaac Levy and his *Chants judeo-espagnols*. *The World of Music*, 37 (1), 39-58.
- Seroussi, E. (1999-2002). Sefardí, música. En Casares, E. (ed.), *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, vol. 9 (883-896). Sociedad General de Autores y Editores.