

# PETERS Y ESPAÑA: EDICIÓN MUSICAL Y RELACIONES COMERCIALES ENTRE 1868 Y 1892\*.

M. Carmen GARCÍA MALLO

## Abstract

Through the study of one case in particular this article wishes to contribute to adding to the knowledge concerning the importation of printed music in Spain from 1868 to 1892. The case in point refers to the commercial relations that existed during the above period between the German Editorial, *Peters*, and certain Spanish editors then in business.

The material in question consists of nineteen documents –sixteen letters, two order lists and a steamship dispatch certificate– addressed mostly to *Peters* by five editors and a Spanish musical association, all of which are currently conserved in a well known Leipzig Archive: the *Sächsisches Staatsarchiv Leipzig*.

Reading and analyzing the said documents introduces us to subject matter which, although it has been studied before, enshrouds many unanswered questions: through what channels was foreign music introduced, what means of payment were employed and what manner of repertory was requested? The answer to these questions will give us an idea of the tastes prevalent during that period as well as the commercial outlets utilized, etc.

## Resumen

Este artículo pretende ser una aportación al mejor conocimiento de la importación de música impresa en España entre 1868 y 1892 a través de un caso concreto: la relación comercial que existió durante el período mencionado entre la editorial alemana *Peters* y algunos de los editores españoles entonces activos.

El material tomado como base está formado por diecinueve documentos —esto es, dieciséis cartas, dos listas de pedido y un resguardo de envío en barco de vapor—, dirigidos en su mayoría a *Peters* por cinco editores y una asociación musical españoles que se conservan, en la actualidad, en un conocido archivo de Leipzig: el *Sächsisches Staatsarchiv Leipzig*.

A través de la lectura y análisis de dichos documentos nos acercamos a un fenómeno que, aunque conocido y estudiado, todavía encierra diversos interrogantes: cuáles eran las vías de suministro de música foránea, qué fórmulas de pago se empleaban, qué tipo de repertorio se importaba (pudiendo así aproximarnos tanto a los gustos imperantes en la época como a la salida mercantil que a éstos se daba), etc.

Conocer las relaciones comerciales existentes entre los distribuidores de música en España a finales del siglo XIX y sus colegas editores en el exterior, es algo, hasta la fecha y salvo contadísimas

---

\* Agradezco al personal del *Sächsisches Staatsarchiv Leipzig* la amabilidad con que me atendieron durante mi estancia en sus archivos, así como, muy especialmente, a Thomas Stein (de *C.F. Peters Leipzig Vertrieb GmbH*) y a Marion Bähr (del *Sächsisches Staatsarchiv Leipzig*) las facilidades ofrecidas para la consulta del archivo y reproducción gráfica de las imágenes aquí incluidas. [Este estudio ha sido realizado con la ayuda del *Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació* de la *Generalitat de Catalunya*, gracias a una beca pre-doctoral de formación de personal investigador, para trabajar en mi tesis doctoral en curso, bajo la dirección del Dr. Antonio Ezquerro Esteban, en el Departamento de Musicología (Institución “Milá y Fontanals”) del CSIC en Barcelona. Agradezco a mi director de tesis las sugerencias, lectura y revisión de mi trabajo].

excepciones, apenas intuido en nuestro país a partir de diferentes publicaciones y trabajos de investigación, por lo general no focalizados con este particular interés, sino que tratan del tema de un modo circunstancial o colateral. Con la idea de comenzar a desbrozar tal panorama, presento aquí un caso puntual, concreto —las relaciones de la editorial *Peters* de Leipzig con diversos editores y almacenistas españoles a partir de varios documentos que he localizado en Alemania—, el cual podría servir como punto de partida para futuros trabajos en este sentido dedicados a otros editores foráneos de similar importancia (Litloff, Röder, Schirmer, Breitkopf...). Pero, para adentrarnos en el caso particular de la editorial *Peters*, lo primero es sentar un estado de la cuestión preliminar a partir del cual podamos comenzar a analizar la documentación hallada —por supuesto, ni exhaustiva ni la única posible, aunque muy posiblemente sí “representativa”— relacionada con España<sup>1</sup>.

### Síntesis de la trayectoria histórica de *Peters*.

La firma editorial que actualmente conocemos bajo el nombre de *Peters*<sup>2</sup> fue originalmente fundada en Leipzig<sup>3</sup> como *Bureau de Musique* el 1 de diciembre de 1800 por el compositor y maestro de capilla vienés Franz Anton Hoffmeister (\*1754; †1812) y el organista de Leipzig Ambrosius Kühnel (\*1770; †1813)<sup>4</sup>. En 1805, F. A. Hoffmeister regresó a Viena, quedando únicamente A. Kühnel frente al negocio, que, como nueva editorial, pasó a llamarse *Neuer Verlag des Bureau de Musique von A. Kühnel*<sup>5</sup>.

1. No pretendo aquí ofrecer más que una breve síntesis de la historia de la firma editorial que nos permita ubicar el momento histórico en que tuvieron lugar los contactos comerciales mencionados. Con esta idea, he tomado como base dos artículos para la elaboración de este primer resumen-introducción: -LÜCK, Rudolf: “Peters”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel-Basilea-Londres-Nueva York, Bärenreiter, 1962, vol. 10, cols. 1118-1121. Y -PLESSKE, Hans Martin; JACOBS, Mark; y MARROCCO, W. Thomas: “Peters”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford, New York, Oxford University Press, 2001, vol.19, pp. 489-491.

2. Para mayor información sobre esta editorial pueden consultarse, entre una amplia bibliografía disponible, los siguientes trabajos: -SCHMITZ, E.: “Die Musikbibliothek Peters als Fundort”, in *Jahrbücher der Musikbibliothek Peters*, 46, pp. 82-87 y 47, pp. 70-76 [Este anuario —para el período 1894-1940—, fue editado por E. Vogel y publicado por la propia casa Peters en Leipzig, 1895-1941, y consta de 47 vols.; el anuario prosiguió desde el año 1956 como *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft*, editado en Leipzig por W. Vetter a partir de 1957]; -HILL, R. S.: “The Plate Numbers of C. F. Peters’ Predecessors”, in *Papers Read by Members of the American Musicological Society*. Washington, 1940; -LINDLAR, Heinrich: *C. F. Peters Musikverlag. Zeittafeln zur Verlagsgeschichte 1800-1867-1967*. Frankfurt-London-New York, C. F. Peters, 1967; -PLESSKE, Hans Martin: *Der Bestand Musikverlag C. F. Peters im Staatsarchiv Leipzig: Geschäftsbriefe aus den Jahren 1800 bis 1926*. Leipzig, 1970; -PACHNICK, B., ed.: *Edition Peters, 1800-1975: Daten zur Geschichte des Musikverlages Peters*. Leipzig, 1975; -FOG, Dan: *Zur Datierung der Edition Peters: auf Grundlage der Greig-Ausgaben*. Copenhagen, Dan Fog, 1990; -LAWFORD HINRICHSEN, Irene y MOLKENBUR, N.: “C. F. Peters - ein deutscher Musikverlag im Leipziger Kulturleben: zum Wirken von Max Abraham und Henri Hinrichsen”, in *Judaica Lipsiensia: zur Geschichte der Juden in Leipzig*. Leipzig, 1994, pp. 92-109; -LAWFORD HINRICHSEN, Irene: *Music Publishing and Patronage: C. F. Peters: 1800 to the Holocaust*. Kenton, Edition Press, 2000.

3. La dirección del establecimiento de Leipzig era entonces la siguiente: “Große Fleischergasse, 292”.

4. Además de sus actividades editoriales y como almacén musical (venta al público de música impresa e instrumentos), este *Bureau de Musique* realizó tareas de imprenta y grabado. Entre sus primeras producciones se contaron diversas obras de J. S. Bach, música de cámara de J. Haydn y W. A. Mozart, se adquirieron algunas composiciones de L. v. Beethoven, y se editó la célebre primera biografía de Bach a cargo de J. N. Forkel (*Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, 1802).

5. Su catálogo editorial de 1812 incluía la música más relevante y actual de toda Europa: métodos de M. Clementi, J. B. Cramer, C. Kreutzer, o I. Pleyel, así como obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Spontini, Spohr, Cherubini, Hoffmeister... Kühnel continuó también la colaboración con J. N. Forkel y promovió la publicación de un nuevo diccionario artístico de biografías, el *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, de E. L. Gerber (1812-1814).

Unos años más tarde, en 1814, fue el librero Carl Friedrich Peters (\*1779; †1827) quien adquirió el negocio, llamado desde entonces *Bureau de Musique C. F. Peters*<sup>6</sup>. En 1828, Carl Gotthelf Siegmund Böhme (\*1785; †1855) adquirió la editorial<sup>7</sup>, la cual, a su muerte, y por expreso deseo de sus últimas voluntades, se transformó en una fundación de beneficencia apoyada por la ciudad de Leipzig y regida por August Theodor Whistling.

Tiempo más tarde, la empresa cambió nuevamente de manos, pues el 21 de abril de 1860 la adquirió el librero y vendedor de música berlinés Julius Friedländer, que ideó un sistema de impresión rápida para la producción de música. En 1863 se le unió, como socio y director editorial, el doctor en derecho Max Abraham (\*1831; †1900), quien, a partir de 1880, se quedó como único propietario del negocio<sup>8</sup>.

Precisamente, la documentación que genera el presente estudio, 1868-1892, se sitúa en este período histórico, de especial florecimiento para la editorial alemana —sesenta y ocho años tras su fundación—, ya fuera bajo la dirección de J. Friedländer y M. Abraham (1868-1880), ya durante el tiempo en que Max Abraham dirigió la empresa en solitario (1880-1892).

Con posterioridad a los límites cronológicos establecidos por la correspondencia que vamos a analizar en este artículo, la editorial *Peters* pasó por diferentes avatares, que no hicieron sino mantener y consolidar su prestigio internacional<sup>9</sup>, especialmente a partir de la saga familiar de Henri Hinrichsen y sus hijos<sup>10</sup>.

6. En octubre del año anterior había tenido lugar en la ciudad de Leipzig una batalla decisiva para su liberación de la ocupación napoleónica francesa, la cual trajo serias dificultades al negocio del depresivo C. F. Peters, quien acabaría en un sanatorio mental. Dirigió la empresa entre 1814 y 1828, período en que editó obras de Spohr, Weber, Hummel, o John Field, entre otros muchos. El nombre de la editorial, acaso debido al prestigio con que la dotó, pese a todas las dificultades, ya no cambiaría.

7. En colaboración con C. Czerny, F. C. Griepenkerl, M. Hauptmann, o S. Dehn, Böhme contribuyó al rescate y publicación de numerosas obras de J. S. Bach (los Conciertos de Brandenburgo, las Suites orquestales, los *Klavierkonzerte*, diversas obras para órgano...). Ya en 1837, el propio Böhme encargó a C. Czerny la edición de “El Arte de la Fuga” (publicada finalmente en 1841), a la que seguiría, en nueve volúmenes, su afamada edición de la obra completa para órgano del genio de Eisenach.

8. Abraham, como el también editor Carl Gottlieb Röder, apostó por la importancia de la prensa mecánica para la nueva impresión musical. Utilizó este sistema —económico y de resultados satisfactorios— para la *Edition Peters*, que seguía el modelo de la competencia en la anterior *Litolffs Bibliothek*. Iniciada en 1867 (sólo un año antes de iniciarse el período cubierto por el fondo documental objeto del presente estudio), la *Edition Peters* constaba de un apartado para las obras originales compradas por el editor, y otro para las obras de compositores antiguos —sin costes por derechos de reproducción—. Dotado de gran olfato comercial, el emprendedor Abraham compró para la casa *Peters* las obras completas de E. Grieg, y promovió las primeras ediciones de autores tan relevantes como Brahms, Bruch, Moszkowski, o Wagner, entre otros, realizadas por notables musicólogos e intérpretes, lo que contribuyó poderosamente a la excelente reputación de su empresa en el panorama editorial internacional.

9. En 1894 se donó a la ciudad de Leipzig, abriéndola gratis al público, la *Musikbibliothek Peters* fundada por Abraham (ubicada desde 1953 en la biblioteca municipal, *Leipziger Städtische Bibliotheken*). Al morir éste en 1900, el judío hamburgués Henri Hinrichsen (\*1868; †1942), —gerente de la editorial desde 1891, y su socio a partir de 1894—, heredó y dirigió el negocio. Entre los aciertos del hábil y minucioso Hinrichsen, se cuenta la compra para la editorial de diversas canciones de H. Wolf, o algunas obras de G. Mahler, M. Reger, A. Schoenberg, o R. Strauss. En 1917, Hinrichsen adquirió la firma suiza *Rieter-Biedermann* (fundada en 1849 por Jacob Melchior Rieter-Biedermann, \*1811; †1876) [Vid.: *-Katalog des Musikalien-Verlags von J. Rieter-Biedermann*. Leipzig, 1897; *-Katalog des Musikalien-Verlages von J. Rieter-Biedermann*. Leipzig, 1909]. Todavía en 1926, Hinrichsen compró la colección de instrumentos del empresario y mecenas de Colonia, W. Heyer (\*1849; †1913), que sirvió de base al museo de instrumentos de la Universidad de Leipzig. [Vid.: KINSKY, Georg: *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Köln: Katalog*, I-II, IV, Colonia, 1910-16].

10. Después de 1931, con el fallecimiento del ayudante de Henri Hinrichsen, Paul Ollendorf, se incorporaron a la empresa de manera paulatina, como socios, los hijos del hamburgués —ya todos naturales de Leipzig—, Max (\*1901; †Londres, 1965), Walter (\*1907; †Nueva York, 1969) y Hans-Joachim (\*1909; †1940). En pleno ascenso del nacional-socialismo, en 1936, Walter abandonó Alemania y fundó en 1948 la *C. F. Peters Corporation* de Nueva York. Su hermano mayor, Max, también hubo de abandonar la empresa paterna en 1937, creando la *Hinrichsen Edition* de Londres. Aquel mismo año, Hans-Joachim se convirtió, junto a su padre, en co-propietario de la empresa, que, dos años después, en 1939, tuvieron que entregar a la fuerza al régimen nacional-socialista alemán, pasando a ser regida desde entonces por Johannes Petschull (\*1901; †2001). El iniciador de la dinastía de edito-

Desde la finalización de la Segunda Guerra Mundial<sup>11</sup>, y hasta la actualidad, la editorial ha pasado por diferentes etapas, que la sitúan, aún hoy, en primera línea de la edición musical<sup>12</sup>.

Sin duda, nos encontramos ante una de las más importantes firmas del panorama músico-editorial mundial, si bien conviene no perder de vista que no se trata de un caso aislado, sino que, para la época que nos ocupa —segunda mitad del siglo XIX—, el conjunto de la industria editorial musical alemana fue, acaso, el más floreciente a nivel internacional. Una condición por la que todavía compite —con su nutrida experiencia, prestigio, y con la calidad de sus productos— en nuestros días.

### Panorámica sobre el estado músico-editorial español, 1850-1900.

También España experimenta, a lo largo del siglo XIX, un progresivo aumento de la actividad editorial musical que, si bien no alcanza las proporciones que en otros países europeos como Alemania, Francia o Italia<sup>13</sup>, resulta ciertamente notable por la gran cantidad de casas editoriales, imprentas,

---

res Hinrichsen, Henri, falleció en Auschwitz en 1942. Por su parte, J. Petschull adquirió en 1940 la firma *Litolff* (fundada en 1828, en Brunswick, por Gottfried Martin Meyer). [Vid.: -*Collection Litolff (50 Jahre): Haus-Chronik von Henry Litolff's Verlag*. Brunswick, 1914].

11. Al acabar la guerra se devolvió la empresa a la familia Hinrichsen, que, a partir de marzo de 1947, pudo continuar publicando con licencia. En torno a 1949 la editorial fue nuevamente confiscada, ahora por el gobierno pro-soviético de la República Democrática Alemana, que pasó a ser su nuevo propietario. Se editó entonces música contemporánea de compositores europeos del área controlada por la Unión Soviética, como H. Eisler, P. Dessau, Khachaturian, o Shostakovich, y se publicaron nuevas ediciones, y otras revisadas, de autores como Chopin, Debussy, Mahler, Scriabin, Fauré, o Satie. La casa fue regida sucesivamente por el librero y almacenista Georg Hillner (1949-1969), el musicólogo Bernd Pachnicke (1969-1983), y Norbert Molkenbur (desde 1983). Entretanto, los hermanos Max y Walter Hinrichsen se asociaron en la República Federal Alemana en 1950 —con J. Petschull como administrador—, para crear una nueva editorial en Frankfurt: *C. F. Peters Musikverlag*, que fue la empresa que se hizo cargo (como *C. F. Peters Frankfurt*) de la firma de Leipzig (hasta entonces supervisada por el gobierno comunista) tras la reunificación de Alemania en 1989, trasladando desde entonces a Frankfurt la mayor parte de sus actividades editoriales.

12. Caído el telón de acero —y tras haber sido confiscada dos veces—, la editorial fue devuelta a sus legítimos propietarios en 1993. Por su parte, las tres ramas occidentales de la empresa —en Frankfurt, Londres y Nueva York—, paralelas aunque con programas editoriales independientes, van publicando buena parte del catálogo original *Peters*. La rama de *Frankfurt* (dirigida desde 1999 por J. Petschull y K. Rarichs) incluye en su catálogo obras de G. Ligeti, F. Goldmann, W. Heider, o N. Sheriff, y edita algunas colecciones y trabajos siguiendo la filosofía y criterios “Urtext”. Amplió su producción con diferentes adquisiciones: en 1971 se compró la editorial *M. P. Belyayev* (fundada en 1885 en Leipzig por el ruso Mitrofan Petrovich Belyayev, \*1836; †1904), en 1974 se compró la *Edition Schwann*, y en 1989 se adquirió el catálogo *C. F. Kahnt* (editorial fundada en 1851 en Leipzig por Christian Friedrich Kahnt, \*1823; †1897). La rama de *Londres* (*Hinrichsen Edition Ltd.*, o *Peters Edition Ltd.* desde 1975), se especializó en música inglesa —polifonía y música para órgano—, métodos, y música para banda e intérpretes aficionados. La dirigida Clara Hinrichsen (1965-1976), viuda de Max, hasta que Jonson Dyer fue nombrado su nuevo director gerente. A él le sucedió en 1995, a su vez, Nicholas Riddle, cargo que compagina con los de presidente y director ejecutivo de toda la compañía desde 1998. Como *Peters Edition*, se han impulsado las ediciones “Urtext”, incluyendo obras para piano de Debussy y Ravel, y la música contemporánea. Finalmente, la rama de *Nueva York* ha prestado mucha atención a reimprimir las publicaciones de la *Edition Peters*, que compagina con la edición de los prestigiosos premios *American Music Awards*. Al morir Walter Hinrichsen en 1969, le sucedió su viuda, Evelyn, y luego —en 1978— su hijo, Henry Hans, quienes ampliaron el catálogo editorial; continuó Stephen Fischer (en la empresa desde 1964) en 1983. Evelyn Hinrichsen y *C. F. Peters* fueron entonces premiados por su labor en favor de la música de vanguardia, pues la rama neoyorkina, que actúa como agente americano para diversos editores europeos, se ha especializado también en la publicación de música contemporánea, incluyendo en su catálogo obras de autores como A. Schoenberg, M. Feldman, Ch. Ives, H. D. Cowell, C. Wolff, o J. Cage. Actualmente, y tras más de doscientos años de actividad, la compañía *Peters* continúa siendo una de las principales y más prestigiosas editoriales musicales a nivel internacional.

13. Entre los factores que así lo determinan podemos destacar la inestabilidad política que marca la historia de España durante el siglo XIX, o el retraso con que la revolución industrial penetra en la península, demorando, a su vez, la introducción en nuestro país de las nuevas técnicas de impresión.

litografías, calcografías, tipografías, etc. surgidas a tal efecto durante dicha época<sup>14</sup>. No obstante, pudiera ser que esa misma dispersión editorial ocasionara, tal vez, la no-presencia de una empresa especializada o firma editorial particularmente fuerte, que hubiera podido aglutinar, a gran escala, las diferentes pequeñas iniciativas; es decir, que, al parecer, no llegó a existir en la España de la época (al menos hasta la aparición de L. Dotesio en el panorama) una casa de las características, por ejemplo, de *Ricordi* en Italia, o de la propia *Peters* en Alemania (no sólo en cuanto a su volumen de producción, sino también en cuanto a la posición hegemónica ocupada dentro de su propio contexto empresarial).

En todo caso, los años centrales del siglo —y en general toda la segunda mitad del mismo—, coinciden en España con el inicio de la actividad de numerosos editores musicales que desarrollaron una importante actividad comercial musical y propiciaron la introducción de nuevas técnicas de impresión. Entre estos editores se encuentran algunos de los más prolíficos e importantes de aquel tiempo (destacando precisamente, como período de particular esplendor —con un gran número de firmas editoriales activas y muy productivo en cuanto a volumen de obras editadas—, las décadas de 1860 y 1870), cuando Madrid y Barcelona, por cuanto conocemos hasta la fecha, capitalizaban los dos centros principales de producción del país. De este modo, editaron música en este tiempo diferentes talleres, tales como los de *Casimiro Martín Bessières* (activo entre 1851 y 1873)<sup>15</sup>, *Antonio Romero y Andía* (entre 1854 y 1885)<sup>16</sup>, *Mariano Martín Salazar* (fl.1845c-1890)<sup>17</sup>, o *Bonifacio* (*San Martín Eslava* desde 1852 en el negocio, aunque desde 1857 en solitario, hasta 1882)<sup>18</sup>, entre otros muchos, en Madrid<sup>19</sup>; *Andrés Vidal y Roger* (activo 1864c-1885c)<sup>20</sup>, *Juan Budó* (1850c-1882), o *Ferrer de Cli-*

14. Hecho que podemos constatar dando un simple vistazo a los numerosos títulos de obras musicales que se editaron (vid. por ejemplo los índices de -IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves, dir.: *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual, 1847-1915*. Madrid, Biblioteca Nacional, 1997). Por otra parte, es preciso añadir que diversos aspectos de la edición musical española decimonónica —como las fechas de edición, el volumen de las tiradas, o la transmisión de catálogos—, resultan todavía insuficientemente estudiados, hecho que por el momento dificulta enormemente realizar una justa valoración de lo que este fenómeno pudo suponer para la época.

15. Sobre este editor, de cuya producción —a partir de la bibliografía citada— se desprenden todavía diversos interrogantes, puede consultarse: -DEVRIÈS, Anik y LESURE, François: *Dictionnaire des éditeurs de musique français*. Ginebra, Éditions Minikoff, vol. II. (“De 1820 à 1914”), p. 199; -GOSÁLVEZ LARA, Carlos José: *La edición musical española hasta 1936*. Colección de Monografías N° 1, Madrid, AEDOM, 1995; -IGLESIAS MARTÍNEZ, N., dir.: *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual...*, op. cit.; -GOSÁLVEZ LARA, C. J.: “Martín (I). 1. Martín Bessières, Casimiro. 2. Martín Larrouy, Pablo”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2000, vol. 7, pp. 230-231; -*Id.*: “Villegas, Enrique (I)”, *ibid.*, 2002, vol. 10, pp. 946-947.

16. El negocio editorial y almacén de música de A. Romero, que llegó a producir unas siete mil partituras, siguió activo tras la muerte de su fundador bajo la dirección de familiares y socios hasta 1898, año en que pasó a ser propiedad de *Louis Dotesio*.

17. De este editor, consta que fue discípulo de solfeo de B. Saldoni entre 1831-1833. A partir de 1847, aparece ya como maestro supernumerario de la Real Capilla.

18. Bonifacio Eslava, como se le conoce más a menudo (\*1829; †1882), era sobrino del célebre Hilarión Eslava. Con él se formó en Madrid —en armonía y composición— desde 1844, estudiando además violonchelo y piano. Ingresó en la orquesta del Teatro Real, logró una plaza como profesor en la Capilla Real y, en torno a 1855, comenzó estudios de estampación de música y grabado, iniciándose con *Antonio Romero*. En 1857 inició, ya en solitario, la publicación mensual de una “Gran biblioteca musical”.

19. Madrid contaba con diversos establecimientos especializados que emitían, como queda apuntado, un número muy elevado de partituras impresas. En el último cuarto del Ochocientos, se encontraban activos en la ciudad los establecimientos de *Enrique Villegas*, *Pablo Martín* (hijo del también editor *Casimiro Martín*), *Nicolás Toledo*, *Benito Zozaya*, *Carlos Saco del Valle*, *Simón Serrano*, *Andrés Vidal hijo*, *Romero y Marzo*, o *Almagro y Cía.*, entre otros muchos, a los que se sumaban los negocios de otros editores que ya venían desarrollando su actividad con anterioridad, como los de José Campo y Castro, o los ya mencionados de Bonifacio Eslava, o Antonio Romero y Andía. Vid.: -GOSÁLVEZ LARA, C. J.: *La edición musical española...*, op. cit.; -IGLESIAS MARTÍNEZ, N., dir.: *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual...*, op. cit.

20. Entre, aproximadamente, 1883 y 1887 el hijo de Andrés Vidal y Roger, llamado Andrés Vidal y Llimona, figuraba al frente del establecimiento paterno. El año 1908, el catálogo editorial de A. Vidal y Roger era ya propiedad de *Casa Dotesio*.

ment (1866-1899), sólo por citar algunos ejemplos, en Barcelona<sup>21</sup>; *Salvador Prósper*, *Manuel Alufre* o la imprenta y litografía de *Ortega* en Valencia<sup>22</sup>; *Canuto Berea* (activo 1853-1891) en La Coruña; *Pedro Taberner*, o *Enrique Bergali*, en Sevilla; y *Calixto Ariño*, *Félix Villagrasa* o *Julián Sanz* y *Navarro*, en Zaragoza<sup>23</sup>, entre otros varios centros de producción<sup>24</sup>.

En este sentido, los avances que se están realizando en los últimos años respecto al estudio de la edición musical “en provincias”, revelan lo poco que conocíamos al respecto, así como unas buenas dosis de tópicos heredados, pues incluso centros a priori de escasa relevancia por su número de habitantes o emplazamiento aislado de los circuitos musicales más frecuentados, nos están revelando una amplísima actividad. Prueba de dicha bonanza editorial es el hecho de que varios editores de la época obtuvieran medallas en diversos certámenes internacionales<sup>25</sup>, o que, ya a lo largo del último decenio del siglo, diversas editoriales musicales surgieran en ciudades de la periferia de la península, rompiéndose así, en cierta manera, el predominio que Madrid y Barcelona habían ejercido hasta entonces, diversificándose, de este modo, la producción y distribución a pequeña escala y

21. Barcelona era, en esta época, una capital en plena emergencia económica, y su burguesía enriquecida consumía gran número de ediciones musicales. Entre las firmas activas a finales de siglo, podemos citar las de *Juan Ayné*, *Andrés Vidal* y *Llimona*, *Ferrer de Climent* —que continuaba con el negocio anterior—, *Rafael Guardia*, *L'Avenç*, *Manuel Salvat*, *Valentín Haas* y *Juan Bautista Pujol*. Cfr.: -GARCÍA MALLO, M. Carmen: “La edición musical en Barcelona (1847-1915)” en *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, IX/1 (2002), pp. 7-154.

22. Cfr.: -ALEMANY FERRER, Victoria: *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916*. Tesis doctoral en curso, Universitat Politècnica de València. *Salvador Prósper*, que fuera premiado con medalla de plata por la Sociedad Económica Valenciana en 1879 “por sus ediciones de música”, tenía su “comercio de música” en la valenciana calle de San Vicente; y *Laviña*, en la Bajada de San Francisco, 29. Ambos trabajaban en 1879, si bien, al poco tiempo, les sucedió, al primero, *Luis Tena* (que tenía su casa en la calle de San Vicente, 99), y al segundo, *A. Sánchez Ferris* (con su “almacén de música e instrumentos” en la misma Bajada de San Francisco, 29 —seguía activo en 1910—). Por su parte, el grabador *Salvador Cabedo* tenía su taller en C. S. Bult, 7; la imprenta de *Manuel Alufre* estaba activa en 1881; hacia 1890 se estableció la casa *Antich* y *Tena* (simbiosis entre Francisco Antich Carbonell y Luis Tena); la imprenta de la *Viuda de Emilio Pascual* se emplazaba en la calle Pizarro, 19; hacia principios del siglo XX cobró una presencia destacada en la ciudad el editor catalán asentado en Madrid *Ildefonso Alier*; y *Manuel Villar* tenía su editorial, ya por el año de 1916, en la calle Paz, 15, todo ello claro síntoma de una creciente actividad editorial de música en la capital valenciana, que pasaba entonces por el esplendor de su “Renaixença”. (Agradezco estas informaciones a V. Alemany).

23. En la *Tipografía de Julián Sanz y Navarro* se imprimió la monografía del compositor Antonio Félix Lozano González *Memoria histórico-crítica de la música popular, religiosa y dramática en Zaragoza. Desde el siglo XVI hasta nuestros días*, con prólogo de Felipe Pedrell (Zaragoza, 1895). Para más información sobre la edición musical en Zaragoza, vid. la edición facsímil y el estudio realizado sobre dicho texto por -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, ed.: *Antonio Lozano González: La Música Popular, Religiosa y Dramática en Zaragoza...*, op. cit. Zaragoza, Gobierno de Aragón-Diputación de Zaragoza-Ayuntamiento de Zaragoza, 1994. -GIMENO ARLANZÓN, Begoña: “Sociedad, cultura y actualidad artística en la España de fines del siglo XIX a través de las publicaciones periódicas de música: Zaragoza y la revista “*El Correo Musical*”, 1888”. Trabajo de investigación tutelado, Universitat de València, 2005. (Vid. también su artículo en el presente número de *Anuario Musical*). A esos nombres todavía cabría añadir, en Zaragoza, los de *Eduardo Portabella*, *Casanova*, *Alberto Casañal*, *Emilio Casañal*, *Ramón Miedes*, *Martín Santos*, *Agustín Peiró*, los *Herederos de Magallón*, la litografía de *Merino Guerra* y *Bacque...* (Agradezco estas informaciones a A. Ezquerro y B. Gimeno).

24. En el País Vasco, por ejemplo, se iba a desarrollar desde finales del siglo XIX una importante actividad editorial musical, destacando la producción de las casas editoriales de *Díaz* y *Jornet*, *Arrúe* y *Aranguren*, *Santesteban*, *Louis Dotésio* o *José Erviti*. De hecho, en la calle San Martín, 28 de San Sebastián, sigue activo en la actualidad el establecimiento musical *Erviti*, ahora dedicado a la venta de instrumentos musicales y partituras. Dicho establecimiento fue fundado por el polifacético José de Erviti y Segarra (\*1852; †1900) —alumno de Emilio Arrieta, condiscípulo de Bretón, Chapí, Serrano y Larregla, autor de un método de armonía, profesor de dicha materia en el Instituto Filarmónico de Madrid, y encargado de la Academia Municipal, banda y orquesta de Mérida, además de compositor—. José Erviti inició su actividad como editor en la ciudad de Madrid (1875c), trasladándose posteriormente a Mérida y, más tarde, a San Sebastián (1881c). En la actualidad, el establecimiento está dirigido por los biznietos del fundador, Javier y Luis María Gárate Eizaguirre. (Agradezco a este último la información ofrecida durante una entrevista realizada el 17 de diciembre de 2004).

25. Bonifacio Eslava obtuvo, en 1867, una medalla de plata en la Exposición Universal de París; Antonio Romero y Andía fue también galardonado en las exposiciones de Viena (1873) y Philadelphia (1876); o, a menor escala, Salvador Prósper fue premiado en Valencia con medalla de plata por la Sociedad Económica Valenciana en 1879.

facilitándose una nueva proximidad al potencial usuario de provincias, en términos de “autoconsumo”.

La constitución en Bilbao de la Sociedad Anónima *Casa Dotésio*, en Mayo de 1900, cambió por completo el panorama editorial musical español, ya que, en poco tiempo, esta empresa adquirió los fondos editoriales de las principales firmas de la época, pasando así a dominar rápidamente —convirtiéndose en la práctica en monopolizador del negocio— el mercado editorial musical<sup>26</sup>.

### Protagonistas de la edición musical: los hombres y las obras.

El perfil general del *editor-almacenista* de música español durante la segunda mitad del siglo XIX, era la de un empresario que compaginaba ambas actividades publicando sus propios periódicos filarmónicos y funcionando al mismo tiempo como fabricante de instrumentos, agente de colocación de músicos e, incluso, promotor de conciertos en los pequeños salones instalados en sus establecimientos<sup>27</sup>.

Por lo que a la producción editorial musical española decimonónica respecta, el *repertorio* seleccionado, aunque no exclusivamente, se fundamentaba en obras escritas por compositores nacionales de la época, importando el repertorio foráneo de las editoriales extranjeras, cuya representación en exclusiva era ambicionada por los principales editores del país<sup>28</sup>, que competían por obtener determinadas “exclusivas” que les aportaran, no sólo publicidad y un prestigio profesional suplementario, sino también y sobre todo, beneficios económicos.

Visto así, da la sensación de que los editores musicales españoles hubieran obrado respecto a la procedencia de los repertorios a imprimir (ya fueran éstos nacionales o extranjeros), atendiendo a diferentes opciones: una, que hubieran podido tener un cierto pacto no-escrito, o una suerte de convención “entre caballeros” en el sentido de no inmiscuirse en “el terreno” de algunos otros colegas de la profesión, particularmente aquellos más poderosos y/o influyentes en el extranjero; dos, que los editores españoles no hubieran impreso música de autores extranjeros (Bach, Mozart, Beethoven...) por hallarse dichas obras ya sujetas a “exclusivas” por parte de editores foráneos; tres, que les

26. El empresario francés Louis Dotesio, que comenzó realizando algunos trabajos de edición musical en Bilbao, dirigió pronto su propia compañía, *Casa Dotésio*. Poco a poco, se propuso hacerse con el control editorial de música en España: compró los fondos procedentes de la liquidación en Madrid de *Casa Romero* en julio de 1898; sucesivamente, y hasta abril de 1901, adquirió los catálogos editoriales y locales comerciales de la mayoría de editores musicales madrileños (*Almagro y Cía.*, *Asenjo*, *Eslava*, *Fuentes* y *E. Marzo*, *P. Martín*, *Zozaya*...); enseguida, se hizo también con las principales firmas catalanas (*Vidal y Roger*, *Rafael Guardia*, *Juan Bautista Pujol*, *Ramón Fornell*...), con las que creó —el 30 de Junio de 1902— el *Sindicato Musical Barcelonés Dotésio*.

27. Este es el caso de *Eslava*, *Zozaya* o *Romero* y *Andía*. El salón de éste último, activo entre 1884 y 1896, fue durante esos años una de las principales salas de conciertos de Madrid (donde, por ejemplo, el joven Isaac Albéniz se dio a conocer como concertista de piano —estrenando incluso alguna de sus primeras composiciones— entre el público de la capital de España), y sede de la Sociedad de Cuartetos.

28. Como, por ejemplo, de *Ferrer de Climent*, quien se anunciaba como representante en España del editor *Ricordi*, de *Andrés Vidal* y *Roger*, representante de algunos importantes editores franceses (*Brandus*, *Enoch*, *Escudier*, etc.) y alemanes (*Litolff*, *Peters*, *Smith*, *Jurgenson*, etc.); de la sociedad *Vidal e hijo* y *Bernareggi*, representante de la casa *Choudens* de París; o de *Juan Bta. Pujol* y *Cia.*, representante de la editorial alemana *Bote & G. Bock*; así como de otros almacenistas españoles, de quienes daré referencia a lo largo de este artículo.

hubiera resultado más barato, cómodo y/o eficaz, importar las obras del extranjero, en lugar de “fabricar” las planchas y correr con los riesgos de las tiradas y distribuciones; cuatro, que las propias leyes hispanas relativas a importación prohibieran de algún modo o limitaran la libre actuación al respecto de los editores españoles; etc.

En todo caso, parece claro que los editores españoles, bien no se interesaron “directamente” por imprimir la música de determinados autores no-españoles, bien, de hecho y por razones que todavía se nos escapan (muy posiblemente, de carácter legal), nunca llegaron a hacerlo. Sea como fuere, resulta claro que se autolimitaron al repertorio “local” (i.e., nacional), y que, no obstante no imprimir directamente la obra de compositores extranjeros, mostraron un grandísimo interés por hacerse con dichos repertorios desde el exterior, no sólo importándolos, sino incluso haciendo todas las gestiones necesarias para procurarse determinados privilegios de distribución y venta y/o exclusivas, no sólo para la España peninsular, sino también para los territorios insulares españoles y posesiones de ultramar (es el caso, por ejemplo, de Pablo Martín, que anuncia su “gran surtido de música extranjera” —como veremos en el presente artículo—, o de Andrés Vidal y Roger, que solicita a *Peters* ser depósito exclusivo de sus ediciones —o lo que es lo mismo, ser “su único agente”— para “Espagne et les Amériques espagnoles”, cosa que finalmente debió conseguir al pedir nuevamente el catalán a la casa editorial alemana que hiciera “anoncer que c’est ma maison la seule que vend votre édition en Espagne, Portugal et Amériques espagnoles”).

Desde esta perspectiva, llama la atención el interés de determinados editores españoles por obtener la exclusiva de los productos editados por otros colegas europeos (en nuestro caso concreto, alemanes), con vistas a su distribución y venta, no sólo en la América hispana, sino incluso en Portugal, lugares todos ellos donde ya existían en la época diferentes editoriales propias dedicadas a asuntos relacionados con la música (Lisboa, México, La Habana...). Este tipo de actuaciones denotan, a la postre, el interés por mantener una cierta posición de control de dichos mercados o, al menos, de preponderancia económico-arancelaria (puesto que la obtención de una exclusiva con dichas características acarrearía una evidente situación de privilegio y ventajas comerciales para unos territorios y potencial mercado comprador inmensos, que quedarían sujetos, por ley, a los dictados de quien obtuviera mejores condiciones en su respectiva concesión). De este modo, al final, España obtendría un elevado porcentaje en el “control” del mercado de música europea que llegara a América (en la que sin duda tendría un papel primordial la propia música española-peninsular), haciendo de filtro, para los hoy múltiples países latinoamericanos, de la música —tanto pasada como contemporánea— francesa, inglesa, alemana o italiana, que pudiera arribar al área de influencia ibérica en el Nuevo Continente. Con ello, conseguiría (aunque a una obvia pequeñísima escala para lo que este “negocio” tan especializado podía significar en el contexto económico y social de la época) unas altas cotas de influencia, que podríamos calificar incluso de “política”, traducida en términos de constituirse en el referente de prestigio, o “la autoridad” en la materia, para una considerable zona del globo.

En cuanto a los *géneros editados*, y a la vista de lo producido por los editores españoles, queda claro por otra parte que predomina el repertorio romántico, de salón, para el esparcimiento doméstico o familiar, y a menudo de carácter intimista (baladas, nocturnos, fantasías, impromptus, rapsodias, romanzas, scherzi...); también, las obras “bailables” (americanas, mazurcas, pasodobles, polcas,

schottisch, tangos, valeses...), el repertorio operístico (principalmente el procedente de Italia y Alemania, que gozaba de gran aceptación en toda Europa), o el zarzuelístico (principalmente editado en forma de fantasías sobre temas célebres); y finalmente, destaca asimismo el repertorio folclórico-popular (que se vió favorecido por el fuerte impulso nacionalista y regionalista que se vivió en todos los países europeos en aquella época, y que en nuestro país estaba formado por canciones “españolas”, “andaluzas”, habaneras, jotas, sardanas, sevillanas..., producidas, principalmente, en forma de cancioneros y recopilaciones a modo de “selecciones” y/o popurris)<sup>29</sup>.

En menor medida, se editó también música eclesiástica —principalmente obras para órgano y composiciones vocales<sup>30</sup>—, y para banda (cuyo repertorio experimentó cierto crecimiento a partir del surgimiento de diversas agrupaciones de ese tipo<sup>31</sup> originadas, a su vez, como consecuencia de los diversos sucesos bélicos ocurridos)<sup>32</sup>.

De forma puntual, se encuentran también ediciones de música histórica —acaso poco rentables al ir dirigidas principalmente al músico estudioso<sup>33</sup>—, de música de cámara —cuyo elevado coste de producción se veía difícilmente compensado por el público minoritario a que iban dirigidas<sup>34</sup>—, y de música dirigida a grandes agrupaciones (esto es, música sinfónica, escénica, etc.)<sup>35</sup>.

En cuanto a los *instrumentos* para los que se compone en la época, es evidente que, como sucede en otros muchos países, el repertorio editado en España tiene como protagonista al piano —el cual, tras las modificaciones que fue sufriendo desde su invención hacia 1709 y posterior desarrollo a lo largo del siglo XVIII y sobre todo en el XIX, y con un mecanismo prácticamente igual al actual desde

29. Entre los cancioneros más importantes se pueden citar, entre otros, las *Cançons de terra* recopiladas por Francesc Pelay Briz y publicadas entre 1866 y 1877, o los *Cantos españoles* publicados por primera vez por Eduardo Ocón en Málaga en 1874. Otras recopilaciones de este tipo aludían a “álbumes”, “aplechs”, “cançons populars”, “colecciones de piezas”, “melodías españolas”, “obras escogidas”, “repertorio de obras...”, etc.

30. Téngase en cuenta que la Iglesia católica en el siglo XIX seguía siendo uno de los focos primordiales de producción musical y, por tanto, un mercado relativamente rentable —en el sentido de “seguro”— para los editores. Entre las colecciones de órgano publicadas destaca el *Museo orgánico español* (1853), recopilación realizada por Hilarión Eslava de obras de organistas españoles contemporáneos, y entre las de música vocal religiosa la *Lira sacro-hispana*, recopilada igualmente por Hilarión Eslava y publicada entre 1852 y 1860 por el editor Mariano Martín Salazar, o *Música sacra* y *Biblioteca sacro-musical*, así como, promovidas por Felipe Pedrell, *Salterio sacro-hispano* (desde 1882), e *Hispaniae Schola Musica Sacra* (1894-1896) publicadas éstas últimas ya durante los veinte últimos años del siglo XIX.

31. Entre las colecciones más importantes del género destacan *La Iberia* (1856), editada por Casimiro Martín, y la publicación mensual de música militar *El Eco de Marte*, iniciada por José Gavaldá en 1856 y que posteriormente pasó a ser propiedad de los editores Antonio Romero, Romero y Marzo, y Sociedad Anónima Casa Dotesio.

32. Como la primera guerra de África, el bombardeo de El Callao (1866), la primera guerra de Cuba (1873), la segunda guerra de Cuba y rebelión de Filipinas (con el desastre de Cavite y Santiago en 1898), o ya más tarde, la guerra del Rif (1909), en el contexto de las campañas de Marruecos (hasta 1929).

33. Entre éstas destaca la *Lira sacro-hispana*, colección de música coral religiosa de autores españoles de los siglos XVI al XIX recopilada por Hilarión Eslava y publicada entre 1852 y 1860 por el editor Mariano Martín Salazar, las obras del compositor barroco valenciano Juan Bautista Comes (\*1582?; †1643), preparadas por Juan Bautista Guzmán en 1888, la edición del *Cancionero musical de los siglos XV-XVI* (1890), dirigida por Barbieri y costeada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a las que se suman algunas de las antologías históricas ya mencionadas recopiladas por Felipe Pedrell, o su edición en Leipzig, en la editorial Breitkopf & Härtel, de las obras completas de Tomás Luis de Victoria (\*1548; †1611) en ocho volúmenes, *Thomae Ludovici Victoria Abulensis. Opera Omnia* (1902-1913).

34. Sobre este particular podemos mencionar, por ejemplo, la lujosa edición dedicada a Isabel II del *Aire variado para violín y piano* (1856) de Juan Eusebio Díez (\*1807; †1882), algunas piezas impresas del famoso violinista Jesús de Monasterio (\*1836; †1903), o un quinteto para cuerda y piano de Celestino Vila de Forns (\*1830; †1915), grabado por Faustino Echevarría en 1883.

35. Dejando a un lado el repertorio orquestal derivado de la zarzuela —un poco más abundante—, podemos citar, como ejemplos de impresiones de este tipo de repertorio, el *Stabat Mater* de Ángel Inzenga grabado por Bartolomé Wirmbms hacia 1820, la ópera *Ildegonda* de Emilio Arrieta (\*1821; †1894) grabada en 1850 en la calcografía madrileña de Navarro, o la edición en 1876 de la *Tercera sinfonía en Si menor* de Pedro Miguel Marqués (\*1843; †1918).

la década de 1830, se convirtió en el instrumento por excelencia del romanticismo y del salón decimonónico<sup>36</sup>. Entre los pianistas españoles y extranjeros cuyas obras fueron publicadas frecuentemente por los editores españoles, cabe destacar nombres como los de Marcial del Adalid, Pedro Albéniz, Óscar de la Cinna, L. M. Gottschalk, Nicolás Ledesma, Teobaldo Power, Adolfo de Quesada, Pedro Tintorer, etc.

Especialmente significativo es el caso de Isaac Albéniz, cuya obra pianística fue publicada por distintos editores tanto de Madrid (en las calcografías de Faustino Echevarría o de Serapio Santamaría respectivamente, así como por Benito Zozaya) y Barcelona (por J. Jomes y M. Hereu, Manuel Salvat, o la Imprenta de Juan Bautista Pujol y C<sup>a</sup>), como del extranjero —principalmente, de París— (Durand & Fils, Rouart Lerolle & Cie., Max Eschig, Éditions Salabert, Mutuelle, Alphonse Leduc...).

Son también muy abundantes las obras para voz y piano —igualmente apropiadas para la interpretación en salones— y, en menor medida, encontramos dúos instrumentales con piano y obras para pequeñas agrupaciones camerísticas.

Y también el repertorio para guitarra —cuya producción se ve notablemente incrementada gracias al resurgimiento que por entonces experimenta dicho instrumento— conforma un conjunto diferenciado dentro de la edición musical de la época, destacando la impresión de estudios, métodos y piezas fáciles<sup>37</sup>.

Como puede apreciarse, existió una amplia actividad local de edición musical para finales del siglo XIX, aunque ésta no se redujo estrictamente a una producción exclusivamente nacional. De hecho, se encuentran también diversos casos de ediciones españolas grabadas e impresas en el extranjero, o bien de composiciones de autores españoles de la época editadas en el exterior, así como alguna colaboración profesional puntual entre empresas españolas y foráneas (éste es el caso, por ejemplo, de la cooperación que he podido constatar entre la firma barcelonesa *Juan Bautista Pujol y Cía.* y la editorial berlinesa *Ed. Bote & G. Bock* —dirigida por Eduard Bote y Gustav Bock—, a pesar de que, en dicho caso, da la sensación de que las partituras correspondientes se imprimieron en Barcelona y sólo las portadas en Alemania).

En esta misma línea, se pueden señalar algunas ediciones que se llegaron a registrar en la época en el Boletín de la Propiedad Intelectual español, a pesar de haberse realizado en colaboración con casas editoriales extranjeras. Entre esas cooperaciones pueden señalarse, a modo de ejemplo, las rea-

---

36. Hay que tener en cuenta que dentro de la edición para piano —a dos o cuatro manos— se engloba también una gran cantidad de literatura musical no concebida originalmente para este instrumento, sino en forma de arreglos y reducciones que intentan aprovechar las amplias posibilidades armónicas del instrumento, así como la facilidad de comercialización de dicho repertorio, derivada de la gran difusión social y aceptación del mismo. Una de las más destacadas colecciones pianísticas de mediados de siglo, en la que se daba a conocer por primera vez en España, de forma excepcional, una amplia “compilación” del mejor repertorio internacional para piano (Mozart, Mendelssohn, Weber, Clementi, Hummel, Dussek, Beethoven, etc.), fue *Tesoro de los pianistas*, seleccionada por Santiago Masarnau (\*1805; †1880) y editada por *Lodre y Carrafa*.

37. Al igual que ocurre con el piano, al repertorio propiamente guitarrístico se suman diversas transcripciones de temas de procedencia diversa. Entre los guitarristas más importantes que vieron sus obras ampliamente difundidas a través de la imprenta, se encuentran Dionisio Aguado, Julián Arcas, o Francisco Tárrega, entre otros muchos autores y arreglistas hoy día escasamente conocidos (José Broca, José e Ignacio Agustín Campo y Castro, Antonio Cano, José Costa, Tomás Damas, José Ferrer y Esteve, F. de Fossa, Antonio Rubira, Jaime Ruet...). Por su parte, imprimieron este tipo de literatura diversas oficinas especializadas de Barcelona (como la de Andrés Vidal y Roger, o imprentas como las de Juan Budó, o F. Durán y España) y de Madrid (Bartolomé Wirmbs, Faustino Echevarría, las imprentas de Lodre, Carrafa o Enrique Abad, y calcografías como las del propio J. Carrafa, o las de Bonifacio Eslava, Santiago Mascardó, y Andrés Vidal hijo).

lizadas con editoriales musicales italianas —como la *Ricordi* de Milán<sup>38</sup> o *Bruno e Salomone* de Roma<sup>39</sup>— o estadounidenses —donde aparecieron publicadas diversas obras musicales de autores españoles en la editorial *Ditson* de Nueva York<sup>40</sup>, entre otras—. Pero lo cierto es que fue con Francia, y sobre todo con el área de habla germánica, con quienes se realizaron mayor número de colaboraciones músico-editoriales en la época. Así, se registraron en España abundantes obras realizadas con cooperación profesional francesa, como por ejemplo, de manera puntual, con la imprenta de *Candolives*, de Burdeos<sup>41</sup>, y sobre todo, con editoriales de París. En esta última ciudad, algunos talleres produjeron títulos de un modo u otro relacionados con España, tales como las oficinas de *Chaix et Cie.*, *E. Dupré*, la calcografía de *Leon Escudier*, la imprenta de *Minot*, o incluso a cargo del grabador *L. Parent*, la imprenta de *A. Chaimbaud*, o por los célebres editores *Henry Lemoine* o los hermanos *Thierry*<sup>42</sup>. Mayor número de títulos produjeron en cambio otras casas parisinas como *Buttner-Thierry*, la calcografía de *Fouquet S. Arouy*, la propia imprenta de *Fouquet*, o, muy especialmente, el establecimiento parisino del alemán *C. G. Röder*<sup>43</sup>. Y por lo que a Alemania respecta, mencionaremos los talleres de *Brandstetter*, *Breitkopf & Haertel* y *Röder* en Leipzig, donde se llevó a cabo la impresión de diversas obras, por encargo de distintos editores españoles de la época<sup>44</sup>.



Una vez esbozado un “status quaestionis” preliminar y el contexto en torno al cual pudo haberse producido la edición musical en España en la segunda mitad del siglo XIX y primerísimos años del XX, nos encontramos ya en condiciones de comenzar a analizar los materiales propiamente objeto de nuestro estudio (la documentación conservada que relaciona la casa *Peters* con España, la cual nos arroja una cronología que se extiende entre los años 1868 y 1892).

38. La que publicó en 1902, entre otras obras, una *Rapsodia aragonesa*, para piano, de Enrique Granados y Campiña.

39. Donde se imprimió, hacia 1883, la romanza para piano de F. Espino Iglesias titulada *El suspiro*.

40. Responsable de la pieza titulada *Como yo te he querido*, para canto y piano, de Arturo Cuyás (1883).

41. Es el caso de la publicación por dicha imprenta de la gavota para piano solo, de Claudio Jáuregui, titulada *Isabel* (1895).

42. De este modo, *Parent* grababa por ejemplo *Un rapto*, para canto y piano, de A. Nicolau (1887); *Minot* hacía lo propio con la danza española para piano titulada *Toledana*, de Joaquín Valverde y San Juan (1908); *Dupré* editaba la rumba cubana para voz y piano titulada *Como tamba*, de Manuel Castro Padilla (1913); y *Chaimbaud* se dedicaba a los pasodobles flamencos para banda y marchas españolas para piano (obras de Román de San José, 1908, o de Eduardo Holtzer de Anduaga, 1911). Entretanto, *Lemoine* se encargaba también de algunos pasodobles para banda y obras para orfeón a cuatro voces (en lengua gallega), de Pablo Echegoyen Rupérez, 1907, y José de Benito Pasamar, 1908, respectivamente.

43. Así por ejemplo, de la imprenta de *Fouquet* salieron obras, en su mayoría originales o en transcripción o arreglo para piano, de autores vascos como J. A. Santesteban (1884c y 1890) o Dámaso Zabalza (1887), mientras que *C. G. Röder* —acaso el autor más íntimamente relacionado con la edición de música española del momento, tanto desde sus establecimientos en Alemania como en París—, dio cabida en sus catálogos a autores tales como Joaquín Taboada Steger (1908 y 1910), Clifton Worsley (pseudónimo de Pedro Astort Ribas, 1909 y 1911) o Joaquín Valverde y San Juan (1907 y 1908).

44. A las diversas colaboraciones entre casas editoriales de distintos países ya citadas, quisiera añadir, como muestra del complejo entramado comercial en lo que a edición musical se refiere a finales del siglo XIX, el caso de diversas obras para piano del compositor J. M. Echevarría (*Étude Caprice*, *Serenade Espagnole*...), editadas en 1892 por la firma vasca *Díaz y Jorner*, cuyas portadas fueron realizadas por los talleres litográficos de *C. G. Röder* en Leipzig y que, a partir de la información incluida en la portada de las mismas, sabemos que fueron también distribuidas por *G. Ricordi et Cie* en las ciudades de Milán, Nápoles, Roma, Palermo, París y Londres.

## Los documentos conservados en el *Sächsisches Staatsarchiv Leipzig*

Gracias a la documentación recibida por la firma editorial *Peters* y conservada en la actualidad en el *Sächsisches Staatsarchiv Leipzig*<sup>45</sup> [*Archivo del Estado de Sajonia en Leipzig*] (donde se conserva no sólo un extraordinario volumen de correspondencia procedente de todo el mundo<sup>46</sup>, sino también documentos tan importantes como los libros de registro de la editorial, en los que se observa la meticulosidad y el cuidado con que eran anotados los datos relativos a cada una de las obras impresas en sus talleres: título, autor, número de plancha, mes y año en que se realizaba la impresión, número de ejemplares de cada tirada...), conocemos la relación comercial que existió entre esta prestigiosa editorial alemana y diversas firmas editoriales españolas activas en la segunda mitad del siglo XIX, algunas de las cuales nos resultan en la actualidad prácticamente desconocidas.

En total, he podido localizar diecinueve documentos (dieciseis cartas, dos listas de pedido y un resguardo de envío en barco de vapor), dirigidos a *Peters* por cinco editores y una asociación musical españoles, distribuidos de la siguiente manera<sup>47</sup>:

<i>Entidad remitente</i>	<i>Persona remitente</i>	<i>Dirección</i>	<i>Nº documentos</i>	<i>Fechas</i>
<b>Andrés Vidal y Roger</b>	A. Vidal y Roger A. Vidal y Llimona	Calle Ancha, 35 <i>Barcelona</i>	3 cartas + 1 lista de pedido	del 16.06.1868 al 08.10.1868
<b>José Rossich</b>	José Rossich	Calle de San Pablo, 28 <i>Barcelona</i>	1 carta	28.06.1872
<b>Pablo Martín Larrouy</b>	Pablo Martín	Calle del Correo, 4 <i>Madrid</i>	10 cartas + 1 resguardo vapor	del 25.01.1884 al 17.10.1886
<b>Adolfo Montargón</b>	Manuel Galé	Mártires, 2 <i>Málaga</i>	1 carta	14.09.1884
<b>Sociedad Artístico Musical</b>	Ricardo Giménez	Calle Quintana, 3, 2º <i>Barcelona</i>	1 carta + 1 lista de pedido	19.05.1885
<b>Adolfo Montero Weiss</b>	Adolfo Montero Weiss	Zacatín, 57 <i>Granada</i>	1 carta	09.01.1892



45. Al parecer, se conservan en la actualidad documentos relativos a la firma *Peters* en más de cincuenta centros distintos esparcidos por toda Alemania.

46. Es importante subrayar aquí el hecho de que la correspondencia conservada en Leipzig incluye únicamente los intercambios epistolares en un único sentido, faltándonos, para poder completar una visión exhaustiva de dicha correspondencia, las cartas que salieron de Leipzig hacia España. Pese a lo enriquecedor que resultaría disponer de tales documentos, la falta de los mismos no es un aspecto que invalide en absoluto el interés de los conservados ni que imposibilite el hecho de que a partir del fondo presente puedan extraerse o extrapolarse algunas conclusiones de cierta validez, máxime, tratándose, a mi juicio, de un tema apenas abordado hasta la fecha por la musicología española.

47. Repasaremos a continuación, por orden cronológico de la documentación conservada, lo relacionado con todos y cada uno de los editores españoles relacionados.

## Andrés Vidal y Roger

Siguiendo el orden cronológico que determina el primer documento conservado de cada firma editorial o asociación, la relación comercial más antigua es la mantenida con el fabricante de instrumentos, editor y comerciante de música Andrés Vidal y Roger, quien desarrolló su actividad en Barcelona entre, aproximadamente, los años 1864 y 1885.

Este editor se anunciaba sucesor, entre 1865 y 1878, de la fábrica de instrumentos de viento y pianos *Bernareggi* (una de las más antiguas en la ciudad, puesto que varios miembros de dicha familia habían trabajado en ella como constructores de instrumentos desde la década de 1820)<sup>48</sup>.

Durante los primeros años de funcionamiento de su establecimiento en Barcelona (Calle Ancha, 35)<sup>49</sup>, Andrés Vidal y Roger abrió una sucursal en Málaga<sup>50</sup>, concretamente en 1867 (a los tres años de haberse establecido en Barcelona), y mantuvo una estrecha relación comercial con varios editores y almacenistas españoles.

La *Casa Vidal* llegó a ser uno de los comercios musicales más importantes de Barcelona en torno al año 1870. Además de la edición de partituras y venta de instrumentos, el establecimiento ofrecía empleo como agencia de colocación de músicos, organizaba conciertos y participaba de forma activa en la vida musical de la ciudad.

Durante finales de los 60 y años 70 del siglo XIX, la firma se anunciaba como «Fábrica de Instrumentos y casa editorial de Música. Medallas de todas las clases en diferentes exposiciones. Con Real Privilegio Exclusivo»<sup>51</sup>.



(Fig.1)

Membrete impreso en las cartas enviadas por Andrés Vidal y Roger.

48. Las aportaciones más recientes sobre los músicos, editores y constructores de instrumentos de origen italiano (de Monza) apellidados Bernareggi, pueden verse en: -BORRÀS, Josep y EZQUERRO, Antonio: "Chirimías en Calatayud. Principio y final de un proceso constructivo", en *Revista de Musicología*, XXII/2 (1999), pp. 53-85; y -BORRÀS, Josep: "Constructors d'instruments de vent-fusta a Barcelona, entre 1742 i 1826", en *Revista Catalana de Musicología*, I (2001), pp. 93-156.

49. Gracias a un plano de la ciudad de Barcelona de 1891, he podido verificar que la antigua calle Ancha se corresponde con la actual del mismo nombre (carrer Ample), encontrándose, por tanto, el establecimiento de A. Vidal y Roger en el distrito "Ciutat Vella (01)" de la ciudad, entre las Ramblas y la Via Laietana (entonces "Calle de la Reyna Regente"). Vid.: -*Plano de la reforma interior de la Ciudad de Barcelona aprobado por Reales Decretos de 12 de Abril de 1887 y 14 de Julio de 1889*. Barcelona, Fot. Lit. Thomas & C.<sup>ma</sup>, 1891.

50. Podemos leer la dirección de dicho establecimiento tanto en el membrete estampado en las cartas conservadas como en la hoja de pedido (Calle de los Mártires, 2). El hallazgo de esta documentación nos permite saber que el establecimiento malagueño pasó con posterioridad a manos de Adolfo Montargón (quien, como veremos, incluye la misma dirección en sus cartas).

51. Así lo podemos leer igualmente en el membrete de la correspondencia conservada y hoja de pedido.

Como editor y almacenista, *A. Vidal y Roger* se anunciaba como constructor de instrumentos “para banda militar”, avalando su competencia profesional mediante la expresión “premiado por SS.MM.”.

El año 1874, Andrés Vidal y Roger abrió una nueva sucursal, en Madrid, ahora bajo la dirección de su hijo Andrés Vidal y Llimona, quien ya colaboraba con el padre en su establecimiento barcelonés (como así consta en un par de los documentos de Leipzig que aquí se dan a conocer).

A lo largo de los años, *A. Vidal y Roger* fue adquiriendo algunos pequeños fondos pertenecientes a editores madrileños —*Sebastián Iradier, Anastasio García*, y parte del catálogo de *Mariano Martín Salazar*—, y catalanes —*La Ausetana* (de Vic)—.

El repertorio editado comprendía música de salón para piano, obras para canto y piano, composiciones para guitarra y, en menor proporción, obras del género lírico.

Al cabo del tiempo, en 1880, la firma pasó a ser dirigida por el hijo de su fundador, Andrés Vidal y Llimona, con la razón social *Vidal e hijo*, y pasando, entre 1890 y 1900, a llamarse *Hijos de A. Vidal*, hasta su desaparición en los primeros años del siglo XX, cuando, en el año 1908, el catálogo de *A. Vidal y Roger* pasó a ser propiedad de *Casa Dotesio*<sup>52</sup>.

En el *Sächsisches Staatsarchiv Leipzig* he localizado tres cartas de esta casa editorial barcelonesa, que cubren un período de cuatro meses, entre junio y octubre de 1868, dirigidas a “Monsieur Peters” —pese a que los dueños de la firma eran, por entonces, J. Friedländer y M. Abraham— y escritas todas ellas en francés, idioma que, según parece, era el más frecuente para el intercambio comercial entre los editores españoles y sus colegas alemanes.

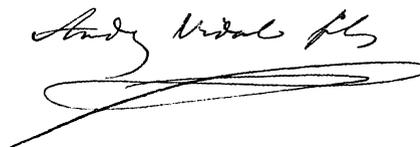
La PRIMERA CARTA<sup>53</sup> está fechada en BARCELONA a 16 DE JUNIO DE 1868 y aparece firmada por “Andrés Vidal fils”. En ella, éste —en nombre de su padre, propietario de la casa editorial— explica que ha recibido el prospecto de la edición clásica *Peters* y que, encontrándola más bella y de mejor precio que la de *Litolff*<sup>54</sup>, le ruega que le envíe algunas muestras de ésta y que le responda al mismo tiempo acerca de si le convendría o no tener un depósito en España, puesto que está dispuesto a ayudarle en ello. En este último caso, solicita que le haga saber sus propuestas para poder ser su agente en exclusiva para España y las Américas españolas. Igualmente le informa de que ha vendido “enormemente” la edición *Litolff*.

52. Para más información vid. -BALDELLÓ, Francisco de Paula: *La música en Barcelona. Noticias históricas*. Barcelona, Librería Dalmau, Colección “Barcelona y su historia”, 1943, p. 178; -SALDONI, Baltasar: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*. Madrid, Imprenta a cargo de D. Antonio Perez Dubrull, 1868, vol. 4, p. 367; -GOSÁLVEZ LARA, C. J.: *La edición musical española...*, op. cit., pp. 181-183; -GARCÍA MALLO, M. Carmen: “La edición musical en Barcelona (1847-1915)”, en *Boletín de la Asociación Española...*, op. cit., pp. 32-33.

53. *Sächsisches Staatsarchiv Leipzig - Bestand: Musikverlag C. F. Peters Leipzig - Signatur: 2759*.

54. La firma alemana que hoy conocemos como editorial *Litolff*, fue fundada el año 1828 en Brunswick por Gottfried Martin Meyer, adquiriendo el nombre de *Henry Litolff's Verlag* con posterioridad a 1851. Ese año, la viuda de G. M. Meyer se casó con Henry Litolff quien, a partir de entonces, se haría cargo del negocio editorial. En 1864, estando al frente de la empresa Theodor Litolff (\*1839; †1912) —hijo de Henry Litolff—, se inicia la serie *Litolff's Bibliothek Classischer Compositionen*, una colección de cuidadas ediciones de obras clásicas que fue distribuida a nivel mundial y a partir de la cual muchos otros editores empezaron a producir publicaciones de perfil similar.

(Fig.2)  
Firma autógrafa  
de Andrés Vidal y Llimona  
como “Andrés Vidal fils”.



La SEGUNDA CARTA<sup>55</sup> está fechada en BARCELONA a 14 DE SEPTIEMBRE DE 1868 y aparece firmada por el propio responsable del negocio, Andrés Vidal y Roger. Éste empieza la carta aceptando las condiciones bajo las que se convierte en su único agente para España y en las Américas españolas<sup>56</sup>, le indica que le adjunta una petición de partituras, dado que en breve empezarán la temporada de venta<sup>57</sup>. Añade que le gustaría que imprimiese diez mil prospectos (!), pero que le haría falta que fuesen en español o francés, prefiriendo el español<sup>58</sup>. Pide que en dicho prospecto se haga anunciar que es su casa editorial (*Andrés Vidal y Roger*) la única encargada de las ventas de la *Peters Edition* en España, Portugal y las Américas españolas. Tras la firma añade que si publica las óperas *Lucrezia Borgia* (estreno absoluto, 1833; estreno en Barcelona, Teatro Principal, 1840)<sup>59</sup>, *I Puritani* (*id.*, 1835; Barcelona, 1836), *Ermani* (*id.*, 1844; Teatro Nuevo, 1845), *Rigoletto* (*id.*, 1851; Gran Teatro del Liceo, 1853), *La Traviata* (*id.*, 1853; Gran Teatro del Liceo, 1855) e *Il Trovatore* (*id.*, 1853; Gran Teatro del Liceo, 1854), solicita el envío de quinientos ejemplares de cada una (!), síntoma evidente de que dichas obras gozaban entonces de merecida fama y éxito entre el público español, ya fuera a través de sus representaciones en cartelera, de posibles copias manuscritas en circulación, o incluso de algunos impresos a cargo de otros editores.

(Fig.3)  
Firma autógrafa  
de Andrés Vidal y Roger.



55. *Sächsisches Staatsarchiv Leipzig - Bestand: Musikverlag C. F. Peters Leipzig - Signatur: 2759.*

56. Dado que, como ya se ha indicado, no disponemos de las cartas que *Peters* envió como respuesta, desconocemos cuáles fueron las condiciones del acuerdo entre ambos editores. Aun así, por el contexto de la carta, queda evidenciado que ambas partes alcanzan dicho compromiso (sugerido en la primera carta del presente fondo documental por Andrés Vidal y Llimona, como representante de la editorial de su padre), dado que en esta segunda carta podemos ya leer cómo *A. Vidal y Roger* le pide a *Peters* que indique su condición de agente en exclusiva en los prospectos que le solicita. En este sentido, es interesante observar cómo el hijo es el encargado de solicitar la cesión en exclusiva de la venta de los productos *Peters* para la editorial paterna (es decir, de las gestiones preliminares), pero luego es ya el padre quien ratifica y da validez a lo previamente acordado entre su hijo y la casa *Peters*. Asimismo, da la impresión de que el padre únicamente “firma” la segunda carta, acaso redactada —como las demás— por el hijo, que parece ser el que realmente se expresa con relativa fluidez en lengua francesa.

57. Obsérvese que la carta está fechada a 14 de septiembre, inicio del otoño y momento, por tanto, apropiado para adquirir nuevos materiales que ofrecer tanto a los estudiantes que inician curso, aficionados que tras el verano retoman la interpretación a nivel doméstico, etc.

58. Se constata aquí, para la época, la carencia generalizada entre la población española con una cierta formación (capaz al menos de leer y comprar música), en lo relativo al conocimiento de idiomas, entre los que el más extendido y que gozaba de mayor prestigio era sin duda el francés.

59. Respecto a los estrenos operísticos en la ciudad de Barcelona, *vid.* -VIRELLA CASSAÑES, F: *La ópera en Barcelona. Estudio histórico-crítico*. Barcelona, Establecimiento tipográfico de Redondo y Xumetra, 1888, Tabla Cronológica, pp. 229-296. Villera Cassañes ofrece en las citadas páginas un listado de las óperas “Cantadas en Barcelona, desde la reedificación de su Casa

En la HOJA DE PEDIDOS<sup>60</sup>, A. Vidal y Roger indica la cantidad de ejemplares de cada obra, el autor (sólo en algunas ocasiones) y un número que, presumiblemente, hace referencia al número asignado según el catálogo de *Peters* a cada una de las obras de cuestión. Excepcionalmente, en uno de los casos, únicamente se indica el título de la obra (*Lucia [di Lammermoor]*) en lugar del compositor (Gaetano Donizetti). Resulta evidente, pues, que el dato que se tomaba como referencial para realizar los pedidos era el número de catálogo, pudiendo prescindir del nombre del compositor o del título de la obra.

A falta de poder precisar el compositor de algunas obras del pedido, que no especifica mayor información, anotándose a manera de listado rápido (muy posiblemente, tomado a su vez del catálogo editorial de *Peters*), observamos que en el pedido de *Andrés Vidal y Roger* se solicitan a la casa *Peters* 50 ejemplares, de únicamente dos obras de Bach (es decir, 25 ejemplares de cada uno de los dos números de catálogo que se indican), 136 ejemplares de un total de cuatro obras de Beethoven (100 de un número de catálogo + 12 de otro + 12 + 12), 12 ejemplares de una única obra de Haendel, 112 ejemplares de un total de dos obras de Mozart (100 de un número de catálogo + 12 de otro), 25 ejemplares de una única obra de Schubert, 50 ejemplares de una obra de Weber, 200 ejemplares de la *Lucia* de Donizetti, y 741 ejemplares repartidos entre diversos autores, de los que no se especifica el nombre (100 de un número de catálogo + 100 de otro + 100 + 100 + 50 + 50 + 50 + 25 + 12 + 12 + el resto, de dos en dos).



(Fig.4)

Membrete de la hoja de pedidos de Andrés Vidal y Roger.  
[En el ángulo inferior izquierdo: "J. Soler grabó"].

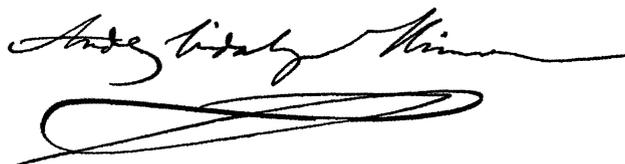
Teatro en 1788, con expresión de las fechas de sus estrenos, teatro donde estos se verificaron y cantantes que por primera vez las desempeñaron", indicando que tomó como base para la elaboración del mismo la colección de boletines de entrada impresos desde el 4 de noviembre de 1788 por la Administración del Hospital de Santa Cruz, además de los libros de *Acuerdos* del Excmo. Ayuntamiento y colección del *Diario de Barcelona*, entonces conservados en el Archivo municipal. Vid. también: -Loewenberg, Alfred: *Annals of opera, 1597-1940*. Cambridge, W. Heffer & Sons, 1943; -SUBIRÁ, José: *La ópera en los teatros de Barcelona: estudio histórico cronológico desde el siglo XVIII al XX*. Barcelona, Lib. Milá, 1946, 2 vols.

60. Sächsisches Staatsarchiv Leipzig - Bestand: Musikverlag C. F. Peters Leipzig - Signatur: 2759.

Como curiosidad gráfica, podemos resaltar la incorporación en esta hoja de pedidos de la fachada de la tienda de Andrés Vidal y Roger en la calle Ancha de Barcelona, cuyo establecimiento se remataba con el número de la calle, de la siguiente manera: “35 FÁBRICA DE INSTRUMENTOS DE ANDRÉS VIDAL 35”, y en cuyos escaparates pueden apreciarse, expuestos, gran diversidad de instrumentos musicales de viento-metal, así como el paso de algunos transeúntes ataviados al modo de la época. De igual manera, puede repararse en el “aparato” publicitario de la empresa, en el que no se escatiman autoalabanzas, como la indicación de haber conseguido “Medallas de todas clases en diferentes Exposiciones”, o el pie que se inserta bajo el escudo real de Isabel II, donde leemos “Con Real Privilegio Exclusivo”. Por lo que respecta al grabador de este membrete, “J. Soler”, no ha resultado posible localizar hasta la fecha información alguna relativa al mismo.

La TERCERA CARTA<sup>61</sup> está fechada en BARCELONA a 8 DE OCTUBRE DE 1868 —es decir, tres semanas y unos días después de la carta anterior— y firmada “p[ar] m[on] père // Andrés Vidal y Llimona”. En primer lugar, el remitente se disculpa por no haber contestado antes, añadiendo que la causa han sido los acontecimientos políticos que han tenido lugar en “nuestra desgraciada España”<sup>62</sup>. Explica que le escribe para rogarle que le envíen los ejemplares solicitados, con la comisión ya acordada, lo más rápido posible, para poder hacer un nuevo encargo después. Añade que, dado que una parte de las obras del fondo de *Peters* son propiedad francesa, duda si éstas podrán atravesar Francia, pidiéndole, por tanto, que tenga dicho aspecto en cuenta para decidir la ruta que les hará tomar<sup>63</sup>. Tras la firma, completa la carta ofreciéndose a realizar la traducción de los catálogos al español para utilizarla en los países de América del Sur<sup>64</sup>.

(Fig.5)  
Firma autógrafa  
de Andrés Vidal y Llimona.



61. *Sächsisches Staatsarchiv Leipzig - Bestand: Musikverlag C. F. Peters Leipzig - Signatur: 2759.*

62. Con toda probabilidad se refiere el editor al conjunto de acontecimientos que desembocaron en el derrocamiento de Isabel II, quien el día 30 de septiembre de ese mismo año (esto es, pocos días antes de la redacción de esta carta) abandonaba España, al haber sido vencidas las tropas reales por las fuerzas progresistas y unionistas lideradas, entre otros, por el general Serrano. La ciudad de Barcelona, desde donde el editor escribe, fue escenario —al igual que muchos otros puntos de la geografía española— del estado de agitación general: el 29 de septiembre se quemaban en pleno corazón de la misma los retratos de los últimos borbones que de los edificios públicos de la plaza San Jaime se extraían.

63. Acaso pudiese ser éste el motivo de que otros editores, como *Pablo Martín*, recibiesen sus encargos procedentes de Alemania vía marítima, con vistas a eludir los controles aduaneros y/o policiales a su paso por Francia. *Vid.* el apartado dedicado a la correspondencia de dicho editor.

64. Da la sensación de que la solicitud en cartas anteriores a *Peters*, para que dicha editorial remitiera sus catálogos en español, no tuvo la respuesta adecuada, en el sentido de que tales catálogos se habrían recibido, supuestamente en alemán, o, a lo sumo, en francés; de donde ahora, el hijo, A. Vidal y Llimona se ofrece para realizar la traducción al castellano de los catálogos alemanes, sin duda con vistas a interesar a la editorial germana y a hacerse con la parte correspondiente del negocio exportador hacia la América de habla hispana.

Gracias a las cartas conservadas, sabemos que *A. Vidal y Roger* fue, desde 1868 y durante algún tiempo, representante en exclusiva de *Peters* para España y las Américas españolas. No pudiendo precisar exactamente por cuánto tiempo se extendió dicha representatividad en exclusiva, sí parece bastante probable que las relaciones comerciales entre ambas firmas fuesen duraderas, ya que así lo invita a pensar el hecho de que Andrés Vidal y Llimona —hijo de *A. Vidal y Roger*— crease una Agencia Internacional de Propiedad Artística y Literaria a principios de la década de 1880, que contaba, entre sus funciones, la de desempeñar la gestión de los intereses de algunos de los más importantes editores alemanes —entre los que se encontraban, además de *Peters*, *A. Cranz*, *C. F. Meser*, *Schott*—, austríacos —*Spina*—, franceses —*Heugel*, *Escudier*, *Choudens*, *Brandus*, *Colombier*, etc.— y desde 1893, la representación exclusiva de la casa italiana *Ricordi*<sup>65</sup>. De cualquier modo, sabemos que la representatividad de la casa *Peters* por *A. Vidal y Roger* no fue más allá de 1884, pues ese año se encontraba ya en poder del editor *Pablo Martín*<sup>66</sup>.

Quedando ya de relieve que *A. Vidal y Roger* negoció con diversos editores españoles y latinoamericanos de su tiempo —pues así se desprende de su condición de “representante en exclusiva”—, resulta también muy probable que mantuviese relaciones comerciales con otros editores europeos, no siendo por tanto *Peters* el único caso. A falta de conocer más datos al respecto, sabemos que durante los años en que *A. Vidal y Roger* dispuso de un establecimiento en Madrid, éste trató comercialmente con los editores franceses *Enoch*<sup>67</sup> y *Louis Gregh*<sup>68</sup>.

Resulta curioso que —aunque con un gran intervalo temporal de por medio—, C. G. S. Böhme, director de *Peters* entre 1828 y 1860, y *A. Vidal y Llimona*, colaborador en el negocio paterno a partir de 1870, participaron en aspectos relativos a la propiedad intelectual entre sus respectivos países: el primero tomando parte en la formación de la primera confederación de editores de música en Alemania con el propósito de asegurar los derechos de protección de la propiedad intelectual, y el segundo como uno de los representantes de los editores musicales en el comité encargado de estudiar la nueva Ley de Propiedad Intelectual (1879) en España<sup>69</sup>.

65. Vid. -GOSÁLVEZ LARA, C. J.: *La edición musical española... op. cit.*, p. 185.

66. Vid. lo explicado al respecto en la parte de este artículo correspondiente a las cartas conservadas de *P. Martín*.

67. Así consta, por ejemplo en la portada de la partitura *Les Hirondelles* de Benjamín Godard, editada por la firma parisina *Enoch*, impresa por *Litolff* en Brunswick, y distribuida por *Enoch Frères & Costallat* en París, *Enoch & Sons* en Londres y *Andrés Vidal y Roger* en Madrid y Barcelona.

68. Así lo he podido constatar a partir de la información contenida en la cubierta y portada de una partitura para piano, titulada *1<sup>ère</sup> Mazurka de Concert (Op. 6)* y escrita por el propio Louis Gregh (\*Philippeville, Argelia, 1843; †Saint-Mesme, Francia, 1915). En la cubierta de la mencionada partitura leemos “Barcelona, Madrid- Unico Corresponsal. VIDAL Y ROGER, ed.ª de Música”, y en la portada figura “Paris. (Anc.ª Maison HEU) Louis Gregh, éditeur”. Así pues, además de mantener trato comercial, el editor catalán fue también “único corresponsal” de L. Gregh quien, a su vez, se anunciaba como comprador de los fondos de la antigua “Maison HEU” [que nada tienen que ver con la famosa casa *Heugel*]. Este editor musical y compositor —conocido como tal bajo los pseudónimos de Louis Bonardi o G. Strauss—, desarrolló su actividad editorial en la ciudad de París entre 1873 y 1907. A partir de 1881 se asoció con Henri Patureau, añadiendo, a partir de ese momento, la venta de pianos a sus actividades comerciales. Vid., a propósito de este editor, -DEVRIÈS, Anik; y LESURE, François: *Dictionnaire des éditeurs de musique français... op. cit.*, p. 199.

69. Los integrantes de dicha comisión (según Real Decreto de 10 de Enero de 1879) fueron: “... D. Adelardo Lopez de Ayala, D. Víctor Balaguer, D. Tomás Rodríguez Rubí, D. José Alvarez Mariño, D. Emilio Arrieta, D. Francisco Asenjo Barbieri, D. Javier Barcaiztegui y Uhagón, Conde de Llobregat; D. Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar; D. Ignacio José Escobar, D. Antonio García Gutierrez, D. José Gaspar y Maristany, D. Eduardo Hidalgo, D. Federico Madrazo y Kuntz, D. Eduardo de Medina, D. Mariano Murillo, D. Gaspar Nuñez de Arce, D. Alejandro Pidal y Mon, D. Antonio Romero y Andía y D. Andrés Vidal

Como hemos apuntado, de las tres cartas conservadas, dos están firmadas por A. Vidal y Llimona, hijo de A. Vidal y Roger y una por este último. Conocido era que A. Vidal y Llimona trabajó en el establecimiento de su padre entre 1870 y 1874, año este último en que se trasladó a Madrid, donde primero dirigió una sucursal de la casa paterna y al año siguiente, en 1875, inauguró su propia firma editorial y almacén de música. Tras diversos cambios de domicilio, el año 1879 regresó a Barcelona, haciéndose cargo de la empresa paterna<sup>70</sup>.

Llama también la atención el hecho de que A. Vidal y Roger se dirige a “Monsieur Peters” sin llegar a emplear —acaso ni a saber— en ninguna ocasión el nombre de los dueños reales de la firma alemana.

El motivo podría hallarse, acaso, en el interés por parte de la firma alemana por mantener su antiguo nombre comercial, que le diera prestigio y por el que se reconociera la calidad de sus productos, sin mostrar por tanto un mayor interés por dar a conocer la actualización en los nombres de sus responsables en curso o aclarar la, para entonces, inexistencia ya de un “Sr. Peters”; del mismo modo, parece haber una cierta “desconexión” o desinformación al respecto por parte de los remitentes españoles, que solventan la cuestión utilizando el anodino apelativo ya citado.

Prueba de la gran reputación que la recién creada *Peters Edition*<sup>71</sup> alcanzaría, es el hecho de que A. Vidal y Roger la compare con la ya prestigiosa edición *Litolff*, destacando de la nueva *Peters Edition* que resulta más bella y de mejor precio, y añadiendo que la edición *Litolff* se vendió mucho (con lo que parece augurar un éxito similar para la *Peters*).

El espíritu emprendedor y negociante de A. Vidal y Roger queda aquí de manifiesto: probablemente el editor catalán conocía ya la fama y calidad de la colección de *Litolff* y, viendo que la de *Peters* ofrecía también ediciones de calidad y —lo que para el “negocio” resulta fundamental—, unos precios competitivos, se apresura a ofrecerse como representante de la firma alemana (en el momento en que se ofrece como representante, parece haber conocido la *Peters Edition* a través de un folleto que acaba de recibir —remitido por la propia casa *Peters*—, en el que ésta se anunciaba)<sup>72</sup>.

Particularmente interesante en esta correspondencia es también el hecho de que se conserve una hoja de pedido comercial, gracias a la cual podemos hacernos al menos una idea aproximada del repertorio importado, de las características del mismo, el volumen que éste suponía, y los intereses y/o necesidades de un distribuidor y almacenista medio español de la época.

Respecto a los compositores reflejados en la hoja de pedido —y a falta de conocer algunos de ellos, puesto que en ocasiones sólo se indica el número de catálogo—, se trata —a excepción de G. Donizetti— de grandes figuras de la música del área germana: J. S. Bach, G. F. Händel, K. M. v. Weber, W. A. Mozart, L. v. Beethoven, F. Schubert...

y Llimona.” *Vid.*: -CUEVAS GARCÍA, Julio de las: *Tratado de la propiedad intelectual en España*. Barcelona, Establecimiento Tipográfico de José Farnades, 1893, p.62.

70. Tal como se ha indicado anteriormente, hacia 1875 se inició la actividad de una nueva generación de editores y almacenistas, a veces resultado de una transmisión familiar. En la correspondencia que nos ocupa encontramos dos casos que así lo reflejan: el de *Pablo Martín* —hijo de *Casimiro Martín*—, o el que ahora nos ocupa, de *Andrés Vidal y Llimona* —hijo de *Andrés Vidal y Roger*—.

71. Esta colección —surgida probablemente a imitación de la *Litolff*— fue iniciada, como se ha indicado, el año 1867, bajo la dirección conjunta de la firma por Julius Friedländer y Max Abraham.

72. *Vid.* la primera de las cartas (16 de junio de 1868).

A ellos debemos añadir los autores de ópera italianos que aparecen expresamente indicados en la carta adjunta a la hoja de pedido (es decir, la segunda carta, del 14 de Septiembre de 1868): G. Donizetti, G. Verdi, V. Bellini.

Si bien resulta previsible que la mayor parte de encargos fuesen de obras de compositores germanos, ya que parece lógico que cada país edite su propio repertorio —máxime tratándose de figuras de renombre internacional—, el hecho de que además se soliciten diversas óperas italianas pone de relieve la enorme aceptación —no sólo en España sino en toda Europa— de que dicho repertorio, obviamente, gozaba.

En cuanto a la sección de la hoja de pedido que, al no indicar título y autor, nos resulta a priori desconocida, podemos suponer al menos que hiciera referencia a la petición de compra de obras impresas de compositores franceses, pues así parece desprenderse a partir del planteamiento que A. Vidal y Roger expone a la editorial alemana acerca de la conveniencia o no de enviar el pedido de partituras a través de Francia, dado que algunas de ellas eran de propiedad francesa (tercera carta, del 8 de Octubre de 1868).

Las cifras aquí apuntadas —diez mil folletos publicitarios, más quinientos ejemplares de cada una de las óperas enunciadas—, nos dan buena idea del montante y nivel del negocio músico-editorial de la época en el ámbito hispánico.

Nótese que los folletos publicitarios tendrían, en principio, una vida relativamente efímera, teniendo en cuenta que la oferta de títulos (y por tanto, las “novedades” editoriales) se iría renovando paulatina e ininterrumpidamente (y por consiguiente, muy posiblemente, con carácter exponencial en función de la buena marcha del negocio). Por tanto, conviene tener en cuenta que este tipo de folletos serían muy probablemente desechados al cabo de cierto tiempo, dando así paso a nuevos folletos actualizados.

Respecto al volumen de ejemplares de ópera, éste resulta también muy significativo: el editor catalán no duda en encargar quinientos ejemplares de seis títulos (tres mil ejemplares, por tanto, en total) sin pedir ni siquiera confirmación a la editorial alemana de si dispone de tales títulos o no, es decir, sin temor a poder “colocarlos” fácilmente en el mercado, hecho que, por otra parte, nos ofrece una prueba más de la gran acogida que tal repertorio tuvo en nuestro país.

Es preciso, por otra parte, considerar que en el momento en que A. Vidal y Roger realiza este pedido, él ya se sabe agente único de la editorial en España y las Américas españolas, hecho que, si por una parte nos invita a relativizar lo elevado de las cifras apuntadas —dado que es posible que A. Vidal y Roger tuviese ya ideado o acordado un plan de distribución y venta del material encargado a nivel nacional o transoceánico—, no deja de resultar un volumen más que considerable de material que canalizar<sup>73</sup>.

Por otra parte, en la última de las cartas conservadas (la tercera, del 8 de Octubre de 1868), se plantea una cuestión que, pese a quedar en este caso un tanto “en el aire” —dado que se trata del últi-

---

73. Esto nos conduciría a un nuevo terreno por explorar: cómo y en qué condiciones se realizaba la distribución “interna” de música en España, entre los diferentes almacenistas “locales” de provincias (y qué lazos les unían entre sí, y con el “depósito exclusivo” para España), etc.

mo documento de A. Vidal y Roger, e ignoramos cómo se resolvió—, aparecerá de nuevo en las cartas de *Pablo Martín*: los acuerdos de propiedad intelectual entre los diversos países y las vías de traslado de música impresa.

Andrés Vidal y Roger plantea en esta tercera carta dirigida a *Peters* la posible inconveniencia de realizar un envío de partituras a través de suelo francés, dado que sospecha que algunas de ellas (en virtud de las leyes de propiedad intelectual vigentes en cada país) pudieran estar sujetas al derecho francés, y por tanto estuvieran obligadas a pagar algún tipo de impuesto o contribución arancelaria, que sin duda le interesa ahorrarse<sup>74</sup>:

“Comme une partie des ouvrages de votre fonds sont propriété française, je ne sais pas si elles peuvent traverser la France; pourtant, il faut faire attention à la route que vous leurs fairez prendre”.

De ello se desprende que el editor catalán conocía ya las complicaciones que el traslado por vía terrestre podría acarrear, seguramente no tanto en cuanto a la posible pérdida del material por confiscación, sino por el pago de las tasas correspondientes en el territorio francés, hecho que aumentaría el precio final de las partituras importadas, disminuyendo, a su vez, el margen de ganancia del comerciante en la venta de las mismas.

Repasando la legislación relativa a propiedad intelectual en España durante la segunda mitad del siglo XIX, así como los acuerdos realizados con Francia y Alemania durante el mismo período<sup>75</sup>, observamos que ya en 1854 se firmó un *Real decreto, fijando, de acuerdo con el Emperador de los franceses, el derecho de propiedad sobre las obras literarias que se publiquen en España y Francia*, vigente, al parecer hasta el año 1879, y que en su Artículo 13° establecía que:

“[...] queda además expresamente convenido que todas las obras expedidas, aun de tránsito, de fuera de uno de los Estados contratantes con destino al otro, ó bien á otro Estado cualquiera, y estén impresas en el idioma de uno de aquellos dos Estados, habrán de ir acompañadas de una certificación librada por las autoridades competentes del país de su procedencia. Este documento expresará, no sólo el título, la lista completa y el número de ejemplares de las obras á que se refiera, sino que deberá también justificar que todas aquellas obras son publicaciones originales y pertenecen como propiedad legal al país de donde provienen, ó que en el día se hallan ya connaturalizadas mediante el pago de los derechos de entrada. Cualquiera obra literaria, científica o artística, que en los casos previstos por el presente artículo no vaya acompañada del certificado formal referido, será por este mero hecho, y en conformidad con las disposiciones establecidas en el artículo precedente, considerada como fraudulenta, y su importación ó exportación rigurosamente prohibida en las fronteras ó puertos respectivos.”.

74. Al parecer —y tal como se expondrá en el apartado relativo a la documentación de P. Martín—, dicha sospecha parece ser cierta, puesto que el editor madrileño, como veremos, hace llegar sus envíos vía marítima y eludiendo suelo francés.

75. Para más información acerca de tratados bilaterales entre España y Francia, España y Alemania, y Francia y Alemania, *vid.*: -CONSTANT, Charles Félix: *Code général des droits d'auteur sur les oeuvres littéraires & artistiques*. Paris, G. Pedone-Lauriel, 1888; -LYON-CAEN, Ch. et Delalain, Paul: *Lois françaises et étrangères sur la propriété littéraire et artistique*. 2 vols., Paris, F. Pichon, 1889; -CUEVAS GARCÍA, Julio de las: *Tratado de la propiedad intelectual en España*. Barcelona, Establecimiento Tipográfico de José Famades, 1893; -ANSORETA, Luis de: *Tratado de la propiedad intelectual en España*. Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos, 1894; -MHARTIN Y GUIX, Enrique, ed.: *Autores, editores y libreros*. Col. Recopilaciones jurídico-administrativas, 2. Barcelona, Imprenta y Litografía de José Cunill Sala, 1899.

Dos años más tarde, la *Real orden estableciendo reglas para el mejor cumplimiento del convenio de propiedad literaria entre España y Francia*, de 2 de Abril de 1856, matiza lo siguiente:

“[...] la importación en Francia de los libros españoles ó impresos en español sólo podrá hacerse por las Aduanas de Lille, Valence, Strasbourg, les Rousses, Pont-de-Beauvoisin, Marsella, Bayona, Behovia, Burdeos, Nantes, El Havre y Bastia [y que] [...] la importación en España de libros franceses ó impresos en idioma francés, sólo se efectuará por las de la Coruña, Santander, Barcelona, Málaga, Cádiz e Irún.”<sup>76</sup>.

Posteriormente, la *Real Orden de 24 de Marzo de 1866 sobre la de obras musicales con texto ó sin texto, publicadas en el extranjero* —vigente, por tanto, durante el período que cubre la correspondencia de A. Vidal y Roger—, dicta las pautas a seguir con las obras españolas publicadas en el extranjero, pero no realiza matización alguna respecto a las obras de autores extranjeros introducidas en nuestro país:

“En vista de la solicitud presentada por D. Antonio Romero y de acuerdo con el dictamen del Real Consejo de Instrucción pública, la Reina se ha servido disponer que el autor ó propietario de una obra musical sin texto publicada por primera vez en cualquiera de los Estados con quienes España ha celebrado convenios, adquiere el derecho de propiedad en los dominios españoles, entregando ó depositando los ejemplares que en dichos convenios se expresan, y en la forma que en ellos se determine; que el autor ó propietario de una obra musical con texto en idioma extranjero, publicada por primera vez en dichos Estados, se halla en igual caso, pudiendo además reservarse el derecho exclusivo de traducción por término de cinco años; y que el autor ó propietario de una obra musical con texto español, publicada por primera vez en país extranjero, exista ó no exista entre su Gobierno y el de España convenio relativo á la propiedad literaria, no puede introducir en estos dominios ejemplar alguno sin permiso especial del Gobierno, que no lo dará sino por quinientos ejemplares á lo más, y esto con sujeción á la ley de Aduanas, y cuando la obra fuera de utilidad é importancia conocida.”.

Más tarde, la *Ley de 10 de Enero de 1879 y reglamento para la ejecución de la misma de 3 de Septiembre de 1880*, en su Artículo 51º, relativo a Derecho Internacional, determina que:

“[...] denunciará el Gobierno los convenios de propiedad literaria celebrados con Francia, Inglaterra, Bélgica, Cerdeña, Portugal y los Países Bajos, y procurará en seguida ajustar otros nuevos con cuantas naciones sea posible, en armonía con lo prescrito en esta ley y con sujeción á las bases siguientes:

---

76. Nótese lo “estratégico” de la situación de las aduanas, repartidas por la periferia de ambos países. En el caso de Francia, cuatro de ellas se encuentran en la parte del este: Lille (cerca de la frontera con Bélgica), Estrasburgo (en la frontera con Alemania), Pont-de-Beauvoisin (en los Alpes, cerca de la frontera con Italia), Valence (también cerca de Italia); Marsella, en la costa Mediterránea; cinco cerca de la costa Atlántica: Behovia (Guipúzcoa), Bayona, Burdeos, Nantes y El Havre; y dos en la isla de Córcega: l’Ile-Rousse y Bastia. En el caso de España, obsérvese que todas ellas son costeras, no encontrándose cerca de la frontera terrestre con Francia más que la de Irún. Por otra parte, pese a tratarse de una ley literaria y no propiamente artística o intelectual —recordemos que, al menos en España, la primera legislación de ese tipo no aparecerá hasta 1879—, adviértase que la importación en Francia de los libros españoles ó impresos en español contaba con puntos de control no sólo hacia España, sino hacia todos los países limítrofes, lo que, si bien se explica por el hecho de que esas aduanas controlasen también la importación de otro tipo materiales, no deja de ser prueba de que la producción de ese tipo de literatura en otros países podía alcanzar, al menos, un volumen de cierta consideración.

- Primera. Completa reciprocidad entre las dos partes contratantes.  
Segunda. Obligación de tratarse mutuamente como á la nación más favorecida”.

Así pues, anulados los convenios anteriores, se decreta al año siguiente un nuevo *Convenio de propiedad literaria, científica y artística, celebrado entre España y Francia en 16 de Junio de 1880*.

Y, finalmente, por lo que al período que nos ocupa respecta, debemos también citar el *Convenio estableciendo una unión internacional para la protección de obras artísticas y literarias, hecho en Berna á 9 de Septiembre de 1886*, firmado por Alemania, Bélgica, España, Francia, Gran Bretaña, Haití, Italia, Liberia, Suiza y Túnez. Este convenio —el primero que, en lo que a propiedad intelectual se refiere, va más allá de un acuerdo entre dos países, agrupando nada menos que a diez— defendía los derechos de los autores sobre sus obras literarias o artísticas, amparándolos con “[...] los derechos que las leyes respectivas conceden actualmente ó concederán en lo venidero a sus nacionales” en los territorios de todos los países miembros<sup>77</sup>.

Atendiendo, pues, a lo anteriormente explicado, y teniendo en cuenta la fecha de la última carta de A. Vidal y Roger (8 de Octubre de 1868), resulta muy probable que el comerciante catalán deseara evitar el pago de las tasas derivadas de atravesar suelo francés, optando tal vez por la vía marítima, para poder recibir el envío en un puerto español donde se permitiese la entrada de material alemán en el que la presencia de partituras de “propiedad intelectual” francesa editadas en Alemania no se viese gravada por un pago al estado francés. Tal vez ésa fuera la causa de que algunos editores de música, como el francés Louis E. Dotesio, abrieran sus almacenes de música en ciudades como Santander, aduana que, como comprobaremos, fue la preferida anteriormente ya, por su colega, el editor madrileño Pablo Martín.



*José Rossich*

Hasta la fecha, no me ha sido posible localizar información alguna sobre José Rossich, quien, según se lee en el membrete impreso en la carta localizada en Leipzig, fue editor y propietario de un “almacén de música, pianos y otros instrumentos” en Barcelona.

---

77. Para llevar a cabo dicho propósito, el Artículo 16 del convenio establece la creación de la «Oficina de la Unión Internacional», tutelada por la administración superior de la Confederación Suiza y sufragada por las administraciones de todos los países.

La dirección del establecimiento, originalmente incluida en el membrete, fue tachada, anotándose a mano una nueva dirección al pie del mismo.

Aun así, podemos leer al trasluz en el documento conservado que el establecimiento se encontró, al menos durante algún tiempo, en la “Plazuela de S<sup>n</sup> Fran<sup>co</sup> 3 y 5” (dirección impresa, tachada)<sup>78</sup>, pasando más tarde a la “Calle de San Pablo, 28” (dirección sobreescrita a mano)<sup>79</sup>.



(Fig.6)

Membrete impreso en la carta de José Rossich. Véase la dirección original, tachada, incluyéndose la nueva, copiada a mano, en la parte inferior.

En el *Sächsisches Staatsarchiv Leipzig* se encuentra una carta redactada en francés, dirigida por el editor y almacenista barcelonés a un escueto e indefinido “Monsieur” —también J. Rossich parece desconocer que los propietarios de la casa *Peters* eran por entonces J. Friedländer y M. Abraham—, la cual atestigua que existió al menos un intento de establecer una relación comercial entre nuestro apenas conocido empresario musical y la célebre editorial alemana.

El documento localizado<sup>80</sup> está fechado en BARCELONA a 28 DE JUNIO DE 1872 y firmado por el propio José Rossich. En éste, el editor catalán explica que antes de abrir un establecimiento musi-

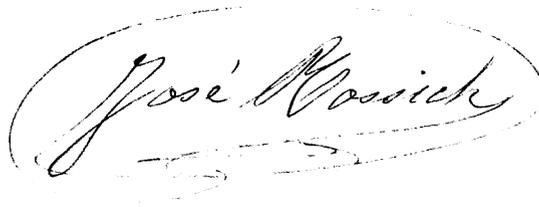
78. Existe en la actualidad una “Placeta de Sant Francesc” en el distrito “Ciutat Vella (01)”, muy cercana a la entonces ya llamada Plaza Real (ahora “Plaça Reial”). Pese a que no he encontrado esta plazuela en los mapas de la época (se trata de una plaza muy pequeña), parece muy probable que se trate del mismo lugar, ya que el nombre de la misma —según datos ofrecidos por el Ayuntamiento de Barcelona, accesibles via Internet (<http://www.bcn.es>)—, le fue dado por unos frailes capuchinos que en el siglo XVIII tenían un convento en lo que hoy es la Plaça Reial.

79. Actual “carrer de Sant Pau”, perteneciente al distrito “Ciutat Vella (01)” de la ciudad. El establecimiento de José Rossich se encontraba en un lugar muy apropiado, pues a pocos números de distancia, en la misma calle, se encontraba la entrada lateral del Teatro del Liceo (que en la actualidad se conserva, aunque no como entrada de la sala principal). *Vid.*: -*Plano de la reforma interior de la Ciudad de Barcelona... op. cit.* (1891).

80. *Sächsisches Staatsarchiv Leipzig - Bestand: Musikverlag C. F. Peters Leipzig - Signatur: 2765.*

cal en Barcelona (es de suponer [?] que pueda referirse a cambiar de local, habida cuenta del cambio de direcciones mencionado), desearía recibir un catálogo y que la editorial alemana le indicase cuáles serían las condiciones bajo las que podría negociar con la misma, qué reducción le podría aplicar en los precios, qué música cree que es la que se vende en Barcelona y qué modo de pago debería emplear. Añade que le gustaría tratar directamente con su firma editorial. Tras firmar la carta, indica que debe abrir su almacén entre el 1 y el 18 de julio, por lo que le ruega que le contesten pronto.

La dirección incluida en el membrete original, y que, como se ha indicado, aparece tachada en la carta —Plazuela de S<sup>n</sup> Fran<sup>co</sup> 3 y 5—, coincide con la del establecimiento que anteriormente perteneció al grabador y editor de música Juan Budó Martín (\*Barcelona, 1822; †*Id.*, 1888)<sup>81</sup>, quien desarrolló su actividad entre, aproximadamente, 1850 y 1882, siendo, por tanto, uno de los más antiguos editores musicales documentados en la ciudad<sup>82</sup>.



(Fig.7)

Firma autógrafa de José Rossich.

También debemos señalar que muy próximo a la dirección anotada a mano (“Calle de San Pablo, 28”) —concretamente en el número 20 de la misma calle— se encontraba el establecimiento otro editor y comerciante de música de la ciudad condal: *Ferrer de Climent*<sup>83</sup>.

Resulta, hasta cierto punto confuso que, aun tratándose de un editor que se supone experimentado en el negocio —dado que, por una parte, parece abrir ahora un segundo establecimiento, y por otra, parece tener muy claros sus intereses para con la editorial alemana (las condiciones bajo las que negociar, las posibles rebajas de los precios, los modos de pago...)—, éste pregunte a *Peters* por el tipo de música que se vende en Barcelona, pues es de suponer que J. Rossich debiera conocer ya las preferencias de la clientela de su ciudad. Pudiera ser que lo que J. Rossich pretendiera actuando de este modo fuese, en realidad, conocer qué repertorio importaban otros editores de la ciudad, para poder actuar así con ventaja, o simplemente, adentrarse en un terreno anteriormente desconocido o poco tratado por él (me refiero al terreno de la importación de materiales desde Alemania, y acaso, al

81. Juan Budó Martín abrió, alrededor del año 1850, un establecimiento de grabado y venta de música en la calle Escudillers, 47. Desde, aproximadamente, el año 1853 hasta 1856, su dirección fue calle Escudillers, 11, cambiando entre 1859 y 1868 a Plaza de San Francisco, 5, y desde cerca de 1873 hasta 1882, a la calle Escudillers, 20.

82. Para más información acerca de J. Budó *vid.* -SALDONI, BALTASAR: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 459, y vol. 3, p. 48; -ELÍAS DE MOLINS, ANTONIO: *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*. Barcelona, Imprenta de Fidel Giró Cortés, 1889-1895, vol. 1, p. 332; -PEDRELL, Felipe: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*. Barcelona, Víctor Berdós, 1897, p. 233; -BALDELLÓ, F. de P.: *La música en Barcelona...*, *op. cit.*, p. 177; -GOSÁLVEZ LARA, C. J.: *La edición musical española...* *op. cit.*, p. 140; -GARCÍA MALLO, M. Carmen: “La edición musical en Barcelona (1847-1915)” en *Boletín de la Asociación Española...*, *op. cit.*, p. 23.

83. Quien estuvo activo en la ciudad de Barcelona entre los años 1866 y 1899, primero en la calle Chucla, 15 (muy probablemente, actual calle Xuclà), y más tarde (desde aproximadamente 1885) en la calle San Pablo, 20. *Vid.* -GOSÁLVEZ LARA, C. J.: “Ferrer de Climent, Joaquín”, en *Diccionario de la Música Española...*, *op. cit.*, vol. 5, pp. 93-94.; -GARCÍA MALLO, M. Carmen: “La edición musical en Barcelona (1847-1915)” en *Boletín de la Asociación Española...*, *op. cit.*, p. 12.

de la introducción en su negocio de, para él, acaso nuevos repertorios y obras de compositores foráneos que tal vez antes no hubiera abordado).

Al tratarse de un único documento, no nos resulta posible saber, a priori, cuál fue la respuesta de *Peters* aunque, teniendo en cuenta que la correspondencia con J. Rossich no parece haber tenido continuidad (puesto que se han hallado cartas posteriores, pero ninguna de ellas procedente de J. Rossich), y añadiendo que el representante en exclusiva de *Peters* en 1868 era A. Vidal y Roger, con el que las relaciones comerciales parecen haber sido duraderas, pasando, incluso, a su hijo A. Vidal y Llimona, resulta bastante probable que la respuesta de la firma alemana fuese negativa, tal vez sugiriendo a este editor que se pusiera en contacto con el que seguramente aún sería su representante en exclusiva para España, A. Vidal y Roger.

En todo caso, son muchas todavía las incógnitas que se nos plantean a propósito de este editor, apellidado “Rossich” —un nombre de cierta resonancia extranjera—<sup>84</sup>, del que poco más podemos hacer que aventurar algunas hipótesis al respecto.

Aun así, la existencia de este documento resulta de gran interés dado que nos descubre a un editor del que, hasta la fecha, no se tenía noticia —revelándonos, además, sus direcciones—, nos permite, al mismo tiempo, conocer la continuidad que tuvo el establecimiento que con anterioridad había pertenecido a Juan Budó Martín (Plazuela de S<sup>ra</sup> Fran<sup>co</sup> 3 y 5), y es, finalmente, un testimonio más del gran prestigio e interés que las ediciones producidas por la casa alemana tenían en nuestro país.



### *Pablo Martín Larrouy*

Pablo Martín Larrouy, hijo del también editor y comerciante Casimiro Martín Bessières (\*Toulouse, 1811; †París, 12-XI-1888)<sup>85</sup>, fue compositor, editor y comerciante, y dirigió un almacén de música en Madrid entre 1874 y 1900<sup>86</sup>.

84. Resulta curioso comprobar cómo, a lo largo del siglo XIX, fueron muchos los profesionales de origen extranjero que, asentados en nuestro país y abriendo con mayor o menor fortuna sus propios negocios, contribuyeron a impulsar la industria editorial de música en España, de modo semejante a lo que sucediera paralelamente en el ámbito de la construcción de determinados instrumentos (pianos, instrumentos de viento...). [Sobre este último particular y la influencia que tuvieron apellidos como los “Boisselot”, “Bernareggi”, etc., puede verse: -BORRÀS, Josep y EZQUERRO, Antonio: “Chirimías en Calatayud...”, en *Revista de Musicología*, *op. cit.*, pp. 53-85; y -BORRÀS, Josep: “Constructors d’instruments de vent-fusta a Barcelona...”, en *Revista Catalana de Musicología*, *op. cit.*, pp. 93-156]. Por otro lado, no hay que olvidar que muchos de los editores de la época compartían sus tareas habituales de editores, como almacenistas y vendedores, arrendadores o distribuidores de instrumentos musicales.

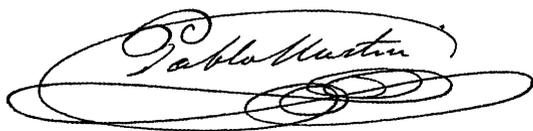
85. Casimiro Martín Bessières, además de editor y comerciante, estuvo al frente de una agencia filarmónica en la ciudad de Madrid con una plantilla orquestal de cien músicos, e incluso edificó un teatro en la calle Santa Brígida que llevó su nombre. El año 1873 C. Martín Bessières vendió su catálogo de partituras a Enrique Villegas y regresó a Francia, donde permaneció hasta su muerte. E. Villegas traspasó en 1876 las ediciones de C. Martín Bessières a Antonio Romero y Andía, quien realizó numerosas reimpressiones de las mismas. El local que C. Martín Bessières poseía en la calle del Correo, 4, pasó a ser dirigido, desde aproximadamente 1876, por su hijo, P. Martín Larrouy.

86. Situado en la Plaza de Santa Ana, 12, entre 1874 y 1877, y en la calle del Correo, 4, de 1877 a 1900.

El repertorio editado por Pablo Martín siguió la misma línea que el de su padre, pero con una producción editorial mayor<sup>87</sup>. También conservó la estrecha relación comercial que su padre había establecido con la casa editorial barcelonesa de *Vidal y Roger*, además de cultivar una amistad personal con el hijo y sucesor de éste, Andrés Vidal y Llimona<sup>88</sup>.

Al igual que muchos otros almacenistas y editores de la época, P. Martín Larrouy publicó un semanario especializado, *La Propaganda Musical* (iniciado en 1883), y un almanaque cómico-musical, *Re-La-Mi-Do* (entre 1884 y 1890), que incluía publicidad de las novedades editoriales de la firma. De su faceta de compositor únicamente se tiene constancia de algunas piezas de salón para piano que fueron publicadas por su padre C. Martín Bessières, y por A. Vidal y Roger en Barcelona.

En el *Sächsisches Staatsarchiv Leipzig* he localizado diez cartas (una de ellas escrita en una hoja de pedido) dirigidas a “Monsieur C. F. Peters”, escritas todas ellas en francés y firmadas por el propio Pablo Martín.



(Fig.8)

Firma autógrafa de Pablo Martín Larrouy.

Este volumen de correspondencia cubre un período temporal de dos años y cerca de nueve meses (del 25 de enero de 1884 al 17 de octubre de 1886), siendo el conjunto epistolar más completo de todos los hallados. No obstante, del contenido de la primera carta conservada, se desprende que ya para entonces existía una relación comercial entre *Pablo Martín* y *Peters*, la cual se remontaría, como mínimo, al año anterior,

1883 (se hace mención a facturas del 29.09.1883 y del 13.10.1883, lo que indicaría, además, la existencia de pedidos previos)<sup>89</sup>.

La PRIMERA CARTA<sup>90</sup> —escrita en papel de hoja de pedido y fechada en MADRID a 25 DE ENERO DE 1884— empieza con la presentación de una serie de cifras y cuentas que el editor madrileño expone a *Peters*. P. Martín indica que adjunta dos letras de cambio por valor, la primera, de 1562 francos, sobre “Mrs. Roy et fils” de París, y la segunda, por valor de 268,40 marcos, sobre “Mr. J. F. Sagert” de Hamburgo. Seguidamente, P. Martín indica que ambas letras suponen un total de 1517,90 marcos, pero añade acto seguido que él mismo (P. Martín) cometió un error a su favor en la reducción de las facturas del 29 de septiembre y 13 de octubre anteriores, explicando que la reducción en dichas fac-

87. Entre la que se encuentra una de las colecciones más importantes de música para banda: *La Iberia*, iniciada por su padre, Casimiro Martín, en 1856. Tanto Casimiro, como Pablo Martín, se dedicaron también a diversas actividades relacionadas con el ámbito de la ópera y la zarzuela, como la copia de partituras y partichelas para los diferentes instrumentos de la orquesta o el alquiler de diversos materiales a los teatros.

88. Vid. -GOSÁLVEZ LARA, C. J.: *La edición musical española...*, op. cit., p. 159.

89. Dicha relación epistolar continuó, al parecer, con posterioridad a la última de las cartas halladas, del 17 de Octubre de 1886, dado que no se encuentra en la misma ningún argumento distinto de los habituales en la correspondencia de *P. Martín*, es decir, referencias a letras de cambio que pide anote en su cuenta, comentarios acerca de envíos, etc.

90. *Sächsisches Staatsarchiv Leipzig - Bestand: Musikverlag C. F. Peters Leipzig - Signatur: 2792.*

turas debía ser de un 50 en lugar de un 55 %, lo que supone una diferencia de 11,56 marcos en su contra. Llama la atención la gran honradez de P. Martín, quien, habiendo cometido involuntariamente un error a su favor, procede inmediatamente a subsanarlo, abonando la diferencia a su proveedor alemán. Tras sumar el total de las letras de cambio y el importe cobrado de más por error, P. Martín señala como cifra final de la cuenta que tiene pendiente con *Peters* la suma de 1529,46 marcos. Finalmente, el editor madrileño concluye la carta pidiendo a la casa *Peters* que le indique si sería posible que le enviase las “cajas de música” con el precio neto de las partituras para obtener mayor ahorro en la aduana de Santander<sup>91</sup>. Obviamente, se trata de una mera transacción comercial en la que lo principal es ajustar las cuentas económicas de las operaciones pendientes entre un distribuidor para España de partituras (que ya para entonces se anunciaba como “Depósito Exclusivo de las Ediciones Peters”) y su principal proveedor en Alemania. La absoluta “limpieza” en las transacciones financieras entre ambos editores es síntoma del interés, seguramente mutuo, en que la relación comercial “en exclusiva” que mantenían se afianzara y robusteciera en lo sucesivo.

Resulta también interesante observar la información impresa en el membrete del documento referido, donde se anuncian las ventajas que el establecimiento de P. Martín ofrece a sus clientes: *Música de Zarzuela. Canciones Españolas. Aires nacionales. Gran surtido de música Extranjera. Pianos de Erard, Pleyel, &ª garantizados. DEPÓSITO EXCLUSIVO DE LAS EDICIONES PETERS. “Suscripcion musical” la mas ventajosa que se conoce = 2 Pesetas al mes.*



(Fig.9)

Membrete de la hoja de pedidos de Pablo Martín Larrouy.  
[Ángulo inferior izquierdo: “LIT. DE FERNZ. S. NICOLÁS, 7”].

91. Recuérdese aquí lo explicado en el apartado relativo a la correspondencia conservada de A. Vidal y Roger, respecto a las leyes de Propiedad Intelectual y tratados entre distintos países. Al igual que los envíos procedentes de Francia debían canalizarse a través de unos puntos aduaneros concretos que la ley establecía, lo mismo podría ocurrir para el caso alemán, siendo uno de los posibles puertos de entrada a la península del material importado —por lo que aquí se indica— el de Santander.

En el aspecto gráfico, interesa resaltar que este primer documento es el único diferente a los nueve restantes protagonizados por P. Martín (sin tener en cuenta el resguardo del barco de vapor). Aquí, se constata la colaboración del editor madrileño con la litografía de Fernández, sita en la calle de San Nicolás número 7, de la cual no ha sido posible encontrar mayor información. Igualmente, el membrete en el cual se inserta el nombre y dirección de Pablo Martín, incorpora, en una suerte de escudo, placa decorativa o pequeña escultura, el remate superior de una especie de lira coronado por una suerte de sopera, que no aparece (aunque la mitad inferior sea prácticamente la misma) en las nueve cartas restantes de este mismo editor (*vid.* Fig.9).

La SEGUNDA CARTA<sup>92</sup> está fechada en MADRID a 16 DE ABRIL DE 1884. En ella, P. Martín, que se dirige a “Monsieur C. F. Peters”, explica que le envía una letra de cambio contra “Mrs Roy et fils” de París por un importe de 3038 francos, la cual le ruega que negocie y anote entre sus pagos. A continuación, indica que no ha recibido el envío que solicitó la última vez, lo que ha ocasionado que esté empezando a pagar la factura por adelantado y concluye indicando que le resulta imposible encontrar letras de cambio a tres meses.

El membrete impreso en las cartas ofrece nuevamente una completa relación de las actividades llevadas a cabo por Pablo Martín: “El Pasatiempo Musical. Suscripcion la mas ventajosa, con música gratis á elegir. / ÚNICO DEPÓSITO DE LOS PIANOS DE P. LARROUY *que se recomiendan por su gran solidez, afinación y baratura.* / PIANOS DE ERARD, PLEYEL, ETC. / ESPECIALIDAD EN MÚSICA DE ZARZUELA de los Maestros ARRIETA, BARBIERI, CHAPÍ, GAZTAMBIDE, HERNÁNDEZ, NIETO, OUDRID, ROGEL, ETC., ETC. / GRAN DEPÓSITO EXCLUSIVO EN ESPAÑA, *de las magníficas ediciones de toda clase de música, publicada por la importante casa C. F. PETERS.* Catálogos gratis. / ÓPERAS COMPLETAS PARA PIANO DESDE 6 R<sup>s</sup>. EN ADELANTE. / NOVEDADES MUSICALES de todos géneros. / COMISIÓN-EXPORTACIÓN.”

Por lo que respecta al aspecto gráfico del membrete de esta carta, idéntico al de las ocho cartas restantes, cabe señalar que presenta, a manera de los trabajos de orfebres y plateros sobre placas decorativas, una cartel central con el nombre de Pablo Martín sobre una pauta con las notas musicales anotadas en redondas, y en clave de Sol, bajo la cual se indica la condición de editor del anunciado, y su dirección o sede comercial, en calle del Correo, número 4, todo ello sustentado por una especie de peana, y rematado en su parte superior por la figura de un angelote que tañe la lira. A pesar de que no consta el nombre del responsable de dicha litografía, éste debe ser sin duda, a juzgar por las semejanzas con la primera hoja de pedido, el mismo “Fernández” que tenía su taller en la calle de San Nicolás, número 7 (*vid.* Fig.10).

La TERCERA CARTA<sup>93</sup> está fechada en MADRID a 20 DE JULIO DE 1884. El editor madrileño empieza esta carta indicando que adjunta una letra de cambio pasada a su orden —a la de *Peters*— de “Mrs. Roy et fils” de París, por valor de 158,45 francos, que ruega cobre y la anote en sus pagos. Tras firmar la carta, añade que próximamente le encargará un nuevo pedido.

92. *Sächsisches Staatsarchiv Leipzig - Bestand: Musikverlag C. F. Peters Leipzig - Signatur: 2792.*

93. *Idem.*



(Fig.10)

Membrete impreso en las cartas de Pablo Martín Larrouy.

**EL PASATIEMPO MUSICAL**

Suscripción la más ventajosa  
con música gratis á elegir.

ÚNICO DEPÓSITO  
DE LOS PIANOS

P. LARROUY  
que se recomiendan por su gran  
solidez, afinación y baratura

PIANOS DE ERARD, PLEYEL, ETC.

ESPECIALIDAD  
EN MÚSICA DE ZARZUELA  
de los Maestros  
ARRIETA, BARBIERI, CHAPÍ  
CAZTAMBIDE, HERNÁNDEZ, NIETO  
OUDRID, ROGEL, ETC. ETC.

**GRAN**

DEPÓSITO EXCLUSIVO EN ESPAÑA,  
de las magníficas ediciones de toda clase  
de música, publicadas por  
la importante casa C. F. PETERS.  
Catálogos gratis

ÓPERAS COMPLETAS PARA PIANO  
DESDE 6 R<sup>5</sup> EN ADELANTE

NOVEDADES MUSICALES  
de todos géneros

COMISION-EXPORTACION



La CUARTA CARTA<sup>94</sup> está fechada en MADRID a 28 DE AGOSTO DE 1884. En primer lugar, el remitente indica que adjunta una hoja de pedido que le ruega le envíe con relativa rapidez mediante los señores Martínez Zorrilla y Sobrino —comisionados de P. Martín en Santander— como, añade, “es habitual”<sup>95</sup>. Añade que sus correspondientes “de la provincia” no están nunca contentos pese a que ha llegado a aplicar hasta un 38% de descuento. Explica que no puede aumentarles la reducción, sobre todo cuando sus encargos son poco importantes y dice entender que él tampoco puede pedirle a *Peters* que le aumente la reducción en sus encargos, puesto que entiende muy bien que no le debe resultar posible.

La QUINTA CARTA<sup>96</sup> está fechada en MADRID a 23 DE ENERO DE 1886. En ella, P. Martín explica que le envía una letra de cambio a su orden —la de *Peters*— del “Commerz- und Disconto Bank” en Hamburgo de 3572 marcos para saldar la cuenta que tenía pendiente en su negocio y para que tenga la bondad de pagar las letras de cambio que le indica en una lista que aparece a continuación. Dicha lista incluye toda una serie de cifras sumadas, empezando por la cantidad que tiene en la cuenta de *Peters* —de 2239,79 marcos—, a la que añade una letra de cambio de *Cranz*<sup>97</sup> (Hamburgo) —96,85

94. Sächsisches Staatsarchiv Leipzig - Bestand: Musikverlag C. F. Peters Leipzig - Signatur: 2792.

95. Como se verá más adelante, P. Martín acostumbraba a recibir sus pedidos de *Peters* vía marítima. Los señores Martínez Zorrilla y Sobrino eran los encargados de canalizar los envíos desde el puerto de Santander al establecimiento del editor madrileño.

96. Sächsisches Staatsarchiv Leipzig - Bestand: Musikverlag C. F. Peters Leipzig - Signatur: 2796.

97. La editorial musical *August Cranz* fue fundada en 1813-1814 por August Heinrich Cranz (\*Berlín, 1789; †Hamburgo, 1870) en la ciudad de Hamburgo. Además de la actividad editorial, A. Cranz contaba también con un almacén de partituras, ins-

marcos—, otra de *Durand Schoenewerk* (París)<sup>98</sup> —220,60 marcos—, de *Tito di G. Ricordi* (Milán)<sup>99</sup> —410,89 marcos— y de *Fils de B. Schott* (Maguncia)<sup>100</sup> —603 marcos—, resultando el total de la suma un importe de 3571,04 marcos. Pablo Martín añade seguidamente que hay una diferencia que

trumentos y cuerdas. El año 1857 la firma pasó a ser propiedad del hijo del fundador, Alwin Cranz (\*1834; †1923), quien adquirió la editorial vienesa de C. A. Spina en 1876 junto a los derechos sobre las obras de Johann Strauss y sus hijos (Johann, Josef y Eduard), y de otros compositores como Lanner, Suppé y Millöcker. Alwin Cranz abrió sucursales de la firma en Bruselas (1883) y Londres (1890), y en 1886 adquirió también la editorial de *Johann August Böhme*.

98. La firma francesa *Durand-Schoenewerk & Cie* fue fundada por Auguste Durand (\*París, 1830; †*Id.*, 1909) y Schoenewerk en París el 30 de diciembre de 1869. El mismo día de su fundación, la empresa adquirió el catálogo y el establecimiento de *Gustave-Alexandre Flaxland* (situado en el número 4 de la plaza de la Madelaine, París). *Durand-Schoenewerk & Cie* publicó obras de célebres compositores célebres franceses (como, por ejemplo, Saint-Saëns o Debussy). En 1891 Schoenewerk abandonó la empresa, y su co-fundador, Auguste Durand, la reorganizó, ahora asociado a su hijo Jacques Massacrié Durand (\*1865; †1928) bajo el nombre de A. Durand & Fils.

99. La casa editorial *Ricordi* fue fundada en Milán el año 1808 por el violinista y director de orquesta Giovanni Ricordi (\*Milán, 1785; †*Id.*, 1853). G. Ricordi había fundado ya con anterioridad (hacia 1803) una copistería musical, y había sido entre los años 1804 y 1807 asesor, copista oficial y apuntador en diversos teatros milaneses. En 1807 pasó algunos meses en Leipzig, donde aprendió las técnicas calcográficas de Breitkopf & Härtel y, tras su regreso a Milán, en 1808, formó una sociedad editorial con el grabador y comerciante musical Felice Festa, que se disolvió a los pocos meses. Así pues, el mismo 1808, G. Ricordi fundó su propia editorial musical de forma independiente (Casa Ricordi “Ediciones de Música”), que editó en primer lugar el *Giornale di Musica Popolare Italiano* (versiones para canto y piano de fragmentos de óperas de éxito), siendo él nombrado al año siguiente impresor del Conservatorio de Milán (“Editor del Real Conservatorio de Música”). Durante su primera década en el negocio, G. Ricordi compiló abundante material didáctico, como el tratado de clavicémbalo de Francesco Pollini o el tratado de acompañamiento de Bonifacio Asioli. Produjo entonces una media de 30 ediciones al año, alcanzando en su segundo año las 300 publicaciones. Este gran aumento productivo fue producto de diversas negociaciones que llevaron al establecimiento —trasladó su tienda a la Contrada Santa Margherita— a convertirse en copistería exclusiva de diversos teatros, así como de la adquisición de los fondos de otras editoriales musicales (vendía y alquilaba partituras y figurines teatrales de diversas editoriales). En 1814, Giovanni fue nombrado copista y asesor de La Scala, entrando a partir de entonces en su catálogo autores como Rossini, Bellini o Donizetti. Veló entonces, con carácter pionero, por los derechos de autor de los compositores, que percibían ingresos aun sin estar presentes en las ejecuciones de sus obras. Colaboró además con otros agentes, que paulatinamente fundarían sus propias editoriales (Piero Clausetti y Francesco Lucca). Desde 1825 abordó iniciativas como: 1) su *Gran catálogo de la música y las partituras* (un tomo de 128 páginas con noticia de sus actividades: calcografía, litografía, su tienda y filiales de Florencia y Londres, la copistería...); 2) la *Biblioteca de Música Moderna*; 3) la *Euterpe* (recopilación de piezas de ópera en versión para piano a cuatro manos); y 4) edición de una misa de Cherubini, vendida por suscripción. Su catálogo incluía ya más de 1000 publicaciones de música. A partir de 1844, editó en exclusiva las óperas de Verdi (que proseguiría más tarde su hijo Tito). La firma siguió creciendo progresivamente, llegando a alcanzar en 1853, a la muerte de Giovanni, las 25.000 ediciones. Entre 1853 y 1888, la casa fue dirigida por el polifacético hijo del fundador, Tito Ricordi (\*1811; †1888) —litógrafo, músico, pianista acompañante y fundador de la *Gazzetta Musicale*—, que absorbió otras editoriales (como las de Clausetti y Del Monaco en Nápoles, o Guidi en Florencia) y abrió diversas sucursales en Europa (Nápoles, Roma, Londres, Palermo y París). El año 1888, absorbió los fondos de la editorial *Lucca* —entonces regida por Giovannina Lucca—, la cual había sido su mayor rival durante años, lo que sumó a su catálogo unas 40.000 ediciones, así como los derechos en Italia de las óperas de Wagner. Poco antes de su muerte, Tito cedió la dirección de la editorial a su hijo Giulio Ricordi (\*1840; †1912) —que fuera asesor y amigo de Puccini—, quien abrió sucursales en Leipzig y Nueva York, y adquirió nuevos catálogos editoriales para la empresa.

100. La firma *Schott* fue fundada en 1770 por el clarinetista y grabador musical —especializado en el trabajo sobre planchas de cobre— Bernhard Schott (\*Eltville, 1748; †Heidesheim, 1809) como comercio musical en la ciudad de “Mainz” (Maguncia). La actividad editorial comenzó posiblemente en 1780, cuando Schott (graduado universitario como *magister artium*) obtuvo el *privilegium exclusivum* y el título de grabador de música de la corte del elector de Maguncia. Sus primeras ediciones se centran en obras de compositores locales (concretamente, del entorno de la corte de la ciudad de Gutenberg), y en partituras para piano al gusto de la época y arreglos de óperas famosas (varias de ellas de Mozart), con vistas a satisfacer la demanda popular. Los hijos de Bernhard, Johann Andreas (\*1781; †1840) y Johann Joseph (\*1782; †1855), ampliaron el negocio paterno cambiando el nombre de la empresa a *B. Schott's Söhne*. En 1818 habían absorbido ya diversas firmas editoriales alemanas, abriendo posteriormente sucursales en Amberes (1824), París (1826), Londres (1835) y Leipzig (1840c). La nueva editorial obtuvo su mayor prestigio hacia 1824, con la publicación de primeras ediciones de las obras de Beethoven. Se siguió editando igualmente obras del agrado popular, principalmente de operistas italianos y franceses. A partir de 1835, junto con la editorial de Bruselas *Leroux*, publicaron la célebre *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* de François Joseph Fétis. Uno de los hijos de Johann Andreas, Franz Philipp Schott (\*1811; †1874), dirigió la empresa en solitario desde 1855 hasta su muerte. En 1859, llegó a un acuerdo con Wagner para publicar algunas de sus óperas (*El Anillo de los Nibelungos*, *Los Maestros cantores de Nuremberg* y *Parsifal*), así como obras de otros compositores del círculo de Wagner (Liszt, Cornelius, Wolf y Humperdink). Tras la muerte de Franz Philipp Schott, la editorial pasó a manos de Ludwig Strecker (\*1853; †1943), un empresario sin vinculaciones con la familia *Schott*, que dirigió la firma en solitario hasta bien entrado el siglo XX.

se debe al cambio de moneda, el cual jugaba en su contra, ocasionándole un gasto adicional del 2,75%. Y enseguida, Pablo Martín solicita que se le envíe un catálogo con las correcciones para el año 1886, que ruega a *Peters* imprimir y envarle por un peso de 3 ó 4 kilos, por correo, y el resto con el pedido que le hará en breve. Indica que le harían falta 14.000 ejemplares de dichos catálogos con su dirección (la de P. Martín) y otros 4.000 sin la dirección<sup>101</sup>.

La SEXTA CARTA<sup>102</sup> está fechada en MADRID a 4 DE FEBRERO DE 1886. El editor empieza esta carta explicando que, si aún está a tiempo, desearía añadir al nuevo catálogo de 1886 las obras siguientes:

Piano solo			<u>Ps.</u> <u>Cts.</u>
2213	Lemoine	Estudios infantiles op. 37...	1 80
-----			
Quintetos			
2231	Boccherini	Quinteto...	4 50

Concluye añadiendo que espera una prueba antes de realizar un nuevo pedido<sup>103</sup>.

Obsérvese que los catálogos que *Peters* imprimía para P. Martín incluían ya los precios en pesetas. Este hecho no tiene, en principio nada de destacable, pues los catálogos iban destinados al distribuidor en exclusiva de la editorial alemana para España, quien, tal vez pagase por la impresión de los mismos, o acaso los obtuviese de forma gratuita, ya que el volumen de ventas en nuestro país podría compensar a la editorial alemana la molestia y el coste que la impresión de éstos ocasionase. Sin embargo, adviértase que, con ello, la editorial alemana conocía y acaso controlaba con absoluta precisión el margen de beneficio del editor madrileño. Pese a que ignoramos si el precio de las partituras para España era establecido por P. Martín o por la editorial alemana, resulta evidente que ésta última se encontraba en situación “aventajada” respecto al madrileño, que, de este modo, podría ver de algún modo limitada su libertad y posibilidades para ampliar sus —lógicos y lícitos en cualquier negocio— márgenes de beneficio (al menos, sin que éstos trascendieran a sus actividades al respecto).

La SÉPTIMA CARTA<sup>104</sup> está fechada en MADRID el 3 DE ABRIL DE 1886. En primer lugar, P. Martín indica que ha recibido aviso del comisionado de vapores, *M. Aug. Schmitz & C°*. El editor madrileño supone que éste ya le habrá escrito —a *Peters*—, rogándole a su vez que reclame al comisionado expedidor de Leipzig 22 francos y 70 céntimos que había gastado de más, por tomar un automóvil hasta el vapor con vistas a trasladar las cuatro cajas de que consta el envío. Para argumentar su solicitud, y a

101. Esos catálogos sin dirección bien podrían tener como destino final los establecimientos de editores que eran provistos de material procedente de *Peters* mediante P. Martín, para repartirlos entre sus respectivas clientelas.

102. *Sächsisches Staatsarchiv Leipzig - Bestand: Musikverlag C. F. Peters Leipzig - Signatur: 2796*.

103. Tras la firma, añade que desearía recibir por correo seis ejemplares del número de catálogo 277, pero dicha anotación aparece tachada, por lo que no tiene más interés que el de confirmar el hecho de que, aunque según parece, los grandes encargos se enviaban por barco, había otros más pequeños que, efectivamente, se hacían llegar por correo postal.

104. *Sächsisches Staatsarchiv Leipzig - Bestand: Musikverlag C. F. Peters Leipzig - Signatur: 2796*.

modo de analogía, Pablo Martín explica a *Peters* que, según la tarifa de una casa de expedición de Leipzig (*M. Gerhard & Hey*), es ésta la que ha de encargarse del transporte desde su domicilio en Leipzig hasta el puerto de Amberes. Así pues, a razón de 63 marcos por cada 1000 kilos, eso supondría que debería pagarse un total de 80 francos con 70 céntimos, en lugar de los 103 francos 40 céntimos que se le hicieron pagar, cuya diferencia (22 francos y 70 céntimos) le ruega el empresario madrileño a *Peters* que reclame a M. J. G. Silber, anotándolo en su cuenta a su favor. Por último, Pablo Martín finaliza la carta solicitando que le envíen por correo ocho ejemplares de una obra musical concreta<sup>105</sup>.

La OCTAVA CARTA<sup>106</sup> está fechada en MADRID a 27 DE ABRIL DE 1886. En ella, P. Martín explica que le envía una letra de cambio, a ocho días, sobre *M. Offroy & Cie* de París, la cual le ruega negociar y anotar en su cuenta. A continuación indica que el cálculo se ha realizado a razón de 1,25 francos por marco, lo que le suponen 2434,90 pesetas, ocasionándole un 3,30% de pérdidas, mientras que una letra de cambio de Hamburgo le saldría 8 pesetas más caro. Concluye explicando que le informa de todo esto para que lo tenga en cuenta, se supone que para lo sucesivo, en los cambios de moneda.

La NOVENA CARTA<sup>107</sup> está fechada en MADRID a 17 DE JULIO DE 1886. En primer lugar, el editor español indica que adjunta una letra de cambio, de París y por un importe de 1601,53 francos, para que la negocie y la anote en su cuenta. Indica, además, que no ha entendido bien el último prospecto recibido, y pregunta si se trata de una edición completa de las obras de Schumann.

La DÉCIMA y última CARTA<sup>108</sup> está fechada en MADRID a 17 DE OCTUBRE DE 1886. En primer lugar, el remitente indica que adjunta una letra de cambio de París por valor de 1489 francos, para que la negocie y la anote en su cuenta. Y después de firmar la carta, pide que se le envíe la factura de un pedido realizado el día 6 del mismo mes.

Además de las cartas ya referidas, he localizado en el *Sächsisches Staatsarchiv Leipzig* un documento que, pese a no parecer encajar en un primer momento con el resto de materiales relativos a la correspondencia entre *Peters* y P. Martín dada la ubicación casual del mismo entre los papeles de las cajas revisadas, ha resultado ser un resguardo (o un comprobante o recibo) correspondiente al envío de “cuatro cajones de papel de música” (de 945 kilos de peso) en el vapor de línea regular entre Amberes y Santander y Bilbao, llamado *Ferdinand Corvilain*, por parte de la editorial alemana al también editor y comerciante madrileño.

Este COMPROBANTE DE ENVÍO<sup>109</sup>, firmado en AMBERES por el capitán del vapor, Leon Corvilain, está fechado el 4 DE ENERO DE 1885. El envío es ordenado por “Aug. Schmitz & C<sup>o</sup>” en “Antwerp” (Amberes), y va dirigido a Martínez Zorrilla y Sobrino, en Santander.

105. Dado que tan sólo indica el número de catálogo (1095<sup>d</sup>), desconocemos de qué compositor o título se trata.

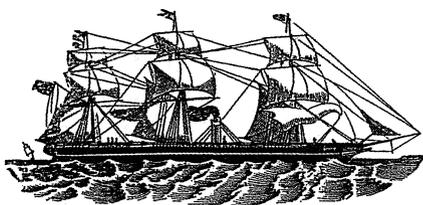
106. *Sächsisches Staatsarchiv Leipzig - Bestand: Musikverlag C. F. Peters Leipzig - Signatur: 2796.*

107. *Idem.*

108. *Id.*

109. *Ibid., Signatur: 2794.*

# F. CORVILAIN



Regular Line  
from  
**A N T W E R P**  
to  
**SANTANDER & BILBAO.**

(Fig.11)

Membrete del resguardo de envío  
de partituras impresas (Amberes-Santander)  
en el vapor F. Corvilain (Enero de 1885).

Dado que ni el nombre de *Peters* ni el de P. Martín figuran en este documento, su contextualización ha sido únicamente posible gracias a los datos ofrecidos por la cuarta carta (28 de Agosto de 1884), donde P. Martín solicita a la editorial alemana el envío de un pedido mediante los señores Martínez Zorrilla y Sobrino —sus comisionados en Santander— añadiendo la expresión “como es habitual”.

Llama la atención la vaguedad de la expresión indicada para describir el contenido del material transportado: “cuatro cajones de papel de música”, así como la fórmula estampada mediante un sello en la parte inferior del documento: “WEIGHT AND CONTENTS UNKNOWN” (peso y contenido desconocidos) —dado que, al menos, el peso del envío está detallado en el margen izquierdo del documento—. Varias son las cuestiones que a partir de aquí se plantean, puesto que en caso de que el envío tuviese que superar algún tipo de control aduanero, ignoramos si dicho envío iba acompañado del detalle del contenido de cada una de

las cajas, si la importación de música impresa en Alemania exigía o no el pago de un tipo u otro de tasas dependiendo de las partituras impresas que se recibiesen, o si tal vez la ambigüedad de las expresiones pretendiese eludir un posible rígido control aduanero<sup>110</sup>.

Aunque la falta de información al respecto nos impide, por el momento, dar respuestas a estas preguntas, este resguardo de envío por vapor es un documento de gran interés para el mejor conocimiento de los cauces de transporte de material entre los diversos editores y comerciantes musicales de la época.

## CONDICIONES.

1º — No se responde de ninguna clase de avería aunque sea por falta de estiva ni del contenido de los bultos sinó de la entrega conforme á marcas. Tampoco se responde de los estravios y averías que puedan sufrir los bultos que no se hayan ido á recibir por los interesados, al tiempo de la descarga cuya operacion se verificára en cuanto lo permita la Aduana ó Carabineros exigiendose para la entrega de los bultos la presentacion de este conocimiento.

2º — Los bultos que contengan oro, plata, piedras preciosas ú objetos de valor se entregarán precisamente sellados, estampandose, el mismo sello en este conocimiento.

110. Obviamente, parece que unas cajas cercanas en peso a una tonelada, únicamente identificadas como “Cuatro Cajones Papel de musica”, no habrían suscitado un particular interés por parte de las autoridades aduaneras, con vistas a abrirlas y revisar con detenimiento su contenido, de donde, acaso, el sello estampado del que acabo de hacer mención, indicador de que se desconocía su contenido.

3º — La carga se recibe y entrega al costado del buque : el derecho de carga y descarga y de obras del puerto es de cuenta del receptor pero reservandose los Armadores el derecho contra el Cargador en el caso en que la Compañía crea necesario reclamarlos en Amberes. La descarga se hará por la empresa, pero por cuenta y riesgo del receptor de la carga que pagará según la tarifa establecida en cada puerto y si el mal tiempo, el no encontrarse un bulto ó bultos abordo por equivocación en la estiva ú otra causa mayor insuperable impidiera dejar la carga en el puerto de su destino, no tendrá el receptor ningún derecho reclamar sinó á que del puerto inmediato ó del que fuera hallado el bulto ó bultos, sean trasladados al del destino sin aumento de flete por el primer vapor de la empresa.

4º — En caso de guerra, bloqueo, revolución, motín, cuarentena, observación ó que se considerase sucio cualquiera de los puertos á que el buque vá destinado, los géneros serán depositados en el puerto más inmediato de escala que los admita siendo de cargo y riesgo de los embarcadores ó receptores todos los gastos ocasionados al buque por cualquiera de las causas expresadas, considerandose tal entrega como final y el flete debidamente ganado por el buque.

5º — Si por las causas expresadas el Capitán determinase desembarcar la carga en puertos diferentes del de destino los consignatarios están obligados á despachar sus efectos y pagar los derechos en las aduanas de los puertos respectivos si las autoridades lo exigieren.

6º — Los cargadores son responsables civil y criminalmente sea por ignorancia ó por malicia de cualquier daño ó perjuicio que pueda resultar, de que el contenido de los bultos sea diferente de lo declarado por ellos, advirtiéndolo, que queda prohibido cargar toda clase de líquidos ó sólidos que sean considerados como inflamables.

7º — El receptor ó en su defecto el embarcador responde al Capitán de cualquier multa que se le imponga por no estar este conocimiento en conformidad con lo embarcado, reservandose este, el derecho de confiscar ó destruir cualquier bulto que se encuentra abordo sin documentación.

8º — El vapor puede suspender ó anticipar su salida, variar su ruta, tocar ó dejar de tocar en cualquier puerto para tomar ó dejar carga ó pasajeros, estuviere ó nó previamente anunciado, puede tomar ó nó prácticos y asistir, remolcar ó favorecer cualquier buque, sin que la empresa tenga por ello que indemnizar ninguna clase de perjuicios. El capitán puede conducir carga sobre cubierta quedando anulado respecto a todos los cargadores lo que previene el Artículo 665 del Código : igualmente se reserva la facultad de trasbordar los géneros á otro vapor á su costa pero no á su riesgo. El fletador renuncia el derecho, que le confiere el Artículo 622 del Código de Comercio español así como el apartado primero del Artículo 676 en contra del capitán por razón de impericia ó descuido.

9º — El cargador que deje de embarcar la carga comprometida pagará el flete como si la hubiese embarcado. El flete no se devuelve por ningún concepto. El flete será pagadero en oro ó plata sonante con exclusión de todo papel moneda.

10º — El receptor responde, á prorrata del valor de sus géneros, de los gastos del salvamento de la nave, que el capitán deba satisfacer, bien sea en virtud de fallo de los tribunales nacionales ó extranjeros, bien á consecuencia de transacción celebrada con el capitán de la nave salvadora.

11º — No se responde de enfermedad, dislocación ni muerte del ganado, cuyo flete será satisfecho íntegro por el número de animales embarcados y el cargador se hace en todo tiempo responsable del flete estipulado caso de que por un accidente no fuese pagado en el puerto de su destino.

12º — Aun cuando se omita en este conocimiento la firma del Cargador se entenderá siempre subsistente su completa conformidad con todas las condiciones anteriores.

13º — Es de cuenta del receptor ó en su defecto del cargador de las mercancías el pago de toda cantidad impuesta al Vapor por derechos ó arbitrios correspondientes á la carga y de cualquier recargo sobre los derechos de desembarque con arreglo a los que rijan en cada puerto.

14º — En el caso en que los Cargadores conviniesen en pagar el Flete en el Puerto de embarque y que este no hubiese sido satisfecho ántes de empezar la descarga, la Compañía se reserva el derecho de retener las mercancías á menos que no lo satisfagan los Receptores.

(Fig.12)

Condiciones del envío en *vapor*, en el reverso del resguardo anterior.

Gracias a los documentos conservados, sabemos que P. Martín fue representante en exclusiva de *Peters*: así se puede leer tanto en el membrete de la hoja de pedidos —“Depósito exclusivo de las ediciones Peters” (vid. Fig.9)— como en el del papel de carta —“Gran Depósito exclusivo en España, de las magníficas ediciones de toda clase de música, publicada por la importante casa C. F. Peters. Catálogos gratis”(vid. Fig.10)—.

Tenemos constancia documental de que dicha representatividad se extendió al menos entre 1884 y 1886, aunque, tal como se ha indicado ya al explicar que no estamos ante un volumen de correspondencia cerrado —puesto que no se conserva ni la primera ni la última carta, sino un volumen de cartas “intermedias”— resulta probable que el intervalo de tiempo fuese bastante mayor.

La correspondencia conservada de *P. Martín*, aparte de ser la más voluminosa del fondo que hoy estudiamos, nos ofrece información muy relevante acerca de dos aspectos particularmente poco conocidos en las relaciones comerciales de música impresa a nivel internacional: las formas de pago y las vías de distribución de los materiales comercializados.

Respecto a la forma de pago entre editores de diferentes países, queda aquí de relieve lo funcional que al respecto resultaba el empleo de la letra de cambio. Se entiende como tal el documento mercantil mediante el que una persona (librador) manda a otra (librado) pagar una determinada cantidad o se obliga ella misma a hacerlo (letra al propio cargo), a la orden de un tercero (tomador) o a su propia orden (letra a propia orden). Esta forma de pago resultaba enormemente útil para las negociaciones entre editores, al tratarse, en la mayoría de los casos, de transacciones en las que la transformación de dinero en mercancías y viceversa era bastante ágil.

Mediante el giro de la letra, el comprador de mercancías disponía del plazo de tiempo estipulado en la letra para vender los productos tomados y procurarse de esa manera el dinero para pagar el efecto contra él girado<sup>111</sup>. El acreedor podía, por su parte, acortar el intervalo de tiempo existente entre la fecha de la venta y el pago, convirtiendo la letra que tenía en su poder en dinero, para lo cual no tenía más que descontarla en el banco o endosarla —esto es, ceder la titularidad de la misma a favor de otra persona—.

Además, la letra de cambio evitaba la continua transformación de divisa entre los países que las intercambiaban, evitando así las pérdidas que con toda seguridad se generarían si tuviesen que llevarse a cabo cambios de moneda con mayor frecuencia de lo inevitablemente necesario.

Respecto al transporte de los materiales comercializados, queda de manifiesto, por las alusiones que aparecen en varias de las cartas, que el barco de vapor era una vía de suministro habitual de la música importada<sup>112</sup>. Así pues, recuérdese que en la cuarta carta (28 de agosto de 1884), P. Martín menciona a los señores Martínez Zorrilla y Sobrino, mediante los que desea recibir un pedido con relativa rapidez “como es habitual”; en la séptima carta (3 de abril de 1886) se alude también al trans-

111. En la tercera carta (con fecha del 16 de abril de 1884) y en la octava (del 27 de abril de 1886) se ilustra este caso, al hablar de letras de cambio a tres meses y a ocho días respectivamente.

112. Recordemos que la tercera de las cartas conservadas de A. Vidal y Roger (8 de octubre de 1868) hace referencia a las posibles dificultades que supondría que su encargo a *Peters* atravesase suelo francés, dado que parte de las obras eran de propiedad francesa. Aunque ignoramos el modo en que ese envío fue finalmente realizado (tal vez atravesó Francia satisfaciendo las tasas requeridas por el gobierno francés), cabe pensar que una posible solución fuese la canalización del material vía marítima, tal como acostumbraba P. Martín Larrouy.

porte de partituras por vapor; y finalmente, disponemos también de la información derivada de un resguardado de envío, del 4 de enero del 1885. De este modo, el período de tiempo abarcado por los documentos conservados (casi dos años) evidencia que la canalización de partituras vía marítima no era un hecho puntual, sino repetido. Además, este hecho queda también corroborado por el conocimiento que P. Martín demuestra del funcionamiento de dicho proceso, cuando en la séptima carta reclama a *Peters* una cantidad de dinero, según él cobrada indebidamente, puesto que dice conocer por otras compañías qué gastos le corresponde cubrir, y cuáles no.

Acaso la idea que a priori pudiera parecer más práctica para la época fuese la del transporte por ferrocarril. Recordemos que éste hizo su aparición en Europa en 1825<sup>113</sup>, implantándose posteriormente en América (1830), Asia (1853), Australia (1854) y África (1856) y experimentando un gran crecimiento —en lo que a red ferroviaria se refiere— en pocas décadas. Pese a ello, no es menos cierto que la diferencia existente entre el ancho de vía español y el adoptado por las compañías europeas<sup>114</sup> provocó cierto aislamiento ferroviario respecto al resto del continente.

Por otra parte, la adaptación de la máquina de vapor a la propulsión de los buques originó la transformación radical de las marinas en el transcurso del siglo XIX<sup>115</sup>. Hacia 1835 existían ya 500 vapores en Gran Bretaña y unos 82 en Francia. En los Estados Unidos, la propulsión a vapor fue aplicada principalmente a la navegación fluvial existiendo unos 1.000 transbordadores (“ferry-boats”) en torno al año 1840. En España, el primer servicio a vapor, entre Sevilla, Sanlúcar y Cádiz, se efectuó en 1817.

Todos los vapores de la primera mitad del siglo XIX eran de ruedas, lo que suponía un gran inconveniente frente a la mar agitada, que aumentaba su vulnerabilidad. Fue la marina inglesa la primera en sustituir dicho sistema por el uso de la hélice, acaparando, a partir de entonces, la construcción naval.

En España, el número de veleros cayó espectacularmente a partir de la mitad de siglo, y las tentativas de construcción de vapores surgidas no pudieron colmar el enorme vacío técnico del país que desde 1853 autorizó la compra de buques de vapor al extranjero.

A partir de 1888, las compañías transatlánticas británicas, francesas, alemanas y norteamericanas aseguraban la travesía del Atlántico en seis días y en torno al año 1900, la flota mundial contaba con unos 20.000 vapores entre los que convivían algunos veleros, pese a que ya habían dejado de construirse.

Vemos, pues, que tanto un medio de transporte como el otro experimentan un gran desarrollo durante el siglo XIX gracias a la aplicación de la máquina de vapor, la cual tuvo muchas otras aplicaciones en la revolución industrial, siendo los países que primero se beneficiaron de la misma, los mismos que lideraron el avance en el desarrollo ferroviario y marino (Gran Bretaña y Francia).

113. La primera vía férrea establecida en Francia data de 1827, en Alemania y Bélgica de 1835, y en España de 1848 (Barcelona-Mataró).

114. Como es sabido, los primeros ferrocarriles construidos en Gran Bretaña tenían un ancho de vía de 1,435 metros, que fue adoptado por las compañías europeas a excepción de España, Portugal y Rusia. El ancho normal español era de 1,674 metros, hecho que implicaba costosos y molestos cambios de vía en los pasos fronterizos y una cierta situación de “aislamiento” respecto al tráfico ferroviario europeo.

115. Los primeros ensayos de barcos con máquinas de vapor se realizaron en Francia entre 1774 y 1778.

En el ámbito puramente comercial, observamos lo altamente costoso que resultaba en la época el traslado del material —primero, de la editorial *Peters* en Leipzig al puerto de Amberes, posteriormente el traslado en barco, y finalmente el trayecto entre Santander y Madrid—, así como las pérdidas que los cambios de divisa provocaban a P. Martín. Ambas cuestiones hacen comprensible la insistencia casi continua del editor madrileño en conseguir ajustes y reducciones en los precios de *Peters*.

Igualmente descubrimos, gracias al contenido de las cartas, que Pablo Martín Larrouy mantenía relaciones comerciales con un gran número de editores europeos: *Cranz* y *J. F. Sagert* de Hamburgo, *Fils de B. Schott* de Maguncia, *Tito di G. Ricordi* de Milán, y *Durand Schoenewerk*, *M. Offroy & Cie* y *Mrs. Roy et fils* de París.

Obsérvese que, al referirse a muchas de estas editoriales musicales europeas, P. Martín dice haber recibido letras de cambio de las mismas. Es, por tanto, muy posible que el editor español no sólo comprase, sino que también vendiese música impresa a nivel internacional.

Por otra parte, las elevadas cifras que en esta correspondencia se barajan —como los noventa y cinco kilos de música impresa transportada o los catorcemil catálogos que P. Martín encarga— son igualmente prueba de la importancia que en la época llegó a alcanzar el negocio editorial musical en nuestro país.

Si a ello unimos la gran versatilidad de los pequeños comercios españoles del ramo, veremos cómo, poco a poco, éstos se especializaban cada vez más, ampliaban sus horizontes comerciales (que llegarían a abarcar los territorios americanos de habla hispana) y se incorporaban a las nuevas técnicas y corrientes mercantiles disponibles en cada momento. En el caso concreto de nuestro editor madrileño Pablo Martín, no hay que dejar de lado el hecho de que no sólo comercializaba materiales nacionales (“Música de Zarzuela. Canciones Españolas. Aires nacionales”), sino que se procuraba además la exclusividad de determinadas ediciones foráneas (“Depósito Exclusivo de las Ediciones Peters”), y vendía en su establecimiento partituras que se hacía traer desde el exterior (anunciaba, de hecho, su “Gran surtido de música Extranjera”, lo cual parece quedar fuera de su venta de materiales de la casa *Peters* —que anuncia por separado—, lo que implicaría forzosamente el que habría mantenido relaciones comerciales con otros varios editores extranjeros). Paralelamente además, Pablo Martín se anuncia como suministrador de pianos de las mejores marcas internacionales de la época, como *Érard* o *Pleyel*, las cuales compaginaba a la venta con sus propias producciones de instrumentos [!] (“Único Depósito de los Pianos de P. Larrouy que se recomiendan por su gran solidez, afinación y baratura”)<sup>116</sup>. De modo similar, Pablo Martín se preciaba de tener a la venta “Óperas Completas para piano”, las zarzuelas de los autores de moda y mayor éxito, novedades “de todos géneros” e incluso una publicación periódica propia, “El Pasatiempo Musical”, que ofrecía en suscripción, con la inclusión gratuita de música. Un conjunto heterogéneo de productos, en fin, que nos dan buena cuenta de la flexibilidad de este tipo de negocios y de su rápida adecuación a las cambiantes y nuevas exigencias del mercado.



116. Parece que podría identificarse a este constructor y/o distribuidor de pianos “P. Larrouy” (vid. Carlos José Gosálvez: *La edición musical española...*, op. cit., p.163) con nuestro Pablo Martín Larrouy, si bien no me ha sido posible argumentar este extremo documentalmente. ¿Podría tratarse acaso, no de él mismo, sino de algún familiar?

## Adolfo Montargón

Nada conocemos hasta la fecha sobre Adolfo Montargón, quien se anuncia en el sello de caucho estampado en la carta conservada —que imita la forma de un cinturón con hebilla—, como propietario de una “Fábrica y Almacén de Pianos, Música e Instrumentos” situada en la calle Mártires, 2, de Málaga. La dirección indicada coincide con la de un establecimiento que había sido propiedad anteriormente de Andrés Vidal y Roger<sup>117</sup>, pudiendo haber sido éste quien lo vendiese directamente a A. Montargón o, tal vez, a algún otro propietario intermedio<sup>118</sup>.

El único documento localizado<sup>119</sup> es una carta manuscrita firmada —por orden, según se indica— por el que acaso fuese uno de los responsables de la misma: Manuel Galé.



(Fig.13)

Firma autógrafa de Manuel Galé.

La carta va dirigida al “Sr. D. C. F. Peters” —recordemos una vez más que el propietario de *Peters* era entonces Max Abraham— y está escrita en castellano. Gracias a ella sabemos que existió, al menos, un intento de establecer una relación comercial entre el empresario musical malagueño y la editorial alemana.

El documento está fechado en MÁLAGA a 14 DE SEPTIEMBRE DE 1884, y en primer lugar explica —parece que hablando de las actividades desempeñadas por Adolfo Montargón— que se ha dedicado a la fabricación de pianos, combinando dicha actividad con la de almacenista y editor de repertorio musical. Indica que ha mantenido relaciones comerciales con las firmas *Ricordi* y *Lucca*<sup>120</sup> de Ita-

117. A. Vidal y Roger incluía esta dirección tanto en el membrete estampado en las cartas como en la hoja de pedido localizadas.

118. C. J. Gosálvez Lara señala que la sucursal malagueña de A. Vidal y Roger se encontraba en la calle Mártires, 2, entre los años 1867 y 1872 (*vid. La edición musical española...*, *op. cit.*, p.181). Por otra parte, el contenido de la carta de A. Montargón —con fecha del 14 de septiembre de 1884— da a entender que, al menos la firma editorial —pues nada se explica de la dirección del establecimiento—, no es de reciente creación, sino que cuenta ya con experiencia y contactos a nivel internacional. Así pues, hasta tanto no se amplíe la información al respecto, ambas opciones podrían ser posibles: que la venta se hubiese producido directamente por parte del editor catalán, o que hubiese existido algún otro propietario intermedio.

119. *Sächsisches Staatsarchiv Leipzig - Bestand: Musikverlag C. F. Peters Leipzig - Signatur: 2792.*

120. La firma editorial musical *Lucca* se originó a partir del taller de grabado (donde también se realizaban trabajos de copistería) fundado por Francesco Lucca (\*Cremona, 1802; †Milán, 1872) en Milán el año 1825. F. Lucca había trabajado anteriormente como aprendiz de grabador en los talleres de *Giovanni Ricordi* y como segundo clarinetista en la orquesta de La Scala. Sus primeros trabajos obtuvieron rápidamente cierta celebridad por su claridad y cuidado y, al poco, trabajó en colaboración con *Reycend* y *Magrini*. Su primer catálogo, de 1838, incluía ya 1250 títulos, en su mayoría composiciones para piano, óperas, música de cámara y obras para flauta. Su intensa actividad como editor de óperas le ocasionó gran rivalidad con la casa *Ricordi* durante años. Amigo y colaborador de Verdi, F. Lucca publicó varias de las óperas del compositor hasta que, a causa de diversas desavenencias, el compositor italiano decidió trasladar sus trabajos a *Ricordi*. En la década de 1850, el domicilio particular de F. Lucca se convirtió en punto de encuentro de los defensores de la ascendente “nueva” patria italiana. Durante ese mismo período, más concretamente entre los años 1847 y 1859, la editorial *Lucca* publicó la revista musical *L'Italia musicale*, que, a partir de 1848, pasó a llamarse *L'Italia libera*. El repertorio editado durante esa época consistía, principalmente, en música de cámara, ópera (Mercadante, Pacini, F. Ricci, Petrella, Marchetti...) y abundantes arreglos de fragmentos operísticos conocidos (para los que utilizó por vez primera únicamente las claves de Sol y Fa). Hacia mediados de siglo, su esposa, Giovannina Strazza (\*1814; †1894), entró en el negocio, promoviendo la adquisición de derechos para toda Italia sobre las obras de Gounod, Halévy y Meyerbeer, así como los derechos en exclusiva para Italia de todas las composiciones de Wagner (1868). Al morir su marido, Giovannina (que estableció relaciones comerciales con otras editoriales italianas) se convirtió en única propietaria de la empresa, hasta que, en 1888 *Ricordi* acabó por absorber a *Lucca*, engrosando así su fondo con unos 40.000 títulos. [*Vid.*: -PASQUINELLI, Anna: “Contributo per la storia di Casa Lucca”, en *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XVI/4 (1982), pp.568-581].

lia, *Choudens* padre e hijo<sup>121</sup> y *H. Lemoine*<sup>122</sup> de París, y con todos los editores de Madrid. Añade que desearía entrar en relaciones con *Peters* directamente, en vez de hacerlo a través del Sr. D. Pablo Martín como hasta entonces, y le pide que, caso de parecerle bien, el editor alemán le enviara los catálogos de la *Peters Edition* así como los de otras ediciones que pudiese tener, indicando asimismo los descuentos que le haría. Sigue explicando que los pagos los acostumbra a hacer por trimestres y que todavía no se ha encontrado ningún caso en que no haya podido satisfacer sus compromisos, indicándole que así lo puede comprobar preguntando a las mencionadas firmas de Italia y Madrid, que son con las que más frecuencia ha tratado. Tras firmar la carta solicita que, a poder ser, le contesten en español (!).

El contenido de la carta revela ciertos aspectos de interés. El hecho de que Montargón proponga tratar directamente con *Peters*, sin necesidad de hacerlo (como había “verificado” hasta la fecha) por mediación de Pablo Martín Larrouy, podría significar cualquiera de las siguientes tres hipótesis: 1ª) Que Montargón y Pablo Martín hubieran tratado del asunto previamente, y como colaboradores que eran (Pablo Martín “suministrador” habitual de materiales a Montargón), que hubieran llegado a un acuerdo amistoso en el sentido de que Montargón se dirigiera directamente a *Peters* para sus propias transacciones; 2ª) Que Montargón y Pablo Martín hubieran tenido alguna desavenencia, tras la cual Montargón, por su cuenta, hubiera optado por prescindir de la mediación de Pablo Martín para procurarse sus propias ediciones musicales desde Leipzig; 3ª) Que Montargón, por su cuenta y riesgo, hubiera decidido “puentear” a Pablo Martín, de suerte que eliminara en sus transacciones comerciales a dicho intermediario, con vistas a abaratar sus costes y obtener mejores precios al tratar directamente con el proveedor internacional (*Peters*).

Sea como fuere, desconocemos los detalles internos y/o personales que pudieran haber generado estas relaciones comerciales “a tres bandas”, si bien, podemos colegir que la propuesta de Montargón a *Peters* (14.09.1884), muy probablemente no habría tenido éxito, habida cuenta de que, entre la documentación conservada en este mismo fondo del archivo de Leipzig, aparecen cartas entre *Pablo Martín* y *Peters* fechadas entre 25.01.1884 (primera carta) y 17.10.1886 (décima carta), en las que

121. Antoine Choudens (\*1825; †1888) fundó, hacia 1844, la editorial musical *Choudens* en París. Entre 1888 y 1890 dirigieron la empresa sus dos hijos (Antony, \*1849; †1902; y Paul, \*1850; †1925), prosiguiendo más tarde en solitario el segundo de ellos, hasta su muerte. *Choudens* publicó algunas de las óperas de mayor fama del siglo XIX como *Les Troyens* de Berlioz, *Carmen* de Bizet o el *Fausto* de Gounod, además de diversas obras de compositores como Reyer, Saint-Saëns, Fauré o Debussy.

122. El fundador de la editorial *Lemoine* (París, 1796), fue Antoine-Marcel Lemoine (\*París, 1763; †París, 1816), guitarrista, violinista, director de orquesta y compositor. Entre sus primeras producciones destaca la *Messe solennelle* de Méhul (para la coronación de Napoleón en 1804). [También su hijo mayor, François Lemoine (\*1782; †1839), abrió una editorial de música, aunque independiente —no hay que confundirla con la de su padre—, bajo la denominación de *Lemoine ainé*, la cual operó entre 1812 y 1839 (siendo luego retomada por su viuda, 1839-1849)]. El hijo y sucesor del fundador, Henry-Antoine Lemoine (\*1786; †1854), pasó a dirigir en 1816 la empresa *Lemoine*, para la que consiguió publicar diversas obras de Chopin y diversos materiales pedagógicos, como el *Tratado de instrumentación* de Berlioz (1844). A su vez, a Henry-Antoine le sucedió su hijo Achille-Philibert Lemoine (\*1813; †1895), asociado a su padre desde 1850, y director de la editorial entre 1852 y 1895. En 1858, Achille-Philibert incorporó a sus habituales actividades editoriales el grabado y la impresión, comenzando a publicar la colección *Le Panthéon des pianistes*, que llegaría a incluir 600 títulos. Achille-Philibert fue también el responsable de la compra del catálogo de *Schonenberger* (1875) y de la inauguración de una sucursal en Bruselas (1885). Su hijo mayor, Henry-Félicien (\*1848; †1924) se le asoció en 1871, añadiéndose a la sociedad, en 1885, sus tres hijos restantes, Gaston (\*1852; †1930), Léon (\*París, 1855; †París, 1916) y Achille (\*1857; †1948). El hijo mayor, Henry-Félicien, fue director desde 1895 hasta su muerte.

se ratifica (por su membrete) el “depósito exclusivo de las ediciones Peters” que *Pablo Martín* tenía para toda España. Por tanto, si *Pablo Martín* mantenía dicho depósito exclusivo antes y después de los contactos de *Montargón*, y precisamente sólo se ha conservado una única carta entre el almace-nista malagueño y la editorial de Leipzig, todo parece indicar que la propuesta de *Montargón* a *Peters* en el sentido de iniciar una relación comercial directa y sin intermediarios, no habría prosperado, de modo que *Peters* muy posiblemente se hubiera mantenido fiel a sus compromisos de “exclusividad” con *Pablo Martín*.

Por otro lado, *Montargón* parece dar por hecho (y esto no deja de ser una cierta imposición, aunque cortésmente revestida como sugerencia), que, caso de concertarse debidamente con *Peters* para futuras transacciones, como deseaba, la modalidad de pago que seguiría sería a tres meses vista, basándose para ello en su experiencia con numerosas editoriales españolas, francesas e italianas, que *Montargón* se ocupa de mencionar cumplidamente, para dar “pistas” a *Peters* de la categoría de sus otros proveedores, y también a modo de “referencias profesionales” adonde *Peters* podría dirigirse en caso de necesidad para informarse de la formalidad y puntualidad en los pagos de *Montargón*, lo cual no deja de ser un ofrecimiento de “garantías” por parte de *Montargón* a *Peters* de cara a la obtención de un pago aplazado.

Llama también la atención que *Montargón* menciona a *Peters* que mantiene “relaciones bas-tantes” con “todos los editores de Madrid” (aunque no cita expresamente a ninguno, lo que no deja de ser curioso, excepto a *Pablo Martín*, y a éste para evitarlo), así como señala que *Peters* puede diri-girse para solicitar informes sobre él a cualquiera de los editores con los que *Montargón* mantiene relación comercial, aunque principalmente “a las citadas casas que le indico de Italia y Madrid, que son con las que con más frecuencia trato”, lo que es síntoma de que su trato con las empresas france-sas *Choudens* y *Lemoine* era menor, y que, fuera de España, con quienes más trabajaba era con las editoriales *Lucca* y *Ricordi*.

En cuanto al aspecto físico del documento, escrito en papel cuadriculado en vez de en papel de carta con membrete —aquí sustituido por un sello de caucho—, e incluso el hecho de emplear el espa-ñol en vez de el francés —solicitando la respuesta igualmente en español—, invita a pensar que se trata de un negocio humilde y de relativa escasa proyección, aunque no por ello dejara de suminis-trarse materiales desde el extranjero o tratara de conseguir las condiciones más ventajosas para su pro-pio negocio.

En todo caso, resulta relevante que un editor de provincia —donde cabría suponer que el nego-cio editorial fuese mucho menor que en las principales ciudades de la península— mantuviese nego-ciaciones no sólo con editores de la capital —lo que resulta perfectamente lógico, pues sería el lugar más cercano y cómodo desde donde abastecerse—, sino con editores de otros países (*Ricordi*, *Lucca*, *Choudens* o *Lemoine*).



*Sociedad Artístico Musical de Barcelona*

Igualmente desconocida resulta la *Sociedad Artístico Musical de Barcelona*, aunque no ocurre así con la persona que firma la única carta que he podido localizar en los archivos: Ricardo Giménez.



(Fig.14)

Sello de la Sociedad Artístico Musical de Barcelona.

Ricardo Giménez se sitúa en la Valencia del tercer tercio del siglo XIX. Se sabe que fue compositor, secretario de la Sociedad de Conciertos, de la Sociedad de Cuartetos de Barcelona y de esta misma “Sociedad Artístico Musical de Barcelona”. Actuó en el sexteto del café “Novedades”. Como compositor, R. Giménez escribió, en torno a los años 1892-1894, varias obras líricas en un acto (con predominio de textos en catalán), estrenadas en teatros como el Tívoli, Zarzuela, Novetats o Circo, y colaboró con libretistas como C. Gumá, J. M. Pous, R. M. Liern, A. Guasch Tombas, F. Dalmases Gil, o J. O. Molgosa<sup>123</sup>.

A handwritten signature in dark ink. The name "Ricardo Giménez" is written in a cursive, flowing script. Below the name, there is a long, horizontal, wavy line that extends across the width of the signature.

(Fig.15)

Firma autógrafa de Ricardo Giménez.

La carta localizada<sup>124</sup> va dirigida a “Monsieurs Peters et Compagnie” —parece ignorarse de nuevo que el dueño de la misma era entonces Max Abraham—, está escrita en francés, y lleva adjunta una completa lista de pedido. Aparece escrita en papel pautado y sin membrete (un sello de caucho se incluye en la misma como acreditación de que se trata de dicha sociedad —“Sociedad Artístico / Musical / Barcelona”—, está fechada en BARCELONA a 19 DE MAYO DE 1885. R. Giménez explica en ella que se dirige a *Peters* en calidad de secretario de la *Sociedad Artístico Musical* para solicitarles directamente un pedido que les resulta necesario (concretamente, afirma ponerse en contacto con la editorial alemana a propósito de una representación musical). Indica que adjunta las listas de obras que quisieran recibir tan pronto como resultase posible, añadiendo que desearía también que le indi-

123. Vid. -SOBRINO, Ramón: “Giménez, Ricardo”, en *Diccionario de la Música Española...*, op. cit., vol. 5, p. 618. La popular publicación periódica catalana de temática musical *Ilustración Musical Hispano-Americana* ofrecía como suplemento a su décima entrega (año I; 15 de junio de 1888) un vals-jota titulado El infierno, “composición del joven profesor D. Ricardo Giménez.”. Vid. también, con inclusión de su retrato, *Ilustración Musical Hispano-Americana* (año V; 1892).

124. *Sächsisches Staatsarchiv Leipzig - Bestand: Musikverlag C. F. Peters Leipzig - Signatur: 2794.*

casen la manera en que deben remitir las cantidades de las que resulten deudores. Llama la atención el que parece darse por sentado que primero se recibirán los materiales anotados en su pedido, y que sólo después éstos serán pagados. Tras la firma, al lado de la cual se estampa el sello de la sociedad en nombre de la que Ricardo Giménez escribe, se añade una dirección: “Barcelone rue Quintana 3, 2<sup>o</sup>”<sup>125</sup>. El pedido incluye las siguientes obras:

Pavane (air de Danse du XVI siècle)	Gluck
Sinfonie en Mib, n° 10	Haydn
La Tempête et le Calme	Haydn
Chant de la Mort	Haydn
Symphonie en Sol mineur	Mozart
La ironía musical	Mozart
Scène des Mystères d’Isis	Mozart
Grande Ouverture, op. 124	Beethoven
Le Chant de la Caille	Beethoven
La calme de la mer	id.
(Ouvertures) Egmont, Prometeo, Fidelio, Roi Etienne, etc.	[id.]
Marche en Ré majeur, op. 108, <i>par</i>	Mendelssohn
Ouvertures, <i>de</i>	Mendelssohn
Ouverture de Faust, <i>de</i>	Wagner
Intermezzo scherzoso (Re min.), <i>par</i>	H. Reinhold
Valse de la Sérénade n° 2 (Fa majeur), <i>par</i>	R. Volckmann
Anacreonte, Ouverture, <i>de</i>	Cherubini
Ouverture et Marche triomphale, <i>par</i>	Ries
Chanson de l’alouette, <i>de</i>	Grètry
Le Chant du Rossignol, <i>de</i>	Lebrun
Ouvertures, <i>de</i>	Weber

---

Notre orchestre se compose de

1 <sup>ers</sup> Violons	1 Basson
2 <sup>ds</sup> Violons	1 Cor
Altos	Orgue expressive
Violoncelles	et
Contrebasse	Piano
1 Flûte	
1 Hautbois	
1 Clarinette	

---

125. Calle que en la actualidad conserva el mismo nombre, perteneciente al distrito “Ciutat Vella (01)” de la ciudad de Barcelona (entre la “Plaça Reial” y la “Plaça del Pi”). Vid.: *-Plano de la reforma interior de la Ciudad de Barcelona... op. cit.* (1891).

## Cuerda

Colección 4ª		Beethoven
id.	“	Mendelssohn
id.	“	Mozart
	9ª	Hummel

Sexteto ob. 110 con piano Mendelssohn  
 Octeto (célebre) ob 20 cuerda Mendelssohn  
 4º (Fa mayor) op. 4 Langhans  
 5º Célebre Sol men.: op. 516 Mozart  
 4º op. 47 con piano Schumann

El hecho de que la carta esté escrita en papel rayado, sin membrete, invita a pensar que la Sociedad no dispusiese de papel preparado para correspondencia y que acaso tampoco mantuviese contacto epistolar con muchas otras instituciones.

Téngase en cuenta, por otra parte, que se trata de una sociedad agrupada muy posiblemente en torno a una orquesta, y con vistas a realizar actividades concertísticas (como se desprende de la expresión “notre orchestre se compose de...”, anotada sin duda con vistas a dar idea del tipo de formación disponible, y con ello, del tipo de literatura que se podría abordar). En cualquier caso, en la carta se indica que se ponen en contacto directo con la editorial alemana “para una representación”, lo que, si bien por una parte, parece indicar que el motivo principal del encargo fuese un hecho puntual, resulta contradictorio, por la otra, al tratarse de un volumen de obras considerable y, por supuesto, que excedería con mucho el ámbito de una única representación.

Por tanto, la situación es, en este caso, distinta al resto de la documentación aquí expuesta y analizada —puesto que se trata de una asociación musical y no de un almacén de venta al público—.

El repertorio solicitado a la editorial alemana se compone, como es lógico para una agrupación orquestal, de obras de reconocido prestigio de compositores alemanes, algunos de ellos de fama internacional: L. v. Beethoven, Chr. W. Gluck, F. Mendelssohn-Bartholdy, R. Schumann, R. Wagner y K. M. v. Weber; de compositores austríacos igualmente notorios: F. J. Haydn, W. A. Mozart; un compositor italiano: L. Cherubini; uno checo: J. N. Hummel; y otros que, al menos en la actualidad, no son tan nombrados: H. Reinhold, Ries<sup>126</sup>, Lebrun<sup>127</sup> y Volckmann<sup>128</sup>.

Como era de esperar, la mayor parte de las obras listadas son para orquesta, a las que se añaden algunas para agrupaciones camerísticas que van desde el cuarteto al octeto. Por su parte, el reper-

126. Seguramente se trate de Ferdinand Ries (\*1784; †1838), el miembro más destacado de la familia así apellidada de compositores alemanes de los siglos XVIII y XIX. F. Ries fue discípulo y amigo de Beethoven, de quien escribió una biografía. También compositor, es autor de numerosas composiciones instrumentales.

127. Entre las obras escénicas del tenor y compositor francés Louis-Sébastien Lebrun (\*París, 1764; †Id., 1829), destacan sus óperas cómicas *Marcelin* (1800) y *Le rossignol* (1816). Ésta última obra, que es la que se detalla en el pedido, alcanzó gran fama por el diálogo virtuosístico entre la soprano y los solos de flauta. Al parecer, hasta 1852, *Le rossignol* había sido interpretada en 227 ocasiones sólo en París. También se interpretó en ciudades como Nueva York (1833) y Londres (1846).

128. Acaso pudiera tratarse del compositor alemán Friedrich Robert Volkmann (\*Lommatzsch, Sajonia 1815; †Budapest, 1883), autor de múltiples composiciones para agrupaciones instrumentales.

torio se compone de oberturas, sinfonías, marchas, intermezzi, danzas, etc., dando la impresión de ser un repertorio “serio” al tiempo que ligeramente desenfadado, especialmente escogido para el agrado del público en general.



### *Adolfo Montero Weiss*

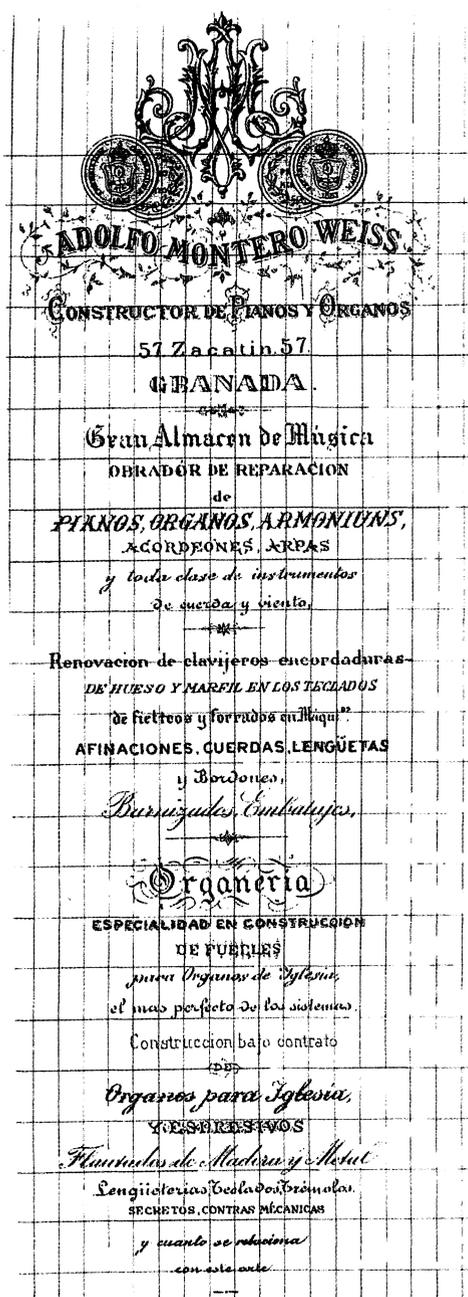
Poco se conocía hasta la fecha acerca de Adolfo Montero Weiss —cuya biografía, al inicio de este trabajo se movía en los márgenes de lo legendario—, aparte de que fue constructor de pianos, órganos y armonios en Granada, ciudad en la que consta como residente al menos desde 1874. Sus descendientes —hijo y nieto—, le siguieron en el camino de la música, aunque más que como constructores de instrumentos, en su dedicación a otras actividades musicales<sup>129</sup>.

En el *Sächsisches Staatsarchiv Leipzig* se conserva una carta dirigida a “Sr Dn C. F. Peters” —pese a que el propietario era entonces Max Abraham—, escrita en castellano, que indica que existió al menos un intento de establecer una relación comercial entre el empresario musical granadino y la firma editorial alemana.

(Fig.16)

Firma autógrafa de Adolfo Montero Weiss.

129. Su hijo, José María Montero Gallegos (\*Berja, Almería, 17-IX-1874; †Granada, 12-I-1966), se había formado musicalmente con los maestros de capilla Valentín Ruiz Aznar y con Celestino Vila de Forns. Compaginó sus actividades como director —al frente de diversas agrupaciones granadinas— y compositor —escribió más de medio centenar de obras, entre las que se encuentran cinco zarzuelas y una versión para banda del *Amor brujo de Falla*. La partitura de esta última versión (dirigida por José María Montero al frente de la Banda Municipal granadina, de la que fue fundador y director, y editada por la casa Chester de Londres), fue firmada, y con ello, autorizada, por el propio Manuel de Falla, que pudo escucharla mientras paseaba por la ciudad. Por su parte, el nieto de nuestro protagonista, Adolfo Montero Molina (\*Granada, 11-I-1906; †?, ?), fue compositor y profesor, haciéndose cargo, a la muerte de sus padres, de la tienda de música que éstos poseían en Granada (“Casa Montero”, en la calle de los Reyes Católicos) y que era, sin duda, heredera del establecimiento fundado por su abuelo. Dado que el catálogo disponible no ofrece datación alguna, y a falta de poder cotejar los originales, acaso sean de este “Adolfo Montero” (¿o de nuestro propio biografiado?) algunas obras que se conservan en la catedral granadina: *Salve a 3 voces*, con violines, contrabajo, flauta, clarinete obligado en Si bemol, clarinete bajo, cornetín, trompa en Mi bemol, saxofón, bombardino, trombones, reducción de órgano y guión; *Cantemos los gozos del casto José* (Siete Dolores y Gozos del Patriarca San José), a 3 voces, violín, contrabajo y acompañamiento. Cfr.: -LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada. Vol.II. Catálogo (II)*. Granada, Centro de Documentación Musical de la Junta de Andalucía, 1991, pp. 448-449. Vid. también: -CASARES RODICIO, EMILIO: “Montero (II)” en *Diccionario de la Música Española...*, op. cit., vol. 7, pp. 713-714.



(Fig.17)  
Membrete impreso en las cartas  
de Adolfo Montero Weiss.

El documento<sup>130</sup> está fechado en GRANADA a 9 DE ENERO DE 1892 y firmado por el propio “Adolfo Montero Weiss”. En la carta, que trasluce un tono ciertamente de gran cortesía y educación, A. Montero pone a disposición de *Peters* su nuevo almacén de música y pianos —situado en la calle Zacatín, 57, de Granada—, preguntándole al mismo tiempo acerca de las condiciones en que le sería posible conseguir “un gran surtido de música de su edición tan acreditada con el nombre *Edition Peters*”. Le ruega que le remita catálogos y los precios con rebajas o descuentos que como almacenista acostumbra a hacer, y le ofrece como referencias los nombres del Sres. *Carl Hardt* y *E. Krause* de Stuttgart, y *Neumeyer* y *A. Grand* de Berlín. Añade finalmente que tan pronto como reciba un catálogo y las condiciones correspondientes, le remitirá una carta de pedido.

Sorprende aquí el hecho de que, tratándose de un constructor de instrumentos afinado en una provincia, A. Montero Weiss dispusiese de un taller tan especializado como a partir de la información incluida en el membrete se desprende:

“Gran Almacén de Música. Obrador de reparación de pianos, órganos, armoniums, acordeones, arpas y toda clase de instrumentos de cuerda y viento. Renovación de clavijeros, encordaduras de hueso y marfil en los teclados de fieltro y forrados en Máqui<sup>as</sup>. Afinaciones, cuerdas, lengüetas y bordones, barnizados, embalajes. Organería, especialidad en construcción de fuelles para Órganos de Iglesia. El más perfecto de los sistemas. Construcciones bajo contrato. Organos para Iglesia y espesivos. Flautados de Madera y Metal. Lengüetas, Teclados, Trémolos, secretos, contras mecánicas y cuanto se relaciona con este arte”.

Por otra parte, obsérvese que A. Montero Weiss se refiere a su establecimiento como “este nuevo almacén de música y pianos”, dando la impresión, en un primer momento, de que pudiera tratarse de un negocio de reciente inauguración. Sin embargo, el hecho de que el editor granadino ofrezca en su carta a *Peters* referencias de otros editores europeos con quienes tuvo tratos (Sres. *Carl Hardt* y *E. Krause* de Stuttgart, y *Neumeyer* y *A. Grand* de Ber-

130. Sächsisches Staatsarchiv Leipzig - Bestand: Musikverlag C. F. Peters Leipzig - Signatur: 2814.

lín)<sup>131</sup>, así como de la inclusión de medallas en el membrete de la carta, en las que leemos “Exposición Granadina 1885” y “Exposición Granadina 1887”<sup>132</sup>, demuestran que A. Montero Weiss contaba ya con experiencia y cierto prestigio —al menos de ámbito local— en su negocio. Nos encontramos, así pues, una vez más, ante un negocio musical de tradición familiar, cuya fundación fue anterior a 1885, sobreviviendo hasta prácticamente la actualidad, dado que sabemos que el nieto del propio fundador, Adolfo Montero Molina, siguió al frente del establecimiento granadino “Casa Montero”, a la muerte de sus padres.

Por fortuna, recientemente he podido entrar en contacto con los descendientes de nuestro Adolfo Montero Weiss, quienes me han suministrado amablemente abundante información de interés<sup>133</sup>. Según parece, Adolfo Montero Weiss habría sido hijo de Rodolfo Montero (aunque no se ha podido ratificar documentalmente el nombre de pila de este último, vagamente recordado por sus descendientes), quien, a su vez, habría ejercido como ebanista-mantenedor de mobiliario e instrumentos — pianos, fundamentalmente— de Palacio, y como constructor de instrumentos de teclado en el citado ámbito de la corte en Madrid.

Este Rodolfo Montero se habría casado con Rosario Weiss (“Rosarito Weiss”), pintora en la corte de la reina Isabel II, y considerada hija natural del célebre pintor aragonés Francisco de Goya, habida con una dama de la corte llamada Leocadia Zorrilla, quien a su vez estaba casada con un alemán apellidado Weiss<sup>134</sup>, del cual tomó el apellido Rosario (la madre de nuestro biografiado) al seguir casada.

Este Rodolfo Montero que se trasladara a Granada, habría iniciado a su hijo, nuestro Adolfo Montero Weiss, en el arte de la construcción de órganos y pianos, oficio que éste último seguiría, según consta en una tarjeta que apareció hoy hace ya mucho tiempo, cuando el hijo de Adolfo, José María, reparaba en su taller —entonces ubicado en la Plaza Nueva n° 7 de Granada—, un órgano construido por su propio padre, Adolfo.

Dicha tarjeta anota lo siguiente:

131. No me ha sido posible hasta el momento hallar información alguna a propósito de estos editores alemanes.

132. Exposiciones promovidas al parecer por la Sociedad de Amigos del País de Granada.

133. Agradezco los datos a este respecto ofrecidos amablemente por el Prof. Dr. Adolfo Montero Peña (del Departamento de Obstetricia y Ginecología de la Facultad de Medicina de la Universidad de Granada), biznieto de nuestro biografiado, en diversas conversaciones telefónicas, así como en su amable carta del 3 de Marzo de 2005.

134. En el volumen de -BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: *Instrumentos musicales en las colecciones españolas. Vol. I. Museos de titularidad estatal. Ministerio de Educación y Cultura*. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM, Ministerio de Educación y Cultura, 1999, p. 195, figura un piano construido en Madrid, en el siglo XIX por un tal Guillermo Weiss. El instrumento presenta una inscripción donde se lee “Guillermo Weiss / Calle del Desengaño N° 10 / Madrid”. También en -BORDAS, Cristina y FERNÁNDEZ-CID, Antonio: *Hazen y el piano en España, 175 años*. Madrid, Hazen, Prudencio Ibáñez Campos (impr.), 1989, encontramos dos alusiones más a un constructor de instrumentos apellidado Weis. Así, en la página 60 leemos: “[...] un gran salto se produce ya en el *Nuevo manual Histórico-topográfico[estadístico, y descripción de Madrid*. Madrid, Impr. de la viuda de Antonio Yenes, 1854] de [Ramón de] Mesonero [Romanos] del año 1854, en el que ya no hay un apartado especial para instrumentos de música, como en los anteriores, sino que se mencionan como industria *indígena*, al lado del *mueblaje* y la ebanistería, los pianos de Bois-selot, Ferrer, Weis, Larroux (se refiere a Larrú) y La Cabra (Lacabra), que fueron los que se presentaron a las dos exposiciones de 1845 y 1850”; y más adelante, en la página 62 encontramos: “[...] da la impresión de que conoce algún caso muy concreto de carpintero metido a «pianista» [entiéndase, constructor de pianos] (que siempre los hubo, a veces muy competentes) y que aprovecha para hacer una crítica más amplia, quizá no muy lejos de la realidad en algunos de los comentarios, pero injusta por los términos generalizadores que utiliza. La réplica se produce en el siguiente número de *El Arte Musical*, número 17, 1-IX-1860, firmada por los constructores Juan Slocker, Manuel Samaniego, Vicente Montano, Francisco Velasco, Guillermo Weis y Juan Hazen.” (Agradezco esta última información a Victoria Alemany). ¿Podría existir alguna relación entre este Guillermo Weiss y nuestro Adolfo Montero Weiss?, ¿se trataría acaso del marido de Leocadia Zorrilla, que sería en tal caso, por tanto, el abuelo de nuestro biografiado?

[Lado recto<sup>135</sup>.] “ADOLFO MONTERO WEISS / CONSTRUCTOR / de / PIANOS Y ORGANOS / 7, Plaza-Nueva, 7 / GRANADA”

[Lado vuelto:] “ORGANERÍA / Construcción y restauración de Organos / de Iglesia. / Fuelles de moderno sistema perfeccionado / y cuanto se relaciona con dicho arte / LENGÜETAS PARA ARMONIUNS. / PIANOS / Composiciones, Embalages, Afinaciones; / CUERDAS Y BORDONES.”

Adolfo Montero Weiss, habría abierto brevemente su negocio en la calle Zacatín, 35 (según consta en el membrete de la carta enviada a *Peters*), trasladándose al poco tiempo, según hemos sabido, a la Plaza Nueva, número 7, de la capital granadina (tal como verifica la tarjeta de nuestro protagonista). En dicha ciudad vivió largo tiempo, y en ella, según testimonio oral, tuvo “muchos hijos”. Por su parte, uno de los mencionados hijos de Adolfo Montero Weiss, José María Montero Gallegos, abrió, en 1901 una tienda y almacén de música en la calle Reyes Católicos de Granada, la cual, con el tiempo, pasaría a regentar su hijo (y nieto de nuestro biografiado), Adolfo Montero Molina, hasta pasar, en alquiler, y durante once años, a José Luis Hidalgo Chica<sup>136</sup>. Como dato curioso y ciertamente interesante, cabe reseñar que en el negocio del hijo de nuestro biografiado, José María Montero Gallegos, habrían confluído grandes personajes de la vida cultural y musical de su tiempo, como Manuel de Falla, Federico García Lorca, o el guitarrista Andrés Segovia.

Llama no obstante la atención el hecho de que, por un lado, Adolfo Montero Weiss firmara incluyendo su segundo apellido, “Weiss”, de claras connotaciones germánicas (a pesar de que ya hemos visto que su hipotético origen alemán procedería en todo caso de generaciones anteriores), así como que mencione sus tratos con editores de Stuttgart y Berlín, y que, por otro lado, redacte su carta a la editorial *Peters* de Leipzig, en castellano.

En todo caso, dado que ésta es la última carta conservada, ignoramos si *Peters* y A. Montero Weiss llegaron a establecer una relación comercial, o si acaso P. Martín conservaba aún el depósito exclusivo de las ediciones *Peters*, dado que éste último mantuvo su actividad como editor hasta 1900.



Como se apuntó ya al principio del presente artículo, el fondo documental aquí expuesto y analizado nos permite, por una parte, profundizar o descubrir vinculaciones comerciales o tentativas de establecer tratos comerciales entre diversos editores españoles —algunos de los cuales eran desconocidos hasta la fecha— y la firma alemana, y por otra, conocer con mayor precisión varios de los aspectos relacionados con el repertorio importado (las vías de suministro de música foránea, las fórmulas de pago empleadas, el tipo de repertorio que se importaba, etc.).

135. En el margen lateral izquierdo figuran también una medalla de la “Exposición Granadina 1883”, y la reproducción de un piano vertical; y en el derecho, una segunda medalla, correspondiente esta vez al “Círculo de la Unión Mercantil e Industrial”, y la reproducción de un armonium.

136. Este último, propietario hoy de otro comercio musical distinto, “Granada Musical”, situado en la granadina Plaza de Mariana Pineda, número 1.

Aunque refiriéndose únicamente a dicho año y a ese editor, se conocía que en 1884 *P. Martín Larrouy* era representante en exclusiva de *Peters* en España. A ello podemos añadir, gracias a la información derivada de las cartas conservadas en el *Sächsisches Staatsarchiv Leipzig*, que dicha representatividad había pertenecido, desde 1868 y durante algún tiempo, a *A. Vidal y Roger* y que, en manos de *P. Martín Larrouy* se extendió, como mínimo, entre 1883 y 1886.

La carta enviada por *A. Vidal y Roger* a *Peters* el 14 de septiembre de 1868 nos ofrece, al aceptar las condiciones que *Peters* le propone para la representatividad en exclusiva, la fecha exacta del inicio de dicha representatividad para “España y en las Américas españolas”, pero al no disponer de correspondencia posterior al 8 de octubre de 1868, desconocemos aún durante cuánto tiempo se prolongó dicha representatividad.

Sin embargo, parece ser que Andrés Vidal y Llimona, hijo de *A. Vidal y Roger*, creó una *Agencia Internacional de la Propiedad Artística y Literaria* a principios de la década de 1880 que, ente sus funciones, tenía la de gestionar los intereses en España de numerosos editores musicales extranjeros entre los que se encontraba, entre 1885 y 1890, la casa *Peters*<sup>137</sup>. Este hecho invita a pensar que las relaciones comerciales entre *Peters*, por un lado, y *A. Vidal y Roger* y su hijo *A. Vidal y Llimona*, por otro, fueron duraderas y cordiales, dado que, si bien a partir de 1883 la representatividad en exclusiva de la firma estaba en manos de *Pablo Martín Larrouy*, vemos también que la editorial alemana mantenía cierta vinculación con *A. Vidal y Llimona*.

A ello debemos añadir que, según parece, *P. Martín Larrouy* conservó la relación comercial que su padre, *C. Martín Bessières*, había establecido con *A. Vidal y Roger*, cultivando también la amistad personal con su hijo y sucesor *A. Vidal y Llimona*, quien fue colega suyo en el ámbito musical madrileño<sup>138</sup>. Por consiguiente, cabe preguntarse si el paso de la representatividad de un editor a otro —entiéndase de *A. Vidal y Roger* a *P. Martín Larrouy*— pudiera haber sido consecuencia, al menos en parte, de un acuerdo entre ambas casas editoriales españolas.

Además, el hecho de que la correspondencia hallada en los casos de *A. Vidal y Roger* y *P. Martín* se componga de varias cartas que iban teniendo respuesta por parte de *Peters*, a diferencia de los otros casos —en su mayoría formados por un solo documento a partir del cual se intentaba establecer una relación comercial directa, pero que no parecen haber prosperado, al no tener continuación—, hace sospechar que, en el caso de *A. Vidal y Roger*, la representatividad en exclusiva bien pudiera haber alcanzado, como mínimo, el año 1872<sup>139</sup> y, en el caso de *P. Martín Larrouy*, ésta se iniciaría, como muy tarde en 1883, pudiendo haber llegado hasta más allá de 1892<sup>140</sup>.

137. Vid. -GOSÁLVEZ LARA, C. J.: *La edición musical española... op. cit.*, p. 185.

138. Cfr.: -Id.: *Ibid.*, p. 163.

139. Al menos, es lo que cabe suponer basándonos en el hecho de que la carta dirigida por José Rossich a *Peters* con fecha de 28 de junio de 1872, en la que solicitaba a la editorial alemana negociaciones directas, no tuvo continuidad, lo que invita a pensar, a su vez, que la respuesta de *Peters* fuese negativa, remitiendo acaso a J. Rossich a quien suponemos seguiría siendo su representante en España, *A. Vidal y Roger* (?).

140. Al igual que en el caso anterior, esta hipótesis se fundamenta en el hecho de que la carta dirigida por Adolfo Montero Weiss a *Peters* con fecha del 9 de enero de 1892 solicitando el posible envío de un pedido, tampoco tuvo continuidad, de lo que nuevamente parece desprenderse que la respuesta de *Peters* hubiera podido ser negativa, dirigiendo acaso al editor granadino a quien entonces seguiría siendo su representante en España, *P. Martín Larrouy* (?).

Por otra parte, el volumen documental expuesto nos revela novedosos datos acerca de varios editores españoles y una sociedad musical no conocidos hasta la fecha: José Rossich, Adolfo Montargón, la Sociedad Artístico Musical de Barcelona y Adolfo Montero Weiss.

Descubrimos así que el editor *José Rossich* fue dueño de un almacén de música, pianos e instrumentos en Barcelona que, antes de 1872 se encontraba en la Plazuela de San Francisco, 3 y 5 —dirección que, con anterioridad, había correspondido al editor catalán *Juan Budó Martín*—, y a partir de julio de 1872, en la calle de San Pablo, 28.

Por su parte, *Adolfo Montargón* fue propietario de una fábrica y almacén de pianos, música e instrumentos en la calle Mártires, 2 de Málaga —dirección que, anteriormente ocupaba un establecimiento propiedad de *A. Vidal y Roger*—. Además, según se desprende de la información contenida en el fondo analizado, *A. Montargón* mantuvo relaciones comerciales con la inmensa mayoría de las editoriales madrileñas, así como con las firmas italianas *Ricordi* y *Lucca*, y las parisinas *Choudens* y *Lemoine*.

La *Sociedad Artístico Musical de Barcelona*, con sede en la calle Quintana, 3, segundo piso, estuvo activa en el último cuarto del siglo XIX. El único documento conservado de dicha sociedad está firmado por Ricardo Giménez, quien fue secretario de la Sociedad de Conciertos y de la Sociedad de Cuartetos de Barcelona, el mismo cargo que ocupaba en la Sociedad Artístico Musical de Barcelona. Al parecer, una de las actividades principales de esta asociación fue la organización de conciertos, para lo cual disponían de una orquesta, cuya composición se indica en la hoja de pedido correspondiente<sup>141</sup>.

La escasísima información que de *Adolfo Montero Weiss*, constructor y reparador de pianos, órganos y armoniums además de propietario de un almacén de música situado en la calle Zacatín, 57 de Granada se tenía, se ve igualmente completada gracias a la carta conservada, donde además de conocer la vinculación que tuvo con diversos editores europeos, conocemos cuáles eran las especialidades de su negocio.

Por lo que respecta a las editoriales musicales extranjeras mencionadas en la correspondencia aquí analizada, observamos que en la mayor parte de los casos se trata de las grandes firmas de renombre de la época, como es el caso de las firmas alemanas *Litolff*, *August Cranz* y *Schott*, las italianas *Ricordi* y *Lucca*, o las francesas *Choudens* y *Lemoine*. Sin embargo, encontramos también otros nombres que no figuran en las grandes obras de referencia —aunque acaso sí lo hagan en obras más especializadas dentro de cada uno de sus respectivos países—, resultándonos, por tanto, a priori, desconocidos en nuestro país. Entre ellos se encuentran *Mrs. Roy et fils* y *M. Offroy & Cie* de París, *J. F. Sagert* de Hamburgo (a los que se refiere en sus cartas *P. Martín*), *Carl Hardt* y *E. Krause* de Stuttgart, o *Neumeyer* y *A. Grand* de Berlín (mencionados estos últimos por *Adolfo Montero Weiss*).

Como se ha comentado a propósito de la documentación conservada de *P. Martín Larrouy*, y de las vías de suministro internacional, el transporte vía marítima fue bastante habitual en el traslado de partituras impresas de Alemania a España.

---

141. Y que, según parece, también interpretaba —con la plantilla más reducida— composiciones camerísticas (cuartetos, quintetos, sextetos, octetos... ).

La aplicación de la máquina de vapor a los diferentes medios de transporte favoreció el rápido desarrollo tanto del tren como del barco de vapor, con la ventaja, en el caso de éste último, de que se evitaba transitar diversos territorios extranjeros, pudiendo, de esta manera, eludir los diferentes controles aduaneros hasta el lugar de destino final.

Parece ser este último punto —el de los controles aduaneros y, acaso, las diferentes legislaciones de la propiedad intelectual— el más determinante en el traslado de los materiales o, al menos, así parece entenderse a partir de la tercera de las cartas conservadas de *A. Vidal y Roger* (del 8 de octubre de 1868), cuando éste le indica a la casa alemana que, dado que una parte de las obras del fondo de *Peters* son propiedad francesa, duda si éstas podrán atravesar Francia, pidiéndole, por tanto, que tenga dicho aspecto en cuenta para decidir la ruta que les hará tomar.

Gracias también a la correspondencia conservada de *P. Martín Larrouy* nos acercamos un poco más a una de las formas de pago (generalmente, aplazadas) empleadas entre editores de diversos países que, por sus características, parece amoldarse bastante bien a las circunstancias en que se desarrollan este tipo de actividades comerciales: las letras de cambio.

Al parecer, este editor madrileño disponía de una cuenta en la editorial alemana que se encargaba de repasar al principio de cada una de las cartas enviadas. Dado que *P. Martín* va indicando la procedencia de las letras —mencionando así gran cantidad de editoriales europeas—, vemos que dicha forma de pago era bastante habitual entre los editores europeos.

A ello debemos añadir lo notorio de los esfuerzos que *P. Martín* realiza por mantener sus negociaciones con la editorial alemana: el editor madrileño importaba volúmenes considerables de partituras impresas por la casa alemana, a cuyos costes se deben añadir los gastos derivados de su transporte (de la editorial *Peters* en Leipzig al puerto de Amberes en primer lugar —lo que según el madrileño le correspondería al expedidor en Alemania—, de allí el traslado en barco a Santander y, finalmente, el trayecto entre la ciudad cántabra y Madrid), por lo que no resulta extraño que el editor madrileño intentase conseguir, de forma casi continua, reducciones y ajustes en los precios, a la vez que hacía ver a *Peters* los gastos extraordinarios que los cambios de moneda le ocasionaban<sup>142</sup>. Recordemos también que la editorial alemana conocía con precisión (y acaso controlaba) el margen de beneficio que el editor madrileño obtenía por la venta de las partituras que ésta le preporcionaba, dado que se encargaba de la impresión de los catálogos para *P. Martín*, en los que se indicaba el precio de venta al público de las mismas.

Respecto al repertorio importado, debemos distinguir el anotado en la lista de pedido de *A. Vidal y Roger* —cuya finalidad era la venta al público y donde, en la mayoría de los casos, disponemos únicamente del nombre de los compositores, sin conocer cuáles son las obras encargadas— del que aparece en la lista de pedido de la Sociedad Artístico Musical de Barcelona —cuya finalidad es la interpretación pública y donde sí se especifican autor y título—.

---

142. Los ejemplos al respecto están presentes en casi todas las cartas; no obstante, por citar alguna en particular, *vid.* la correspondiente al 25 de enero de 1884 —donde se habla, con gran tacto, acerca de una reducción inferior a lo habitual, así como de la posibilidad de efectuar un envío indicando el precio neto para reducir gastos—, la correspondiente al 28 de agosto de 1884 —donde *P. Martín* explica a *Peters* los problemas que tiene con los editores a los que provee, dado que dice no disponer de margen para ajustar sus precios, insinuando a la editorial alemana, el mismo tiempo, una posible mayor reducción en los mismos—, etc.

En el primer caso vemos cómo el repertorio —al menos aquél del que se indica el compositor y no sólo el número de catálogo— se compone, por una parte, de obras de compositores del área germana de renombre internacional: J. S. Bach, L. v. Beethoven, G. F. Händel, W. A. Mozart, F. P. Schubert y K. M. v. Weber, y, por otra, del exitoso repertorio operístico italiano, del que sí se indican títulos concretos: *Lucrezia* de G. Donizetti, y *Ernani*, *La Traviata*, *Il Trovatore*, *Rigoletto* de G. Verdi e *I Puritani* de V. Bellini.

En el segundo caso, el repertorio se compone igualmente, sobre todo, de obras de compositores alemanes de fama internacional (L. v. Beethoven, G. W. Gluck, F. Mendelssohn-Bartholdy, R. Schumann, R. Wagner, o K. M. v. Weber), austríacos (F. J. Haydn, W. A. Mozart), italianos (L. Cherubini), o incluso checos (J. N. Hummel).

Siguiendo con las obras detalladas en la lista de pedido correspondiente a la Sociedad Artístico Musical de Barcelona, comprobamos que la mayoría de ellas son para orquesta, además de algunos ejemplares para agrupaciones camerísticas que van desde el cuarteto al octeto. El repertorio de compone de oberturas, sinfonías, marchas, intermezzi, danzas, etc., en una selección de obras “serias”, aunque de fácil aceptación para el gran público (no especialmente áridas ni extensas) y encaminadas muy posiblemente a obtener el agrado del público.

Vemos de esta manera que, a pesar de que en diversas ocasiones se ha tachado a la música española de localista —por editar principalmente obras de compositores nacionales—, parece ser ésta una característica más o menos común en todos los países, dado que lógico es que cada país edite, en primer lugar, su propio repertorio, al que añadirá algunas de las obras que mayor éxito internacional hayan adquirido —sin olvidar, por otra parte, los problemas de propiedad intelectual que ello pueda suponer—.

El idioma que con mayor frecuencia se emplea en las relaciones entre los editores españoles y la firma alemana es —como lo demuestra la mayor parte de documentos localizados (A. Vidal y Roger, José Rossich, Pablo Martín y Sociedad Artístico Musical de Barcelona), el francés<sup>143</sup>.

Observamos también, por otra parte, que el documento relativo al traslado en barco de vapor está redactado en inglés —lo que resulta lógico, considerando que se trata de un barco británico (el *Ferdinand Corvilain*)—. Dicho documento incluye en el verso del mismo la traducción al castellano de las condiciones especificadas en la parte inferior del recto en un tipo de letra más pequeño.

Nótese, tal como ya se ha apuntado, que los dos editores-almacenistas ubicados en provincias —*Adolfo Montargón* (de Málaga) y *Adolfo Montero Weiss* (Granada)— escriben en castellano, llegando a solicitar incluso, uno de ellos (*A. Montargón*), que “si pueden, contesten en Español”. Así pues, el supuesto menor alcance que estos negocios debían tener, en comparación con los situados en Madrid y Barcelona, se ve reflejado, no sólo en el tipo de papel empleado para las cartas —papel

---

143. Buena muestra del peso que tiene la lengua francesa como “favorita” para las relaciones internacionales la ofrece el hecho de que el “Convenio estableciendo una unión internacional para la protección de obras artísticas y literarias, hecho en Berna á 9 de Septiembre de 1886”, determinó en su “Protocolo Final” la redacción de un reglamento para la organización y funcionamiento de la «Oficina de la Unión Internacional» —órgano gestor del convenio—, estableciendo como idioma oficial el francés. Recordemos que dicho convenio fue firmado por diez países: Alemania, Bélgica, España, Francia, Gran Bretaña, Haití, Italia, Liberia, Suiza y Túnez.

rayado o cuadriculado, a veces con un sello de caucho estampado—, sino también en la mayor limitación de idiomas escritos (y repárese en que ninguno utiliza el alemán).

Teniendo en cuenta pues todos los aspectos comentados, y aun considerando que se trata aquí de una selección ciertamente reducida de documentos, muy focalizada en el tiempo y el espacio, podemos concluir que, a medida que avanzamos en el mejor conocimiento del panorama editorial musical español de la segunda mitad del siglo XIX, así como en las relaciones comerciales entre los editores españoles y sus colegas europeos, vamos descubriendo, cada vez con mayor nitidez, un panorama general que sorprende tanto por lo elevado de las cifras que en él se barajan, como por la magnitud que dicho negocio alcanzó tanto dentro nuestro país como en las negociaciones internacionales del mismo.

