

José Subirá y la recuperación de la tonadilla escénica (1928-1932)*

MARÍA CÁCERES-PIÑUEL**

Resumen

Entre los años 1928 y 1932 José Subirá (1882-1980) publicó los cuatro volúmenes de su obra monumental La Tonadilla Escénica. Esta monografía le consagró en el ámbito de la musicología internacional aunque no consiguió ser un profesional remunerado hasta años más tarde. La polémica que mantuvieron Adolfo Salazar y Subirá en relación a esta obra representó la plasmación de dos perspectivas, con sus respectivos referentes internacionales, en torno a la interpretación histórica y las funciones contemporáneas de la musicología. A través de su investigación sobre géneros populares, Subirá pretendió dignificar la música perteneciente a los bajos estratos sociales tanto en el pasado como en la actualidad, así como, defender la inclusión de todos los tipos de música en el relato histórico de una época. Consideraba que las funciones de la musicología eran tanto académicas como divulgativas y que esta disciplina tenía un importante papel en la construcción nacional. En este artículo se estudia las connotaciones ideológicas de la recuperación e interpretación de música popular del siglo XVIII en el caldeado ambiente político de los años treinta en España.

Palabras clave

Subirá, tonadilla, historiografía, música popular, canon, música antigua, profesionalización, socialismo.

Résumé

José Subirá (1882-1980) a publié les quatre volumes de son œuvre monumentale La Tonadilla Escénica entre 1928 et 1932. Avec cette monographie lui a été établi dans la musicologie internationale malgré il n'a arrivé pas à être un professionnel rémunéré que des années plus tard. La controverse entre Adolfo Salazar et Subira autour ce travail elle a été la représentation de deux points de vue autour l'interprétation historique et les rôles de la musicologie contemporaine. Avec ses recherches sur genres populaires, Subira a voulu dignifier la musique appartenant à des basses couches sociales ainsi dans le passé comme dans leur présent. Il a défendu l'inclusion de tous les

* Versiones preliminares de este artículo se presentaron con el título "José Subirá y la recuperación de la tonadilla escénica (1928-1930)" en el *V Coloquio de musicología: Construcciones del pasado musical*, los días 25 y 26 de noviembre de 2011 en Zaragoza y con el título "José Subirá et le recouvrement de la tonadilla escénica (1928-34)" en el coloquio de doctorandos del *Institut für Musikwissenschaft* de la Universidad de Berna el 9 de diciembre de 2011. Los resultados aquí expuestos forman parte del marco de investigación del proyecto del Plan Nacional de I+D+I *Historiografía y musicología en España: 1800-1950 (HAR2008-05145/ARTE)*. Algunos temas tratados en este artículo forman parte de mi tesis doctoral en curso, tutelada por Juan José Carreras, sobre José Subirá. Quiero agradecer al personal de las secciones de música de la Biblioteca Nacional [B.N.E.] y la Biblioteca de Catalunya [B.C.], en especial a Isabel Lozano y Rosa Montalt, su ayuda para la consulta de materiales sin catalogar. También agradezco a Diego Alonso, doctorando de la Universidad de La Rioja, la lectura del borrador de este artículo y sus comentarios.

** Becaria de formación de profesorado universitario (FPU) del Ministerio de Educación adscrita al departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Este artículo ha sido redactado siendo beneficiaria de una estancia de investigación del programa *Europa XXI* de la CAI en el *Institut für Musikwissenschaft* de la Universidad de Berna.

types de musique dans le récit historique d'une époque. Pour lui, la musicologie non seulement avait des fonctions académiques et savants, mais aussi un rôle important dans la construction de la nation. Cet article examine les connotations idéologiques de la récupération et interprétation de musique populaire du XVIII^e siècle dans les années trente en Espagne.

Mots-clés

Subirá, tonadilla, historiographie, musique populaire, canon, musique ancienne, professionnalisme, socialisme.

* * * * *

José Subirá publicó los tres volúmenes de su obra monumental *La tonadilla escénica* entre 1928 y 1930.¹ En 1932 editó un nuevo libro con transcripciones musicales de tonadillas que podría considerarse el cuarto volumen de esta monografía aunque tuviese diferente título.² A lo largo de su vida, Subirá trabajó en otros temas, pero las investigaciones sobre la tonadilla y su producción historiográfica fueron lo más significativo de su labor profesional. *La Tonadilla Escénica* le granjeó reconocimiento internacional y fue el eje vertebrador de toda su producción musicológica. Con anterioridad a este estudio no había realizado trabajos de investigación. Sí había publicado, sin embargo, monografías sobre compositores, obras de divulgación para la Asociación de Cultura Musical,³ breves textos sobre folklore, y arreglos para piano de grandes obras de los siglos XVIII y XIX para las editoriales *Boileau* y *Paulazie*.

El inicio de sus investigaciones sobre la tonadilla se produjo cuando el director de la Biblioteca Municipal de Madrid, Ricardo Fuente, le informó a principios de los años veinte de la existencia de más de dos mil fuentes manuscritas inéditas de música escénica de los siglos XVII y XVIII en este centro.⁴ En aquella época Subirá trabajaba como secretario de la Junta para

¹ SUBIRÁ, J., *La tonadilla escénica. Tomo primero. Concepto, fuentes y juicios*, Madrid, Tipografía de archivos, 1928; SUBIRÁ, J., *La tonadilla escénica. Tomo segundo. Morfología Literaria. Morfología musical*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929; SUBIRÁ, J., *La tonadilla escénica. Tomo tercero. Transcripciones musicales y libretos. Noticias biográficas y apéndices*, Madrid, Tipográficas de archivos, 1930.

² SUBIRÁ, J., *Tonadillas teatrales inéditas. Libretos y partituras con una descripción sinóptica de nuestra música lírica*, Madrid, Tipografía de Archivos Olózaga, 1932.

³ Subirá fue socio fundador y secretario de la asociación entre 1922 y 1926. Durante ese período ejerció de programador y escribió las notas histórico-críticas de los programas de conciertos. La Asociación de Cultura Musical, que dependía de económicamente de los Conciertos Daniel, la creó en 1922 Ernesto Quesada (1886-1972). Más información sobre el origen de esta asociación en LÓPEZ MARINAS, J. y TORTELLA, J., "La asociación de cultura musical (1922-1936). Boccherini en alguno de sus conciertos", *Revista de Musicología*, XXXI, 2, SEdeM, 2008, pp. 523-556.

⁴ Fuente fue nombrado *Director de Investigaciones Históricas de la Villa de Madrid*, puesto que iba asociado a la dirección de la Biblioteca Municipal, el 2 de Febrero de 1914. Ostentó este cargo hasta 1924, año en el que le sustituyó Manuel Machado, directo colaborador suyo. Subirá conoció a Fuente durante sus años como universitario cuando éste dirigía periódico *El País*, del que el musicólogo era colaborador. Véase SUBIRÁ, J., *La tonadilla escénica. Tomo primero...*, *op.cit.*, p. 64.

la Ampliación de Estudios y como auxiliar administrativo en el Ministerio de Trabajo.⁵ Por tanto, en la decisión de estudiar estos fondos influyó la posibilidad de acceder a los mismos fuera de su horario laboral.⁶ En los años veinte la musicología no era una actividad remunerada en España y el acceso a fuentes musicales sacras era complejo para un investigador laico. La elección del tema de investigación, por tanto, estuvo sujeta a las circunstancias vitales del musicólogo y no sólo respondió a sus preferencias estéticas e históricas. El director de la biblioteca le encargó elaborar el catálogo de la sección⁷ y le impulsó a colaborar en la revista corporativa, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, para que divulgase sus hallazgos. Con anterioridad a *La Tonadilla Escénica* publicó resultados parciales de su investigación en el libro *Tonadillas satíricas y picarescas*,⁸ así como en artículos en las revistas *Hispania*, *Revistas de las Españas*, *Revista musical catalana*, *Fulles Musicals* y *Bellas Artes*. Subirá no sólo consultó los fondos de la Biblioteca Municipal, también revisó las fuentes del entonces Conservatorio Real de Música (unas doscientas obras) y de la Biblioteca Nacional. La sección de música de la Biblioteca Nacional ya custodiaba entonces el Legado Barbieri, tan rico en materiales de teatro musical. De esta institución proceden la mayoría de las fuentes secundarias y materiales documentales, como grabados, cartas y textos literarios, que más tarde publicaría en los anexos de su obra.⁹

A partir de 1924, Subirá simultaneó la investigación sobre la tonadilla con el estudio del archivo musical de la Casa de Alba, depositario de numerosas fuentes musicales de géneros escénicos de los siglos XVII y XVIII. Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó (1878-1953), XVII duque de Alba, y el musicólogo se conocieron en el entorno intelectual de la Junta para la Ampliación de Estudios con ocasión de las iniciativas aliadófilas que impulsó el historiador Rafael Altamira (1866-1951).¹⁰ Mantuvieron una

⁵ De 1908 a 1910, Subirá fue el secretario del Consulado General de la República Argentina en Amberes. Volvió a Madrid en 1910 y preparó las oposiciones a la carrera diplomática. En 1911, tras suspender estas oposiciones, empezó su labor como secretario en la Junta de Ampliación de Estudios. A partir de 1920 compaginó el trabajo en la JAE con un puesto de auxiliar en el Ministerio de Trabajo.

⁶ Según explicita el autor en SUBIRÁ, J., *La Tonadilla Escénica. Tomo segundo...*, *op.cit.*, pp. 8-9.

⁷ Una primera versión del catálogo se imprimió en 1946 y no se publicó hasta los años sesenta (y sólo la primera parte): SUBIRÁ, J., *Catálogo de la Biblioteca Musical*, Madrid, Ayuntamiento, Sección de Cultura e Información, 1946; SUBIRÁ, J., *Catálogo de la Sección de Música de la Biblioteca Municipal de Madrid. Tomo primero. Teatro menor: tonadillas y sainetes*, Madrid, Ayuntamiento, Sección Cultura, 1965. La segunda y tercera parte, sin publicar, se pueden consultar en fotocopia del borrador manuscrito en la sala de investigadores de la Biblioteca Musical Conde Duque de Madrid.

⁸ SUBIRÁ, J., *Tonadillas satíricas y picarescas*, Madrid, Páez, 1927.

⁹ En los años cuarenta publicó junto a Higinio Anglés (1888-1969) el catálogo de esta sección; ANGLÉS, I. y SUBIRÁ, J., *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1946-1951.

¹⁰ Para un análisis de la vinculación del Duque de Alba con la Junta de Ampliación de Estudios véase SINCLAIR, A., *Trafficking knowledge in early twentieth-century Spain. Centres of exchange and cultural imaginaries*, Woodbridge, Tamesis, 2009.

cordial relación personal, según documenta su fluida correspondencia.¹¹ Sus intercambios epistolares se iniciaron en 1918 y se prolongaron hasta la muerte del aristócrata.¹² A través del duque, Subirá conoció al Conde Lionel de la Laurencie, secretario de la Sociedad Francesa de Musicología, gracias al cual el musicólogo catalán entró en contacto con la profesión musicológica en el país vecino.¹³ Durante el proceso de depuración al que Subirá fue sometido tras la Guerra, a causa de su implicación republicana y su filiación socialista, éste puso como aval de su trayectoria personal y profesional al Duque de Alba, entonces embajador en Londres.¹⁴ En 1927, tras años de investigaciones en el archivo musical de Alba, Subirá publicó *La música en la Casa de Alba*. Esta obra, que contó con el mecenazgo del duque, sacó a la luz parte del catálogo musical del palacio de Liria. En ella se daba fe del primer testimonio de ópera española y se ofrecía un estudio biográfico de compositores que tuvieron relación con la Casa Alba, entre ellos algunos tonadilleros.¹⁵

La publicación de *La Música en la casa de Alba* causó muy buena opinión al entonces máximo especialista en teatro histórico en España, Emilio Cotarelo y Mori (1857-1936), según informó el historiador Rafael Altamira a José Subirá.¹⁶ Cotarelo, secretario perpetuo de la Real Academia de la

¹¹ Biblioteca Nacional de España [B.N.E.], Archivo personal de José Subirá, Correspondencia (sin catalogar).

¹² A partir de entonces, otros miembros de la Casa de Alba siguieron manteniendo correspondencia esporádica con Subirá para consultas referentes a los fondos musicales y con ocasión de invitaciones a celebraciones familiares. Los miembros de la casa de Alba tuvieron relación con el musicólogo hasta el último momento de su vida. El duque de Alba consorte, Jesús Aguirre (1934-2001), entonces director general de Música del Ministerio de Cultura, participó en el sepelio de Subirá en 1980, según VIZCAÍNO CASAS, F; *Los pasos contados. Memorias I*, Planeta, 2000, p. 247.

¹³ A partir de la fluida correspondencia que mantuvieron entre 1925 y 1933, sabemos que se conocieron en 1925 en una recepción en casa del Duque de Alba y que se frecuentaron tanto en Madrid como en París. El conde admiraba las publicaciones de Subirá sobre la tonadilla escénica e hizo reseñas sobre ellas en distintas publicaciones en Francia. El aristócrata invitó al musicólogo español a participar en publicaciones dependientes de la Sociedad Francesa de Musicología *Revue Musicale y Melanges*, SUBIRÁ, J., “Musique de chambre espagnole et française du XVIII^e siècle dans la bibliothèque du duc d’Albe”, *Revue Musicale*, 7, 17-20, 1926, pp. 78-82; SUBIRÁ, J., “Un opéra espagnol au milieu du XVII^e siècle”, *Revue Musicale*, 8, 21-24, 1927, pp. 98-99; SUBIRÁ, J., “Les influences françaises dans la tonadille madrilène du XVIII^e siècle”, en Laurencie, L., *Mélanges de musicologie offerts à M. Lionel de la Laurencie*, París, 1933, pp. 209-216. Por su parte, Subirá ayudó al conde a documentar su investigación sobre el estreno del *Orfeo* de Gluck en Madrid [Biblioteca de Cataluña (B.C.), Fondo Personal José Subirá, caja P3 C99].

¹⁴ Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares [A.G.A.], Expedientes del Ministerio de Trabajo, Expediente personal de José Subirá Puig, 1905-1979, IDD (14)012.000, Sig. Caja 36/13910. A partir de 1946 Jacobo Fitz-James y Falcó, en calidad de académico, propuso en distintas ocasiones la elección del musicólogo como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Subirá tomó posesión como académico en 1952 [Academia de Bellas Artes (A.B.A.S.F.), Expediente de José Subirá, signatura (7-55-1)].

¹⁵ SUBIRÁ, J., *La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos*, Madrid, Tipografía Sucesores de Rivadeneyra, 1927. Subirá documentó la representación de seguidillas en Liria pero no encontró fuentes musicales de tonadillas escénicas en este archivo.

¹⁶ B.N.E., Archivo personal de José Subirá, Correspondencia.

Lengua, hizo que ésta se hiciese cargo de la edición de *La Tonadilla Escénica*.¹⁷ El presidente de la Academia, Ramón Menéndez Pidal (1869- 1968), era además el director del Centro de Estudios Históricos dependiente de la Junta de Ampliación de Estudios. La publicación de la investigación de Subirá sobre la tonadilla era por completo acorde con los fines que Centro de Estudios Históricos se propuso y que se resumían en los objetivos 1.º *De investigar las fuentes, preparando la publicación de ediciones críticas de documentos inéditos o defectuosamente publicados (como crónicas, obras literarias, cartularios, fueros, etc.), glosarios, monografías, obras filosóficas, históricas, literarias, filológicas, artísticas o arqueológicas.* 2.º *De organizar misiones científicas, excavaciones y exploraciones para el estudio de monumentos, documentos, dialectos, folklore, instituciones sociales y, en general, cuanto pueda ser fuente de conocimiento histórico.* 3.º *De iniciar en los métodos de investigación a un corto número de alumnos, haciendo que éstos tomen parte, cuando sea posible, en las tareas antes enumeradas, para lo cual organizará trabajos especiales de laboratorio.* 4.º *De comunicarse con los pensionados que, en el extranjero o dentro de España, hagan estudios históricos, para prestarles ayuda y recoger al mismo tiempo sus iniciativas, y de preparar, a los que se encuentre en condiciones, labor y medios para que sigan trabajando a su regreso.* 5.º *De formar una biblioteca para los estudios históricos y establecer relaciones y cambio con análogos Centros científicos extranjeros.*¹⁸

Por tanto, en la decisión final de editar la obra también tuvo que ver la vinculación de Subirá con el Centro de Estudios Históricos. Subirá trabajaba en la secretaría de la Junta para la Ampliación de Estudios desde 1911. Parte de sus tareas eran administrativas pero también fue el encargado del archivo de la institución y de la gestión de pensiones. En 1924 redactó una monografía sobre la labor, las actividades y los principios de esta institución.¹⁹ El musicólogo frecuentaba los seminarios de la sección de metodología de la historia del Centro de Estudios Históricos que dirigió Rafael Altamira entre 1910 y 1918. La relación entre Altamira y Subirá fue de mutua confianza. El historiador propuso a Subirá como secretario

¹⁷ En un texto dedicado a un colaborador del Centro de Estudios Históricos, Agustín Millares Carlo, Subirá explica la mediación de Cotarelo para que la Academia publicase su obra y cómo acabó bajo su custodia el epistolario del secretario perpetuo de la entidad, SUBIRÁ, J., "Un valiosísimo epistolario inédito", en *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo*, vol. 1, 1975, pp. 623-636. La filiación historiográfica de Subirá con Cotarelo y Mori se analiza en CARRERAS, J. J., "Introducción", en Cotarelo y Mori, E. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, ICGMU, 2004, pp. IX-XXIII.

¹⁸ J.A.E.I.C. *Memoria correspondiente a los años 1910 y 1911*, Madrid, 1912, pp. 131-132.

¹⁹ SUBIRÁ, J., *La Junta de Ampliación de Estudios. Una gran obra de Cultura Patria*, Madrid, Imprenta de Alrededor del Mundo, 1924. Subirá estuvo además vinculado con la Residencia de Estudiantes, dependiente de la Institución Libre de Enseñanza y, por tanto, de la JAE. Colaboró como ponente en el ciclo de conferencias de los Cursos Nocturnos durante el curso 1925-1926 con el tema "La música instrumental ampurdanesa", según SÁNCHEZ DE ANDRÉS, L., *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*, Madrid, SEDEm, 2009, p. 478.

tanto en el Patronato de Voluntarios Españoles como en el Comité Hispano-Belga y sirvió de mediador entre el musicólogo y el Duque de Alba.²⁰ Altamira trataba como subordinado a Subirá, sobre todo en el período en que fueron vocal y secretario respectivamente de distintas agrupaciones de apoyo al bando aliado durante la I Guerra Mundial. No obstante, valoraba mucho su capacidad organizativa, su fluidez redactora y su erudición musical. Solía instar a Subirá para que escribiese sobre las labores aliadófilas españolas en los medios de comunicación²¹ y le solicitaba con frecuencia información sobre cuestiones musicales para sus obras. Por su parte, Subirá solía pedirle consejo durante la redacción de sus obras y le dedicó su texto histórico de mayor envergadura, la *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*.²² Aparte de su relación con Altamira y Menéndez Pidal, en los agradecimientos de *La Tonadilla* citó a otros dos miembros del Centro de Estudios Históricos, Ángel Andarúa y Julián Paz. Todo ello refuerza la tesis sobre la decisiva influencia de este centro en la publicación de *La Tonadilla*, aunque el autor no hiciese referencia a ello en sus textos tras la Guerra Civil y solo agradeciese, a partir de entonces, la mediación de Cotarelo para que la Real Academia publicase la obra.

Análisis y recepción de la obra

En el primer volumen de la obra monográfica sobre la tonadilla Subirá acotó la etimología del término, describió las fuentes de estudio e hizo un recorrido histórico por la recepción que tuvo este género desde su época de esplendor hasta la actualidad. En el segundo tomo realizó un estudio comparado de los libretos y las secciones musicales de la tonadilla. El tercer volumen lo conforman transcripciones de libretos y adaptaciones musicales para piano y voz de diecisiete tonadillas. En el cuarto volumen Subirá hizo una síntesis histórica de la música escénica española y trans-

²⁰ El Patronato de Voluntarios Españoles fue una sección autónoma del Comité de Aproximación Franco-española y el Comité Hispano-belga fue la sección española de la Obra Internacional de Lovaina. Ambas asociaciones fueron presididas por Jacobo Fitz-James y Falcó.

²¹ Subirá fue el autor de una novela histórica en cuatro volúmenes en la que transcribió y comentó los diarios de los combatientes aliados españoles en la I Guerra Mundial; SUBIRÁ, J., *Los españoles en la Guerra de 1914-1918. Ante la vida y la muerte*, Madrid, Patronato de Voluntarios Españoles, Editorial Pueyo, 1920-1922. También redactó el folleto sobre la financiación española en las obras de reconstrucción de Lovaina tras la guerra: SUBIRÁ, J., *La participación española en la nueva biblioteca de la Universidad de Lovaina*, Madrid, Comité Hispano-Belga, 1924. Además publicó varios artículos sobre las actividades de estas sociedades en la prensa española de la época.

²² SUBIRÁ, J., *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953. Este texto se publicó dos años después de la muerte del historiador en el exilio en México, sin embargo, en una carta de principios de 1950, Subirá ya le informó de que le iba a dedicar este libro (B.N.E., Archivo personal de José Subirá, Correspondencia).

cribió nuevas fuentes musicales con criterios editoriales muy diferentes al anterior volumen, como veremos más adelante.

Esta obra fue el primer estudio crítico de un género musical en España. Las investigaciones sobre el teatro musical del siglo XIX de Cotarelo y Carmena y Millan fueron un precedente, sin embargo, esta monografía tuvo la peculiaridad de responder a los retos de la musicología sistemática moderna.²³ En ella además de transcribir las fuente musicales, Subirá elaboró una historia social de la tonadilla en la que analizó las instituciones, los cambios de gusto del público y las tradiciones teatrales asociadas al género. Para ello, investigó la biografía de los compositores, su relación con los libretistas y las costumbres de los actores y actrices. La publicación ofreció una genealogía y una aclaración sobre la etimología del término. Una tonadilla era a principios del siglo dieciocho, según Subirá, una canción suelta que se interpretaba al final de entremeses, sainetes y danzas durante los entreactos de obras escénicas mayores y para concluir villancicos y jácaras. Poco a poco las tonadillas fueron alargándose y desligándose del tema principal del género escénico al que acompañaban y aumentando sus secciones hasta desplazar a los entremeses en las dos primeras jornadas de las comedias. A finales del dieciocho las tonadillas se convirtieron en breves óperas cómicas que tras el cambio de siglo se representaron cada vez menos. Algunos números populares, sin embargo, pasaron al repertorio lírico como canciones sueltas. Cuando Subirá inició sus investigaciones se consideraba que las tonadillas eran canciones independientes sin el armazón dramático que tuvieron durante la segunda mitad del siglo XVIII, y por tanto, el musicólogo acuñó el término “tonadilla escénica” para delimitar el género en sí de sus secciones. Por otro lado, a principios del siglo XX también se denominaba tonadillas en España a los “couplets” descendientes del género ínfimo y en consecuencia, se consideraba tonadilleras a las cupletistas. Subirá rebatió las tesis de Fernando Periquet y Marcos Jesús Bertrán que sostenían esta última acepción del término.²⁴

Subirá analizó la controversia que entre los intelectuales ilustrados suscitó este género popular. De entre los partidarios estudió la posición de Tomás de Iriarte, a través de su epístola a José Cadalso (*Epístola II*, 1777) y su poema *La música* (1779), y de Félix María Samaniego, en rela-

²³ Sobre los cambios y continuidades de paradigma científico en la musicología española del período entreguerras véase CARRERAS, J. J., “La función crítica de la historiografía”, en Carreras, J. J. (ed.), *La musicología en la Edad de Plata*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, (en prensa). Agradezco al autor su autorización para la lectura de este texto inédito.

²⁴ PERIQUET, F., *Apuntes para la historia de la tonadilla y de las tonadilleras de antaño*, Barcelona, Tipología La Académica, ca.1914, y BETRÁN, M. J., *De lo nuestro: la tonadilla y la danza: dos brochazos para la fiesta del Círculo Artístico de Barcelona de 9 de abril de 1915*, Barcelona, Imprenta Oliva de Vilanova, 1915.

ción a las referencias a la tonadilla de su obra *El censor* (1786). En cuanto a los detractores, documentó la reprobación de Leandro Fernández de Moratín a través de su *Epístola a Godoy* (1782) y sus obras *La derrota de los pedantes* (1789) y *La comedia o el café*, en la que ridiculizaba al también dramaturgo y libretista de tonadillas Luciano Francisco Comella. Citó como autoridad a los jesuitas Antonio Eximeno y Jesús Lampillas en relación a su valoración de los géneros escénicos menores españoles respecto a sus pares italianos. Sin embargo, denunció los excesos nacionalistas de Mariano Soriano Fuertes en *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850* (1855) a este respecto y demostró que sus ideas no procedían del conocimiento directo de las fuentes musicales. Por otro lado, denunció la casi total ausencia de noticias sobre la tonadilla en el *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (1868-1881) de Baltasar Saldoni, en *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX* (1881) de Peña y Goñi y en la práctica totalidad de la obra de Carmena y Millán.

Por último, ligó el estudio de la recepción con un estado de la cuestión. A partir de la que consideraba la referencia principal de su investigación, la obra de Cotarelo y Mori *Don Ramón de al Cruz y sus obras* (1889), referenció la atención que Felipe Pedrell dio a la tonadillas en los volúmenes de su *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* (1897-1898) y *El Cancionero Popular Español* (1917-1922), así como, las noticias que Rafael Mitjana aportó sobre el género en su historia de la música española de 1920.²⁵ Las investigaciones de Subirá coincidieron con un repunte del interés por la música del siglo XVIII y por los géneros populares en España. Los acercamientos a este patrimonio se hicieron desde perspectivas tanto académicas como prácticas. Por un lado se incrementaron las ediciones musicales y se incorporaron estos repertorios al relato histórico de la música nacional, y por otro lado, se revalorizó su potencial estético como música de concierto y como material para la composición contemporánea.²⁶ El debate sobre los usos de este legado histórico del que se había perdido la tradición interpretativa estaba abierto desde el flanco de la incipiente musicología, que se arrogaba el poder sancionador sobre las fuentes, y desde la creación, que defendía la libertad de su uso en la composición contemporánea. Los intérpretes también formaron parte de la discusión en tanto que recreadores

²⁵ MITJANA, R., "La musique en Espagne", *Encyclopedie de la musique*, París, Librairie Delagrave, 1920.

²⁶ Sobre la influencia de los estudios sobre música antigua en la legitimación estética de la composición contemporánea en España de la época, véase PIQUER SANCLEMENTE, R., *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*, Sevilla, Doble J Editorial, 2010, pp. 275-330.

de los materiales musicales.²⁷ La crítica, por su parte, seguía atenta la interpretación musical y glosaba las directrices que debía tomar la recuperación sonora de aquel patrimonio.

Subirá participó en las discusiones en torno a todo ello e incluso se hizo eco en las páginas de *La Tonadilla* de la recepción crítica de los primeros volúmenes de su obra en relación a cómo debía editarse la música histórica. Julio Gómez (1886-1973), compañero de estudios del Conservatorio de Madrid e íntimo amigo del musicólogo catalán, dedicó su tesis doctoral a un compositor de tonadillas.²⁸ En una línea parecida de argumentación a la de Subirá, reivindicó la calidad artística de los géneros populares históricos del siglo XVIII. Por otra parte, desde su faceta de compositor, Gómez aportó una reinterpretación contemporánea de la música de esa época. Compuso obras inspiradas en el repertorio tonadillesco a las que Subirá denominó “composiciones del estilo antiguo con ropaje moderno”. La diferencia principal con las propuestas de otros autores que también utilizaron materiales históricos del siglo XVIII para la composición contemporánea radica en que Gómez no los usaba como elementos de extrañamiento o con intención vanguardista, sino como base patrimonial de creación a la que luego añadía arreglos en un lenguaje musical actual.²⁹ La obra más representativa en este sentido fue *El Pelele*.³⁰ En la correspondencia entre los dos musicólogos, además de los avatares de su larga relación de amistad, se explicita su común interés por la actualización contemporánea de la música histórica y su colaboración en tareas de investigación.³¹

Por otro lado, de manera casi simultánea, a medio camino entre la investigación musicológica y la composición, Joaquín Nin publicó en 1926 una recolección de canciones del siglo XVIII, muchas de ellas proceden-

²⁷ Carreras estudia las imbricaciones entre la edición y la interpretación de música antigua, así como los debates que jalonaron este proceso de recuperación musical en España en el período anterior a la Guerra Civil en CARRERAS, J. J., “Zur Frühgeschichte der Alten Musik in Spanien”, en Bork, C. et alii, *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation - Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, Schliengen, Edition Argus, 2011, pp. 149-168.

²⁸ GÓMEZ, J., *Don Blas de Laserna. Un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero*. Durante los años 1925 y 1926 publicó su investigación en la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*.

²⁹ Sobre la postura de Subirá entorno a las construcciones y debates sobre el neoclasicismo musical de la época véase CÁCERES-PIÑUEL, M., “Una posturita estética que no representa sino un frenazo. Análisis del discurso crítico de José Subirá en torno al neoclasicismo en la revista Ritmo (1929-1936)”, en Cascudo, T. y Palacios, Mª. (eds.), *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1959)*, Sevilla, Editorial Doble J, 2012, pp. 255-279.

³⁰ La letra de *El Pelele* era de Cipriano Cherif y fue estrenada el 7 de marzo de 1925 por la Sociedad Filarmónica de Madrid en el Teatro de la Comedia. Para un análisis de la composición y recepción de esta obra en relación a los materiales musicales históricos utilizados véase MARTÍNEZ DEL FRESNO, B., *Julio Gómez. Una época de la música española*, Madrid, ICCMU, 1999, pp. 251-264.

³¹ Julio Gómez, en tanto que bibliotecario del Conservatorio de Madrid, orientó a Subirá sobre los fondos de tonadillas de la institución y le ofreció investigar en el archivo fuera del horario laboral (B.N.E., Archivo personal de José Subirá, Correspondencia).

tes de tonadillas escénicas.³² Armonizó estas obras de manera libre y en la introducción justificó su perspectiva editorial cuyo fin último era acercar los repertorios de música antigua a los aficionados y no a los especialistas. El interés de Nin por la música del siglo XVIII no se limitaba a la música escénica. Entre 1925 y 1928 publicó veintitrés sonatas inéditas para clave de compositores españoles.³³ Subirá y Nin colaboraron en la programación de conciertos de música histórica en el auditorio de la Residencia de Estudiantes. Además de compositor y musicólogo, Nin fue un pianista comprometido con la recuperación sonora de fuentes históricas. Su posición al respecto le enfrentó con intérpretes defensores de puntos de vista historicistas en la recuperación de música antigua de tecla, como Wanda Landowska.³⁴ Mientras Nin defendía la actualización organológica y estética de la música del pasado, una corriente liderada por la célebre clavecinista propugnaba la interpretación de ese repertorio con instrumentos de la época y según los cánones sonoros que pensaban que regían entonces.

En 1927, el mismo año en que Subirá publicó su primer libro dedicado a la tonadilla, *Tonadillas satíricas y picarescas*, Adolfo Salazar (1890-1958) dictó una conferencia en el Ateneo de Bilbao con el título: “La música en época de Goya”, cuya versión escrita publicó *Revista de Occidente*.³⁵ En aquel texto Salazar señaló que las tonadillas fueron composiciones de circunstancia que pasaban rápido de moda y cuyo valor estético era muy discutible por la propia naturaleza efímera del género. Subirá defendía, sin embargo, que a pesar de la mala calidad de algunas tonadillas, existían obras con valor estético que podían tener, además de un interés histórico, potencial artístico como música de concierto: *hace indispensable su conocimiento, no tan sólo para el placer intelectualista del erudito, sino para el goce estético del filarmónico, especialmente*.³⁶ Salazar valoraba la recuperación en trabajo de archivo de este género pero denunció la inconsistencia de editar estas fuentes como si fueran obras dignas del canon musical. A partir de aquel artículo, Subirá y Salazar mantuvieron una polémica pública.³⁷ A parte de las connotaciones

³² NIN, J., *Quatorze airs anciens d'auteurs espagnols Premier recueil. Sept chants lyriques librement harmonisés et publiés par Joaquín Nin*, París, Max Eschig, 1926, y *Quatorze airs anciens d'auteurs espagnols Deuxième recueil, Sept chansons picaresques*, París, Max Eschig, 1926.

³³ NIN, J., *Seize sonates anciennes d'auteurs espagnols*, París, Max Eschig, 1925, y *Dix-sept sonates et pièces anciennes d'auteurs espagnols: deuxième recueil*, París, Max Eschig, 1928.

³⁴ CARRERAS, J. J., “Zur Frühgeschichte...”, *op. cit.*, pp. 135-146.

³⁵ SALAZAR, A., “La música en tiempos de Goya. Nacionalismo y casticismo en la música española del siglo XVIII y comienzos del XIX”, *Revista de Occidente*, Diciembre, 1927.

³⁶ SUBIRÁ, J., *La tonadilla escénica. Tomo tercero...*, *op. cit.*, p.59.

³⁷ Información sobre los precedentes, la secuenciación de las fuentes y las secuelas en prensa de la misma puede consultarse en SUÁREZ-PAJARES, J., “Adolfo Salazar: luz y sombras”, y VILLANUEVA, C., “Adolfo Salazar y la crítica musical. Las otras orillas”, en Nagore, M., Sánchez de Andrés, L. y Torres, E. (eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 199-221 y pp. 221-265.

personales de la disputa, que llegó hasta los tribunales de justicia,³⁸ y que tuvo como marco la inestable situación profesional de ambos musicólogos, este desencuentro representó dos perspectivas complementarias en torno al debate sobre qué debía ser la musicología, en un época en la que la disciplina no se había profesionalizado en España.³⁹ Mientras Subirá reivindicaba la musicología como disciplina autónoma, con un método científico propio —la investigación de archivo— y una perspectiva historicista del pasado, Salazar defendió una musicología en la que la interpretación de la historia y la crítica musical tenían imbricaciones con otros campos de la cultura y su función principal consistía en explicar y legitimar el presente. Salazar criticó la perspectiva erudita (para él estéril) y la falta de interpretación de la obra monumental de Subirá. Éste por su parte, defendió que sólo mediante la transcripción de materiales de archivo se podía llegar a conocer la realidad de una época: *un trabajo de esta índole, elaborado minuciosamente bajo tales normas, adolecerá por fuerza de gran monotonía, mas era imposible proceder de otro modo, si, como en el caso actual, se aspiró a la verdad histórica y la exactitud documental resaltasen por su propia fuerza, sin ceder paso a peroraciones más o menos brillantes, pero carentes de la fuerza probatoria tan necesaria en estudios como éste. Por otra parte, confiamos que hagan más llevadera la lectura de este volumen los ejemplos que, por centenares, hemos intercalado en nuestro estudio, para justificar todos y cada uno de nuestros asertos.*⁴⁰

Resulta significativo el cambio de perspectiva de Subirá respecto a su valoración del trabajo directo con fuentes históricas. En 1916 terminó una obra de ficción, la novela *Su virginal Pureza*,⁴¹ en la que entre otras cosas, satirizó la erudición basada en la acumulación de datos de archivo sin interpretación. A través del coprotagonista de la novela, el catedrático Breñosa, satirizó la fe ciega en los datos históricos de las fuentes documentales y se burló de la excesiva especialización académica: *ante todo —escribió (Breñosa*

³⁸ La directiva de la Junta Nacional de Música, a la que Adolfo Salazar pertenecía, puso una denuncia el 24 de Noviembre de 1933 contra José Subirá por injurias y calumnias por sus críticas desde el diario *El Socialista* a la política de exclusión ideológica y la gestión de recursos públicos de esta institución. Los detalles del proceso pueden consultarse en SUBIRÁ, J., "El cincuentenario de José Subirá", *Ritmo*, 61, Madrid, 1932, pp. 9-10; "José Subirá. De su vida y obra", *Ritmo*, 89, Madrid, 1934, pp. 4-5, y en *El Socialista*, (1-VI-1934).

³⁹ Según documenta Carreras en CARRERAS, J. J., "La función crítica...", *op.cit.*

⁴⁰ SUBIRÁ, J., *La tonadilla escénica. Tomo segundo...op.cit.*, p.8.

⁴¹ SUBIRÁ, J., *Su virginal Pureza*, Madrid, Imprenta Helénica, 1916. Esta obra no ha sido tenida en cuenta hasta ahora por la musicología, sin embargo, ofrece un paisaje de la vida musical provinciana de principio de siglo en España digna de estudio. La primera parte trata de las aventuras del andaluz "Mhüssykowsky", un falso virtuoso del violín que se gana la vida ofreciendo su pretendido arte centroeuropeo por casinos y ayuntamientos. A este relato, inserto en la tradición de novela picaresca, se suma el del catedrático Breñosa. A través de las argucias de este personaje para medrar en el mundo académico a costa del trabajo de otros, ridiculiza el estado de la investigación histórica erudita de la época en España.

*para el que pretenda ser sabio)—, deberá reducir a unos cuantos asuntos concretos, especialísimos, los que hayan de llenar su vida científica. Y después, deberá enfocar en esa dirección única todas las lecturas y todos los estudios, recogiendo cuanto pueda afectarles en lo más mínimo, aun desde los confines más remotos.*⁴² Con los mismos defectos que años después Salazar le atribuiría a él, con ocasión de la publicación de *La Tonadilla*, Subirá caricaturizó a Breñosa en su novela: *Su sabiduría era de ficheros y papeletas, de aluvión y acarreo, de selección y elección (...). Todas sus publicaciones contenían un tejido glacial, inanimado, tan rico de información, como pobre de estilo, porque para él la retórica no valía lo que la gramática, ni la literatura lo que la filología, y muchas de obras suyas eran una sencilla exhumación de papeles pluriseculares, enriquecidos con explicaciones que hubieran sido muy ligeras, de no ser tan pesadas.*⁴³

En el cambio de perspectiva de Subirá y en su defensa del trabajo de archivo en los años treinta influyó su paso por los seminarios sobre metodología de la historia que Altamira coordinó en el Centro de Estudios Históricos. Aquel seminario fue pionero en sentar las bases de la profesionalización de la disciplina histórica en España. Uno de los objetivos fundacionales del centro fue favorecer el trabajo con las fuentes primarias y se invirtió mucho esfuerzo en formar a los jóvenes estudiantes en estas prácticas.⁴⁴ La fe en la verisimilitud de los documentos de archivo que profesó desde entonces Subirá, sin embargo, no le llevó a destacar el tratamiento crítico de las fuentes, como veremos más adelante.

La tonadilla escénica en el discurso sobre la identidad nacional

La narración sobre la historia de la tonadilla de Subirá se sustenta en el modelo biológico de las artes, según el cual existe en todo estilo un período seminal, un esplendor y una decadencia. El autor data el nacimiento de la tonadilla en 1751, el período de crecimiento entre 1757-1770, la etapa de esplendor a partir 1771 y la decrepitud del género durante la última década del siglo XVIII y primera del XIX. Este modelo organicista supone una canonización ideal del género que coincidiría con el período de esplendor y una evolución histórica del género relacionada con el influjo de la música contemporánea italiana. A pesar de que Subirá estudió la influencia de la música francesa e italiana de la tonadilla, en

⁴² *Ibidem*, p. 159.

⁴³ *Ibidem*, pp. 195 y 135.

⁴⁴ Sobre la labor pedagógica del CEH y su labor en la consolidación profesional de la Historia en España, véase PASAMAR ALZURIA, G. y PEIRÓ MARTÍN, I., "Introducción", en *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos (1840-1980)*, Madrid, Akal, 2002, pp. 9-25.

la interpretación general del fenómeno se insertó en la larga tradición nacionalista anti-italiana de la historiografía española y achacó a la “invasión italiana” la decadencia del género: *como queda visto y comprobado, la tonadilla escénica gozó de lozana vida, no obstante su ingenuidad y sencillez, mientras le daban su carácter más típico aquellas fuentes nacionales que nutrían su inspiración, mas pereció ahogada por asfixia cuando, abandonando esas fuentes, bebió ansiosamente en la que le suministraba la ópera italiana, de la cual se hizo imitadora servil.*⁴⁵

En los artículos académicos que dedicó al estudio de las influencias internacionales del género, se ocupó más de analizar los argumentos de las obras que de identificar los elementos estructurales importados. El tema de lo nacional en oposición a lo foráneo fue un lugar común en las tramas de las tonadillas. Hay que recordar que en los años 1750-1810, en que se desarrolló la tonadilla, España estaba sumida en un problema identitario político general y musical en particular. En estas obras abundan los personajes estereotipados de majos y majas como representantes de la españolidad y variados arquetipos paródicos regionales y extranjeros. Fue habitual la caracterización de los personajes a partir de canciones y dicciones foráneas. Un recurso común fue la atribución de vocabulario y expresiones italianizantes a los cantantes de ópera. No obstante, Subirá consideró que el uso de técnicas vocales propias de la ópera italiana, como recurso expresivo sin el carácter paródico que había tenido hasta el principio del siglo XIX, fue una importación nociva para la identidad nacional española de la tonadilla. Subirá reconoció la filiación de la tonadilla con los *intermezzi* napolitanos, que se habían representado en la capital, tanto en la estructura formal (mezcla de diálogos y canto) como en la posición interpolada en los géneros teatrales.⁴⁶ También asumió la similitud de los recursos cómicos de los *intermezzi* y las tonadillas, que reflejaban situaciones ligadas a la actualidad con personajes de extracción popular. Sin embargo, recalcó la singularidad española de las canciones y bailes que se representaban en las tonadillas. Es significativo y denota cierto lastre nacionalista el que en la interpretación histórica de la tonadilla a través de etapas biológicas y su relación con la idea de decadencia motivada por la influencia de la música italiana de Subirá siga siendo asumida en estudios recientes sobre el género sin una revisión crítica.⁴⁷

⁴⁵ SUBIRÁ, J., *La tonadilla escénica. Tomo segundo...*, *op.cit.*, p. 527.

⁴⁶ Sobre la programación de *intermezzi* en Madrid durante el reinado de Carlos III véase SUÁREZ-PAJARES, J., *Tonadillas I*, Madrid, ICCMU, 1998, p. X.

⁴⁷ CORTIZO, E., “Tonadilla escénica”, en Casares, E., *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, ICCMU, pp. 343-344; LOLO, B., “La tonadilla escénica. Ese género maldito”, *Revista de musicología*, 25, 2002, pp. 439-469. Para una interpretación histórica de la recurrencia nacionalista en los postulados fundacionales de la disciplina musicológica en España véase CARRERAS, J. J., “Hijos

A pesar de los intentos de Subirá por insertar la historia de la tonadilla en los discursos musicológicos internacionales de la época, la interpretación nacionalista del fenómeno lastró su investigación y dificultó la inclusión de este género en los relatos históricos internacionales de la época. Respecto a la ligazón esencialista que Henri Collet propuso entre los compositores contemporáneos Albéniz y Granados con los tonadilleros del siglo XVIII, Subirá argumentó que no pudo haber una influencia directa puesto que los primeros no conocían apenas las fuentes musicales históricas pero que, sin embargo, existía una vinculación racial entre ellos: *¿cuánto Albéniz y Granados (sabían) de aquellos tonadilleros del XVIII, salvo las muestras divulgadas por Pedrell y alguna que otra obra más? Casi nada, por no decir absolutamente nada. Y si entre ellos se puede establecer un enlace indiscutible, no se debe a influjos hereditarios en el sentido de que cada uno de esos grupos de artistas creadores acudiera a la fuente de los que le habían antecedido un siglo o siglo y medio antes, sino a razones de índole étnica, tan substancial con la raza, que no pudieron desprenderse de su influencia vital, y por obra de esa influencia han dado un sello bien típico a sus numerosas composiciones.*⁴⁸

A través de este mismo razonamiento y al hilo de su polémica (crítica, historiográfica y personal) con Adolfo Salazar respecto a la creación contemporánea, Subirá aconsejaba a los compositores españoles no imitar modelos extranjeros, como hicieron los tonadilleros, aunque sí estar al tanto de las técnicas de composición punteras en la época: *como las lecciones del pasado encierran vaticinios para el porvenir, se beneficiarán con las enseñanzas de esta experiencia cuantos en el campo de la composición musical contemporánea se entregan a especulaciones faltas de emotividad. Estos deben considerar que no es difícil conquistar un renombre más o menos durable imitando a Ravel, Strawinski, Casella, Szymanowsky, Schönberg o a cualquier otro de los artistas de estos últimos lustros cuyo difundido renombre actual acaso fulgure radiante durante siglos y siglos, pero acaso palidezca tanto en el porvenir como palideció la fama de brillantes astros a quienes quisieron emular nuestros tonadilleros; mas a la corta o a la larga, ni el espíritu de imitación, ni el ansia de originalidad, ni el desarrollo del intelectualismo aplicados al Arte, conducirán a otra cosa que a prolongar la lista de compositores olvidables.*⁴⁹

Es paradójico que a pesar de que la tonadilla fue un género madrileño, aunque se representaron tonadillas en todo el territorio español peninsular y de ultramar, la recepción de la obra de Subirá en los años treinta se interpretó desde algunos sectores nacionalistas periféricos, como testimo-

de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)", *Il Saggiatore Musicale*, 8, I, 2001, pp. 121-169.

⁴⁸ SUBIRÁ, J., *La tonadilla escénica. Tomo primero...*, op.cit., p. 63.

⁴⁹ SUBIRÁ, J., *La tonadilla escénica. Tomo segundo...*, op.cit., p. 528.

nio histórico de su hecho diferencial en cuanto que en las tonadillas era frecuente la intervención de personajes vascos y catalanes expresándose en su propio idioma de una manera más o menos fiel. Esa línea de argumentación la adoptaron los artículos del padre José Antonio Donostia “El elemento vasco en la tonadilla escénica”⁵⁰ y las del propio Subirá dentro del contexto del catalanismo musical de entreguerras.⁵¹ Resulta significativo que en las argumentaciones entorno al estudio de este género en sus representaciones en provincias sigan estando presentes los esencialismos nacionalistas interpretativos propios del período de estudio en la actualidad.⁵²

Edición y divulgación

La mayoría de las fuentes con las que trabajó Subirá eran manuscritas y en casi todos los casos faltaba la partitura general de las obras. Al tratarse de un género efímero de rápido consumo no se solían imprimir los textos musicales, aunque sí los libretos. Lo más usual de este repertorio fue la conservación de *particellas* con la melodía vocal y el bajo armónico. A pesar de que Subirá no encontró muchas partituras instrumentales, documentó que las tonadillas se interpretaron con acompañamiento de clave y con pequeñas orquestas. Tampoco era algo extraordinario, según el musicólogo, la intervención escénica de instrumentos regionales como gaitas gallegas, panderos o dulzainas. Estos instrumentos se usaban para aportar color local ya que uno de los recursos cómicos más frecuentes de las tonadillas fue la caracterización étnica de los personajes por medios musicales. No obstante, para la edición musical Subirá optó por arreglar para voz y piano los textos con el fin de que este repertorio pudiese ser accesible y de fácil interpretación. Obvió, por tanto, la perspectiva filológica de edición musical histórica de la época en favor de una mayor divulgación del repertorio. A este respecto, y como explicación de su controvertida decisión de

⁵⁰ DONOSTIA, J., “El elemento vasco en la tonadilla escénica”, *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 1929, pp. 455-459. Disponible en internet: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/riev/20/20455459.pdf>, (fecha de consulta: 20-I-2012)

⁵¹ Un análisis de la construcción del discurso catalanista de José Subirá a través de la música popular puede consultarse en, CÁCERES-PIÑUEL, M., “Folklore, modernidad y musicología. El discurso musical catalanista de José Subirá (1927-1936)”, en Carreras, J. J. (ed.), *La musicología en la Edad de Plata*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, (en prensa).

⁵² A pesar de que Pessarrodona en su tesis doctoral recela con buen criterio del sesgo nacionalista de la interpretación histórica de Subirá y estudia las influencias italianas del género, legitima la catalanidad de la tonadilla a través de las mismas categorías esencialistas que Subirá utilizó en su época: la explicitación del origen catalán de algunos tonadilleros que triunfaron en Madrid, la recolección de pasajes escritos en catalán o pseudo-catalán en los libretos de las tonadillas y el estudio de las representaciones de tonadillas en Barcelona. Véase, PESSARRODONA, A., *La tonadilla del segle XVIII i Catalunya*, Barcelona, Tritó, 2008.

trascricción, que no concordaba con el carácter académico del resto de la obra, declaró en el prólogo al tercer volumen: *nuestro deseo, así como el de algunos musicólogos nacionales y extranjeros, hubiera sido reproducir exactamente las tonadillas, poniendo en partitura esos textos manuscritos, pues ello habría fortificado el interés musicológico de nuestro estudio. Hemos desistido, sin embargo, de proceder así, en atención a la necesidad de que esas obras menores de nuestro teatro lírico alcancen más amplia difusión, lo que se logrará transcritas para piano, y en atención a la conveniencia de recopilar buen número de ejemplos, lo cual, con la limitación inevitable de la longitud impuesta a este volumen, hubiera sido absolutamente imposible de haber presentado los textos en partitura.*⁵³

Los criterios de transcripción en el cuarto volumen cambiaron, posiblemente, por las críticas que recibió la publicación precedente. En esta obra Subirá explicitó su intención de acercarse a la edición científica de la época con el objetivo de hacer visible este repertorio a la comunidad musicológica internacional: *fieles a nuestro propósito de servir a la cultura española con la severidad del erudito que no se preocupa del valor práctico de las obras, sino sólo de su interés documental, y que, en consecuencia, deja a un lado las producciones más asequibles al gran público si otras le suministran rasgos dignos de ser tenidos en cuenta por los historiadores de un género artístico, hemos llevado nuestros escrúpulos, bajo tal aspecto, a la misma presentación de esos documentos musicales.*⁵⁴ En cualquier caso, Subirá no ofreció un aparato crítico de la edición. A lo largo de la obra mezcló los textos históricos, los comentarios eruditos y las opiniones personales con las transcripciones de los materiales musicales.

En 1933 Subirá redactó una librito de síntesis y divulgación de los anteriores volúmenes de la *Tonadilla* que publicó la editorial Labor con algunos ejemplos musicales.⁵⁵ La dimensión divulgativa de la musicología era muy importante para Subirá. Durante los años de publicación de la tonadilla el musicólogo tuvo una gran presencia pública. Consideraba que las principales funciones de la disciplina musicológica eran contribuir al patrimonio cultural nacional mediante el descubrimiento de documentos históricos y poner al alcance de los ciudadanos el conocimiento musical para mejorar la sociedad. Su vinculación con la ideología que impulsó Fritz Jöde (1887-1979), la *Jugendmusikbewegung*, se puso de manifiesto en sus publicaciones en el Boletín de la Institución Libre de Enseñanza. En ellas defendió el modelo educativo de la Alemania de la República de Weimar, con mención explícita a sus ideólogos y medios de difusión, para

⁵³ SUBIRÁ, J., *La tonadilla escénica. Tomo tercero...*, op. cit., p. 8.

⁵⁴ SUBIRÁ, J., *Tonadillas teatrales inéditas...*, op. cit., p. 283.

⁵⁵ SUBIRÁ, J., *La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores*, Barcelona, Editorial Labor, 1933.

España.⁵⁶ En su participación en la conferencia sobre la crisis de la música, que patrocinó el Ministerio de Trabajo en 1931, defendió como ponente oficial la necesidad de que se implicase la musicología profesional en la construcción social del país. Esta reunión se convocó con el objetivo de solucionar la situación laboral precaria de paro intermitente y desprotección social de los músicos poco después de la proclamación de la II República. En este encuentro se fundó la Junta Nacional de Música, un organismo que concentró mucho poder en materia musical durante la República y contra la que Subirá se enfrentaría en muchas ocasiones en los años siguientes. En este foro Subirá expresó sus propuestas para una reforma integral de la música en España que hacían especial incidencia en la educación musical básica de todos los ciudadanos. Según el musicólogo, la música debía desempeñar un papel central en el medio laboral, en el ocio, la estética y en la educación en valores de la juventud.⁵⁷ Aunque fue al inicio de los años treinta cuando el musicólogo perfiló sus tesis sobre este tema, las labores de divulgación musical entre las clases menos favorecidas con el objetivo de propiciar su emancipación estética y social ya las había desarrollado con anterioridad a la proclamación de la II República. Entre 1906 y 1908 ejerció la docencia en la Universidad Popular de Madrid y fue colaborador de la Biblioteca Musical y Circulante.⁵⁸ Por otro lado, en su faceta de programador y secretario de la Asociación de Cultura Musical, Subirá propició la iniciativa de reservar entradas a precio módico para obreros en los conciertos que la asociación organizaba en el hotel Ritz de Madrid.

El musicólogo usó la radio para la divulgación de sus investigaciones sobre la tonadilla. Dictó conferencias con ejemplos musicales tanto en España como en otros países.⁵⁹ En este aspecto Subirá incurrió en las mismas contradicciones que el movimiento de la *Jugendmusikbewegung* respecto al uso de los medios de comunicación de masas. Aunque criticaba la radiodifusión de música popular contemporánea, en especial de géneros comer-

⁵⁶ SUBIRÁ, J., "La instrucción musical en las escuelas prusianas", *BILE*, XLIX, 781, Madrid, 1925, pp. 106-107; SUBIRÁ, J., "Conciertos escolares en Alemania", *BILE*, XLIX, 783, Madrid, 1925, pp. 179-181, y SUBIRÁ, J., "Un músico hispanista. M. Gustavo Koeckert", *BILE*, 888, Madrid, 1934, pp. 79-81 (se trata una reproducción del artículo homónimo del autor en *El Socialista*, 31 de diciembre de 1933).

⁵⁷ SUBIRÁ, J., "Ponencia de José Subirá en la Conferencia Nacional. La afición musical y la cultura del público", *Ritmo*, 1931, 36, pp. 3-5.

⁵⁸ Ricardo Fuente, en su puesto de director de La Biblioteca Municipal, creó esta subsección en 1918. Subirá realizó el catálogo de la Biblioteca Musical Circulante y lo publicó junto a un pequeño ensayo sobre las normas y labores de esta institución (SUBIRÁ, J., *Catálogo de la Biblioteca Musical Circulante de Madrid*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1934).

⁵⁹ En 1931 consiguió que se radiase una conferencia sobre la tonadilla en Holanda y que la tonadilla de *La consulta* de Fernando Ferandiere formase parte del repertorio de la Orquesta Música de Cámara de Ámsterdam dirigida por M. Willem van Warmelo.

ciales de la época, utilizó el medio para educar en el patrimonio popular histórico al gran público.⁶⁰ Consideraba que la música popular había ido cambiado con el tiempo, en contra de los postulados de mucho folkloristas que pensaban que era un patrimonio estable e inmutable. Sin embargo, temía las nuevas tecnologías de comunicación acelerasen su proceso natural de cambio: [la] *música popular española, que vive de viva voz desde no se sabe cuanto tiempo, y que tal vez morirá pronto, merced a la civilización, el jazz, a la radio y al cosmopolitismo, si no la salvan, estampándola, en plausible obra de misericordia, algunos folkloristas.*⁶¹

También utilizó el formato de concierto didáctico que Pedrell había normalizado desde finales del siglo XIX para la difusión de música histórica.⁶² Durante los años de publicación de *La Tonadilla escénica* se preocupó tanto de informar a los públicos especializados, en reuniones musicológicas internacionales, como de divulgar en los centros obreros los resultados de sus investigaciones. Subirá participó en el I Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, así como en el II Congreso de Artes Populares celebrados en Lieja en 1930, como delegado de la Junta para la Ampliación de Estudios.⁶³ En estas reuniones además de contribuir como ponente,⁶⁴ realizó una audición comentada de tonadillas en el conservatorio de música de la ciudad. Para los participantes del III congreso de la Sociedad Internacional de Musicología que se celebró en 1936 Barcelona y del que fue coordinador de la sección castellana y ponente,⁶⁵ consiguió que la editorial Boileau hiciese una edición especial de *La Tonadilla*.⁶⁶ El regalo consistió en

⁶⁰ Sobre la implicación de la musicología académica alemana con la *Jugendbewegung*, así como, sobre la influencia de este movimiento en las revitalización de los estudios de folklore, la educación musical de masas y el rechazo a la tecnología a través de la construcción de un pasado idealizado preindustrial, véase POTTER, P., *The Most German of Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, Londres, Yale University Press, 1998, pp. 7-8, 13-16, 42-43.

⁶¹ SUBIRÁ, J., "Un poco de folklorismo musical", *El Socialista*, (Madrid, 11-XII-1932).

⁶² La conferencia-concierto sobre la tonadilla que el 8 de marzo de 1928 dictó en el Instituto Francés de Madrid y que interpretó al piano junto a la soprano María del Rosario Castro Rodríguez es un ejemplo de este tipo de eventos divulgativos. Sobre los primeras conferencias-concierto de música antigua impulsadas en España por Pedrell a finales del siglo XIX, véase *Zur Frühgeschichte der Alte Musik...*, *op.cit.*

⁶³ En 1929 ya había asistido al I Congreso de Artes Populares de Praga con la conferencia: "La música y la danza en las fiestas populares españolas".

⁶⁴ Higinio Anglés, David Pujol y Subirá fueron los representantes de España en este congreso. La conferencia de Subirá versó sobre el teatro musical español del siglo XVIII (SUBIRÁ, J., "Le théâtre lyrique espagnole au 18e siècle", *Société internationale de musicologie. Premier congrès: Liège, 1er au 6 Septembre 1930. Comte Rendu*, Nashdon Abbey, pp. 214-216).

⁶⁵ Contribuyó con dos conferencias, una en la sección de historia antigua: "Un fondo desconocido de música para guitarra" y otra en la sección de historia moderna: "La música vocal al servicio de las obras dramáticas declamadas". La publicación de las actas de este congreso se suspendió *sine die* por el estallido de la Guerra Civil en España.

⁶⁶ SUBIRÁ, J., *Los maestros de la tonadilla escénica. Transcripciones para canto y piano. Obsequio de la Editorial Boileau a los Sres. Congresistas del Sociedad Internacional de Musicología. Barcelona, Abril de 1936*, Barcelona, Boileau, 1936. Subirá también negoció con la editorial Boileau una edición especial para

una antología de doce obras procedentes de los diferentes volúmenes de su publicación con un texto introductorio. La difusión de este género en el extranjero se hizo, en muchos casos, a partir de las transcripciones de este volumen.

Estas actividades académicas las simultaneó con su labor educativa musical en centros obreros. Las conferencias que sobre la tonadilla ofreció la Casa del Pueblo de Valladolid, bajo el título “Música folklórica y erudita. Sus entronques”, y en la Escuela Social de Madrid en 1933 son ejemplos de ello. A través de su labor divulgativa pretendía aunar su vocación musicológica y su ideología socialista.⁶⁷ Consideraba que dignificar los repertorios populares históricos favorecía la dignificación del patrimonio popular contemporáneo. Aunque defendía la excelencia musical y la apreciación informada del arte (que debía alcanzarse mediante la educación de las clases desfavorecidas en el canon musical), consideraba que todas las manifestaciones musicales, las cultas y las populares, formaban parte de la realidad y por tanto debían recogerse en los relatos históricos de una época. Con este argumento rebatió la crítica que Salazar le hizo sobre la inadecuación entre el carácter efímero y circunstancial de las tonadillas y la edición monumental de las mismas. Apelando a recursos argumentativos darwinistas propios de la Historia Natural declaró: *aunque hubiera sido la tonadilla escénica un género insignificante por su valor artístico, no podrá pasar inadvertida a los investigadores literario-musicales (...). De ningún modo deben medirse los géneros artísticos atendiendo exclusivamente a la perfección o pureza de las obras que produjeron o al renombre acrisolado de sus cultivadores, sino atendiendo también a las influencias que han ejercido sobre la actividad de los ingenios y sobre las predilecciones de los públicos. Proceder con otro criterio en la historiografía artística, sería algo semejante a lo que fuera para la Historia Natural prescindir de los insectos y estar atento únicamente a la vida de los vertebrados.*⁶⁸

A pesar de su labor divulgativa, Subirá no consiguió que este repertorio formase parte de los programas de concierto. Más allá de sus conferencias con ejemplos musicales no se representó escénicamente ninguna de estas obras hasta que en 1970 la Real Academia de San Fernando homenajeó al musicólogo con la representación de varias tonadillas. Los

los congresistas del *Cancionero Popular Español* de Pedrell, según correspondencia entre la editorial Boileau y Subirá. Barcelona (B.C., Fondo Personal José Subirá, caja P3 102).

⁶⁷ Subirá se afilió al PSOE, a la agrupación socialista madrileña, el 1 de Mayo de 1932. Su número de afiliación fue el 2.125. Ingresó en la UGT en octubre de ese mismo año cuando se constituyó el Sindicato de Funcionarios del Ministerio de Trabajo con motivo de la LX Reunión del Consejo de Administración de la Oficina Internacional el Trabajo en los locales del Ministerio de Trabajo [A.G.A., Expedientes del Ministerio de Trabajo, Expediente personal de José Subirá Puig, 1905-1979, IDD (14)012.000, Sig. Caja 36/13910].

⁶⁸ SUBIRÁ, J., *La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores...*, *op.cit.*, p. 5.

postulados de la musicología en España cambiaron tras la Guerra Civil, el positivismo en la investigación y la construcción de un canon histórico nacional basado en la polifonía sacra del siglo XVI, dejaron obsoletas las interpretaciones históricas de música popular laica del siglo XVIII. En la década de los setenta, sin embargo, Unión Musical sacó a la venta una serie de ediciones prácticas de tonadillas transcritas por Subirá que se publicaron de manera individual con la intención de favorecer su interpretación. No obstante, las tonadillas no han sido interpretadas ni registradas excepto en contadas ocasiones desde entonces. Puede que a ello contribuya la falta de estudios recientes sobre este género. A pesar del incremento del interés musicológico de la música escénica del siglo XVIII desde la década de los años ochenta, los estudios sobre la tonadilla de José Subirá no han sido revisados desde una perspectiva de crítica histórica y se siguen asumiendo muchos de sus presupuestos en las nuevas ediciones musicales de este repertorio.