

BARBIERI Y LOS EDITORES MUSICALES

Carlos José GOSÁLVEZ LARA

La celebración en 1994 del centenario de Francisco Asenjo Barbieri ha dado ocasión a la publicación de diversos catálogos, artículos y monografías que enfocan su vida y obra desde distintos puntos de vista, pero que vuelven a olvidar un aspecto hasta ahora inédito y que consideramos interesante para conocer mejor la dimensión social de su música: las relaciones que mantuvo con los editores musicales de su época y las condiciones en que se desarrolló la publicación de sus obras, cuestiones que sin duda constituyeron parte importante del quehacer cotidiano del compositor.

En meses pasados el Servicio de Partituras, Registros Sonoros y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional ha realizado un catálogo completo de la música de Barbieri conservada en sus depósitos, obra que será publicada como contribución a una efemérides que reviste especial significado para el centro que acogió el legado documental y bibliográfico del musicólogo. El trabajo de catalogación se ha completado con una búsqueda sistemática de sus composiciones en otras importantes bibliotecas madrileñas, particularmente en la rica colección del Real Conservatorio Superior, que ha resultado muy coincidente con la de la Biblioteca Nacional, aunque algo más reducida.

El conjunto de las dos colecciones reúne una muestra muy completa de la música que el compositor llegó a ver publicada en el curso de su vida¹, es decir, desde principios de los años cincuenta, cuando aparecieron sus primeros impresos, hasta la fecha de su fallecimiento, en febrero de 1894. No vamos a tratar en el presente artículo las numerosas reimpressiones realizadas sobre planchas antiguas por la Sociedad Editorial Casa Dotesio a principios de este siglo² ni, consecuentemente, las que hicieron con posterioridad la Unión Musical Española y otras editoriales menores.

1. Aproximadamente ciento sesenta ediciones distintas correspondientes a setenta y tres títulos publicados. No llegan a la decena las ediciones conocidas por referencias, que no hayamos podido localizar.

2. Frecuentemente las sucesivas ediciones no son más que distintas tiradas realizadas a partir de las planchas calcográficas grabadas para la primera edición. La estampación solía hacerse directamente a tórculo o, más frecuentemente, por medio de máquinas litográficas que trabajaban con reportes, lo que permitía volver a fundir las planchas metálicas, motivo de que se hayan conservado muy pocas. Cuando éstas se utilizaban directamente en la estampación, el uso repetido producía un lógico deterioro que se aprecia en la pérdida de calidad del producto final.

La amplitud de la muestra estudiada viene además corroborada por múltiples referencias existentes en la correspondencia del músico madrileño con sus editores, una colección de alrededor de cien cartas que se conserva en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional y cuyo análisis pormenorizado ha servido como base de nuestro estudio.

La obra impresa de Barbieri custodiada en nuestra primera biblioteca procede principalmente del Registro de la Propiedad Intelectual y de la colección personal del compositor, ingresada por legado testamentario poco después de su muerte³; a esto se añaden algunas piezas sueltas que formaban parte de otras colecciones privadas, sobre todo la biblioteca de Juan María Guelbenzu, colección Gaztambide, biblioteca de los Duques de Osuna y algunas otras adquiridas en distintos momentos por la institución.

Como es sabido, Barbieri desplegó su talento en distintos géneros musicales, pero sobresalió especialmente en la doble faceta de compositor lírico y musicólogo. En esta última es recordado sobre todo como editor científico del *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* (1890), publicación pionera en España del género musical histórico, que empezaba a conocerse y difundirse en toda Europa a través de un nuevo tipo de edición dirigida principalmente a investigadores y estudiosos. El mundo de la interpretación seguía en su época aferrado a géneros y estilos contemporáneos, y sólo en raras ocasiones (algunas de ellas propiciadas por el propio Barbieri en su condición de director de orquesta y coros) se aventuraba en la recuperación de obras musicales del pasado. La publicación del cancionero supuso, por tanto, para el musicólogo, un esfuerzo extraordinario, no sólo por la falta casi total de precedentes en la transcripción de música antigua española y en la preparación de esta clase de trabajos⁴, sino también por la incomprensión y desinterés que encontró en el ámbito de la edición comercial especializada: al parecer, desde poco después del hallazgo del manuscrito (1870), Barbieri empezó a sondear a diversos editores madrileños sobre su publicación y lo único que obtuvo fueron algunas respuestas abiertamente cargadas de escepticismo⁵ y otras más condescendientes, pero no precisamente optimistas en cuanto al coste de la futura publicación⁶.

A pesar de todo, por fortuna para la cultura española, el tenaz músico llevó a cabo el

3. N. Iglesias Martínez: *Barbieri y la Biblioteca Nacional*, Scherzo, IX (1994), n.89, pp.108-110.

La herencia de Francisco Asenjo Barbieri y de su viuda, Joaquina Peñalver de la Sierra, dio lugar a un complejísimo embrollo legal investigado por un equipo de la Biblioteca Nacional, cuyos resultados expondrá en el catálogo que está en preparación.

4. Su precedente más notable es sin duda la colección *Lira sacro-hispana*, recopilada por Hilarión Eslava. El propio Barbieri ya había publicado con anterioridad al Cancionero de Palacio alguna transcripción suelta de música antigua española; es el caso de *Seguidillas con eco*, pieza procedente del Cancionero de Sablonara (del que el musicólogo tenía una copia manuscrita que hoy se conserva en la Biblioteca Nacional) que fue grabada por Serapio Santamaría y publicada por el editor Benito Zozaya en 1881.

5. Tal parece ser el caso de la carta que le remitió Casimiro Martín en la que afirmaba que España no era un país para obras científicas y que las estimaciones de venta no cubrirían la mitad de los gastos, por lo que proponía a Barbieri un acuerdo que incluyera la cesión de la propiedad y la entrega al editor de 600 reales (B. N. Mss. 14.035-143). Las pruebas evidencian que Barbieri rechazó la propuesta.

6. Sin ninguna duda se refiere a ella la tasación enviada el diez de junio de 1887 por el editor Benito Zozaya, en la que calcula un gasto de seis mil pesetas por trescientos ejemplares y ocho mil por una tirada de quinientos (B.N. Mss. 14.014-11).

proyecto, que desde entonces ha sido varias veces reeditado y ampliamente difundido y estudiado en todo el mundo. La publicación nació como primer número de una colección de fuentes de la música española que iba a patrocinar la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que Barbieri era miembro, y que lamentablemente no llegó nunca a completarse⁷. Resulta curioso comprobar cómo en el largo periodo de veinte años transcurrido entre el descubrimiento del Cancionero en el Palacio Real de Madrid y su publicación definitiva, Barbieri prácticamente renunció a publicar de forma parcial el rico y abundante material que ya tenía transcrito y estudiado⁸.

Dejando atrás este extraordinario episodio editorial del Barbieri musicólogo, su propia música se nos muestra sobre todo como un caso modélico para el estudio de la edición del género lírico español en el siglo XIX, del que fue destacado representante (no en vano se autodenominaba «zarzuelero impenitente»). Además, también realizó algunas incursiones esporádicas en otros géneros, produciendo música para coro, banda o pequeñas piezas de salón para piano o canto y piano, publicadas en forma de obras sueltas o, más frecuentemente, en suplementos musicales para diversas revistas.

Según los datos que se desprenden de nuestro trabajo, al menos cuarenta y seis zarzuelas⁹, gran parte de la obra lírica de Barbieri tanto individual como en colaboración, conocieron en su tiempo la gloria de la imprenta, pero muy pocas fueron editadas en más de una o dos ocasiones¹⁰.

Entre los auténticos éxitos editoriales de Barbieri se cuentan *Los diamantes de la corona*, *Jugar con fuego* y *El barberillo de Lavapiés*, que fueron repetidamente reeditadas; en contrapartida, al menos treinta y cinco de sus obras teatrales no fueron consideradas por los editores o por el propio autor dignas de ser estampadas.

El compositor sólo vendía, por lo general, los derechos de edición, reproducción impresa (no hay que confundirlos con los de reproducción manuscrita del material orquestal) y comercialización de ejemplares de sus obras en distintas versiones instrumentales. Por lo común, la cesión y venta de estos derechos tenían carácter reversible y condicionado a la devolución del importe pagado por el editor, con lo cual el compositor podía teóricamente «rescatar» sus obras en el momento que quisiera, derecho que, suponemos, no siempre sería fácil de ejercer.

7. En la Biblioteca Nacional se conservan al menos tres copias manuscritas del *Cancionero*, utilizadas por Barbieri en distintas etapas previas a la publicación. También se pueden consultar allí los apuntes sobre transcripción de música antigua elaborados por Barbieri para la ocasión y unas cuentas detalladas con todos los gastos producidos en el proceso de materialización de la obra (B.N. MC/ 4420-47), documentación prácticamente desconocida por los investigadores. Las planchas metálicas grabadas por Faustino Echevarría entre diciembre de 1888 y febrero de 1890 se guardan en los depósitos de la Calcografía Nacional.

8. Tenemos una excepción en el *Villancico a la Virgen* de Juan del Encina, transcrito por Barbieri y aparecido en una publicación valenciana de 1887 (B.N. MC 3062/26).

9. Englobamos dentro de esta denominación genérica las zarzuelas propiamente dichas, tonadillas, comedias, entremeses y sainetes líricos.

10. Generalmente la primera edición se hacía en fecha cercana al estreno y la segunda (por lo común se trataba de una simple reimpresión) coincidiendo con una reposición o bien producida por el ímpetu de un nuevo editor que acabara de heredar o adquirir el catálogo editorial en el que estuviera comprendida. Un ejemplo típico de este último caso son las numerosas reimpresiones que realizó Antonio Romero con planchas de Casimiro Martín.

De las cartas dirigidas a Barbieri por sus editores, generalmente muy corteses e incluso amistosas, se desprende un profundo respeto hacia él y un intento continuado de ganar su voluntad para conseguir los derechos de sus obras, un valor siempre seguro en calidad musical y aceptación popular, en medio de un mar de mediocridad. En ellas abundan las invitaciones a veladas musicales de carácter privado, al teatro e incluso al balneario¹¹, y se repiten agasajos, adulaciones y continuos requerimientos de su opinión en asuntos de todo tipo, además de numerosas tarjetas de recomendación y peticiones de artículos para las revistas que publicaban. Otra prueba de su estimación es que los editores solían incluir el nombre del compositor como reclamo en la publicidad, membretes y sellos de sus establecimientos.

Barbieri, por su parte, se muestra siempre seguro y firme en sus opiniones y también muy interesado en los aspectos económicos y legales de su relación con los empresarios (no en vano fue redactor del reglamento de la ley de Propiedad Intelectual en 1879), con los que frecuentemente se producen amables pero tensos intercambios de ofertas económicas sobre el precio de sus zarzuelas. En ocasiones, los comerciantes trataban de convencerle de que con los precios tan altos que fijaba para sus obras (por término medio entre 2.000 y 6.000 reales), unidos a los grandes costes de producción, difícilmente podían aspirar a obtener un margen de beneficio suficiente para hacer rentable la edición, margen que, según testimonio del empresario Antonio Romero y Andía, se debería cifrar como mínimo en un veinte por ciento de la cantidad invertida.

Sus cartas están llenas de explicaciones que tratan de ablandar al compositor sin perder su favor, usando generalmente un tacto exquisito para no ofenderle, ya que tenía un fuerte carácter y, en definitiva, el asunto podría interpretarse como un grosero regateo al valor de su talento. Sin duda, algunas veces los ruegos obedecían a una estrategia comercial, pero en su mayor parte parecen cálculos realistas que el músico se resistía a aceptar.

Barbieri repartió con bastante equidad los derechos de reproducción de sus obras entre casi todos los principales editores madrileños, aunque con algunos de ellos le unió especial amistad. Tal es el caso de Mariano Martín Salazar, editor de *Jugar con fuego*, *Tramoya* y *Gloria y peluca* durante los años 1850-1851 y viejo amigo y compañero de estudios en el Conservatorio de Madrid. También mantuvo amistad con Antonio Romero y Andía, con quien compartió responsabilidades en la gestión de la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en el comité de estudios del reglamento de la referida Ley de la Propiedad Intelectual. En esta última actividad trabajó además con otro editor afincado en Madrid, Andrés Vidal y Llimona que, como veremos, también incluía en su catálogo algunas obras del compositor.

Se conocen muy pocas ediciones de Barbieri realizadas fuera de Madrid. Tan sólo nos constan unos pocos ejemplos producidos en Barcelona y otro más en Lisboa, este último una

11. Benito Zozaya le escribe en distintas ocasiones desde los balnearios de Santa Agueda y Loeches, indicándole que tiene habitaciones reservadas para él y su familia (B.N. Mss. 14.014). Las invitaciones al teatro son muy frecuentes, sobre todo por parte de Zozaya (vinculado a la dirección del Teatro Circo de Price) y de Antonio Romero, que incluso llegó a proponerle en marzo de 1877 compartir su abono al Teatro Real.

bagatela para piano titulada *La vuelta de los segadores*, publicada hacia 1870 en la revista *O Album: Jornal de música* y una de las pocas piezas compuestas para piano por el autor.

Curiosamente, el mayor editor de la obra de Barbieri, con más de cuarenta títulos publicados durante los años cincuenta y sesenta, fue el francés establecido en Madrid Casimiro Martín Bessieres (1811-1888), con el que sostuvo unas relaciones muy difíciles que les llevaron a pleitear ante los tribunales entre 1852 y 1855. El problema surgió por una edición de la zarzuela *Jugar con fuego* realizada sin permiso del autor, copiando fraudulentamente la edición que éste había hecho a su costa; Barbieri reclamó sus derechos pero los tribunales acabaron dando la razón al editor, por no haber sido previamente registrada la obra en la oficina de Propiedad Intelectual y, según la ley, haber pasado automáticamente al dominio público¹². Lo que resulta más curioso es que después de este desagradable episodio, sucedido casi al comienzo de sus respectivas carreras profesionales, continuaran manteniendo una relación mercantil que duró otros veinte años, y aún se prolongó en los sucesores del establecimiento editorial, primero en la persona de Enrique Villegas (entre 1873 y 1876) y a partir de esta última fecha en la de un hijo del fundador, Pablo Martín Larrouy.

Las relaciones entre Barbieri y Casimiro Martín se habían iniciado hacia 1849 y no precisamente en el campo de la edición. En esos años el empresario francés dirigía en Madrid una agencia filarmónica con plantilla orquestal de cien músicos, que actuaban en los «bailes del Liceo» que se celebraban en el palacio de Villahermosa bajo la batuta de Hippolyte Gondois. Barbieri compuso por encargo algunas polkas para ellos y hacia 1852 dedicó a Casimiro Martín una pieza titulada *La Rabiosa*. A principios de los años cincuenta comenzó la actividad editorial del empresario e inmediatamente surgió el conflicto al que hemos hecho alusión. Como ya vimos, Barbieri debía de confiar mucho en la competencia profesional de Casimiro Martín, que al parecer era muy puntual en los pagos, y puso esta consideración por encima del rencor y profunda antipatía que sentía hacia él desde aquel suceso y que nunca se molestó en ocultar¹³.

Por otro lado, parece que Barbieri no era el único que tenía problemas en sus relaciones con C. Martín; el editor también discutió con sus colegas Antonio Romero, con quien ni siquiera se hablaba, Mariano Martín Salazar y Bonifacio Sanmartín Eslava (sobrino de Hilarión Eslava), con el que sostuvo una sonada trifulca en la prensa madrileña en julio de 1868¹⁴. A pesar de todo, no hay quien ponga en duda su papel de animador de la edición musical de género lírico en España, con unos métodos editoriales traídos de Francia que la mayor parte de sus colegas desconocían por completo, lo que le llevaba a mantener con ellos la actitud un poco cargante del

12. Véase: F. Gómez Parreño: *Defensa escrita en la causa seguida a instancias de D. Francisco Asenjo Barbieri contra D. Casimiro Martín por defraudación de propiedad intelectual*. Madrid: [s.n.], 1855.

13. Se conserva, por ejemplo, una carta de 1875 en la que C. Martín, ya retirado, pide explicaciones a Barbieri por la hostilidad contra él manifestada en una conversación con su hijo Pablo Martín, en la que refiriéndose a las ediciones que habían hecho juntos, declaraba no haber ganado nada y sólo haber hecho negocio el editor «chupándole la sangre, que le llevaban 25 ejemplares a timbrar cuando quizá tiraba 200 y los vendía sin saberlo Vd. (el compositor)» (B. N. Mss. 14.035 172).

14. *Revista y gaceta musical* de 15 de junio de 1868 y *Diario de avisos* de 23 de junio del mismo año. En la polémica Bonifacio Eslava estuvo representado por José Parada y Barreto.

listillo rodeado de ignorantes. Su sistema más empleado se denominaba «edición por participación» y consistía en que el autor participaba en los gastos de edición y también se reservaba un número de ejemplares «en colección» para venderlos por su cuenta o cederlos en comisión al almacenista. Del total de las ventas realizadas en su local, el editor retiraba el porcentaje acordado con el compositor, cantidad que le abonaba en liquidaciones trimestrales. El sistema se basaba en un control muy preciso por parte del autor del número de ejemplares en venta y, como vimos, Barbieri siempre sospechó que Casimiro Martín le escamoteaba una parte de las tiradas (Véase nota 13). Además de los ejemplares que el compositor supervisaba para la venta en los almacenes, solía reservarse una parte de los que le correspondían en su propio domicilio, donde atendía directamente las solicitudes de otros comerciantes y particulares y donde incluso, en algunos casos, conservaba las planchas metálicas de las ediciones realizadas a su costa¹⁵.

Por lo común las zarzuelas se publicaban en fragmentos sueltos, que iban apareciendo sucesivamente según el orden que fijaba el editor siguiendo criterios comerciales. Con frecuencia no se llegaban a imprimir todos los números musicales de cada zarzuela, sino sólo una selección (a veces un solo número) de los que el editor juzgara más vendibles a partir de las reacciones del público en los estrenos. Todos los editores pasaban una parte de sus jornadas laborales sentados en las butacas de los teatros, y de su olfato para detectar la pieza con más posibilidades dependía el éxito de su negocio. Abundan además los proyectos de edición inconclusos, que evidencian un paso atrás del editor ante la fría acogida del público a una obra en curso de publicación.

La edición de zarzuela se hacía en España en esta época en una doble modalidad de «edición de canto» y «edición de piano», destinadas principalmente al consumo de los aficionados. La primera incluía pentagramas separados para voces y reducción de la orquesta a piano (también hoy la forma más común para las ediciones de este género) y la segunda consistía en una reducción completa para piano de todas las partes vocales e instrumentales de la obra. Una variante de esta última modalidad, la «reducción con letra», no era más que la versión para piano con el texto cantado impreso entre los dos pentagramas del instrumento (un editor que practicó mucho este tipo de versiones fue Andrés Vidal y Llimona). Las ediciones para piano tenían mucha más venta y tirada que las de canto (a veces en proporción de hasta el doble o el triple) y además eran, lógicamente, más baratas. Solían generalmente realizarse las dos versiones en cada título de zarzuela, aunque esto no era ni mucho menos una regla fija, y los correspondientes arreglos para piano corrían a cargo de auténticos especialistas en este tipo de trabajos (Florencio Lahoz, José Rogel, Isidoro Hernández, Manuel y Tomás Fernández Grajal, Martín Sánchez Allú, Mariano Vázquez y Benito Monfort), que solían trabajar con un borrador de canto y piano anterior a la orquestación. A veces era el propio compositor original el que realizaba las reducciones de sus zarzuelas (el único caso que conozco en la obra de Barbieri es el de *El hombre es*

15. Por ejemplo, el 6 de enero de 1872 Martín Salazar le pide las planchas de *Tramoya* para hacer una tirada de veinticinco ejemplares.

débil, de 1871), aunque lo normal era que se limitara a revisar el trabajo del arreglista antes de que el editor lo enviara al taller de grabado.

Por último eran también muy frecuentes los arreglos, fantasías y transcripciones para distintos instrumentos de los fragmentos de zarzuelas más populares, de los que hay numerosos ejemplos en la obra de Barbieri.

Aunque la edición musical española del siglo XIX es genéricamente abundante¹⁶ las tiradas solían ser pequeñas, de apenas unos pocos centenares de ejemplares para cada pieza, hecho que ha motivado la pérdida total de numerosas ediciones. Todo parece indicar que el negocio editorial se basaba más en producir una gran variedad de ediciones modestas de las que obtener muchos pequeños beneficios, que en la búsqueda del gran éxito editorial, sin duda posible de vez en cuando en el género lírico, pero que no podía ser la base del negocio.

Prueba del curioso equilibrio que caracteriza la edición española de la época es que dentro de un género muy popular y con enorme cantidad de títulos, como el lírico, las expectativas de venta siempre eran bastante reducidas. El editor Antonio Romero declaraba en una carta dirigida a Barbieri que las excelentes ediciones económicas de Ricordi de las óperas italianas más famosas (Verdi, Donizetti, etc.) apenas alcanzaban en toda España unas ventas insignificantes de 80-90 ejemplares de la edición de piano y entre 15 y 20 de la de canto, aunque la mayoría apenas pasaban de 8-10 ejemplares y 3 ó 4 respectivamente. Con este dato inapelable pretendía rebatir la opinión de Barbieri de que una edición musical barata vendería necesariamente un gran volumen de ejemplares¹⁷. Y es que, al igual que hoy no existe una correspondencia clara entre el nivel de afición musical expresada en el consumo de discos, con un consumo equivalente de partituras, tampoco en el siglo XIX se reflejaba más que relativamente en el negocio editorial la enorme popularidad de la zarzuela, debido a que tanto ayer como hoy la cultura musical escrita ha sido en España minoritaria.

Entre los primeros editores de Barbieri se cuenta Bernabé Carrafa Carvajal, editor de *Don Simplicio Bobadilla* (1853), y también sus herederos Carrafa y Sanz Hermanos, que editaron en 1865 por primera vez la famosa zarzuela *Pan y toros* y, pocos años después, el motete *Versa est in luctum* (1867) y dos piezas instrumentales: la colección de valsos *Los Campos Elíseos* (1867) y su *Marcha triunfal para banda* (1866), compuesta para el acto solemne de colocación de la primera piedra del nuevo edificio de la Biblioteca y Museos Nacionales.

Más intensas fueron las relaciones personales entre Barbieri y Casimiro Martín, de las que ya hemos comentado algo y que se pueden rastrear a través de la abundante correspondencia que mantuvieron entre 1849 y 1884. Su trato siempre fue muy distante y profesional, observando una cruda franqueza en materia económica: Martín nunca dudó en rechazar los ofrecimientos de

16. Basándome en estimaciones sobre números de plancha, catálogos comerciales y censo de editores, considero que la producción de partituras impresas en esta época en España podría ser cercana a las cincuenta mil piezas, aunque desde luego es un cálculo provisional sujeto a futuras revisiones. Una visión global de la actividad editorial se presenta en C. J. Gosálvez Lara: *La edición musical española hasta 1936*.- Madrid: AEDOM, 1995.

17. Aunque no es exactamente equiparable el caso de la ópera italiana al de la zarzuela sí es bastante indicativo (y así lo vio Romero) de los bajos niveles de venta de música impresa habituales en nuestro país. (B.N. Mss. 14042 171.)

Barbieri que no le parecían suficientemente interesantes, ni tampoco tuvo reparos a la hora de anunciar pérdidas en la venta de sus obras¹⁸; por su parte Barbieri debió de sentir una secreta satisfacción al entregar a otros editores algunos títulos fervientemente codiciados por Martín, como ocurrió con la citada zarzuela *Pan y toros*.

Como ya vimos, el primer sucesor de C. Martín fue Enrique Villegas, que adquirió el local y el fondo editorial (24 de marzo de 1873), por entonces el más rico en obras de Barbieri, y lo incrementó con nuevos títulos: *El proceso de Can-Can*, *Sueños de oro* y la *Sinfonía sobre motivos de zarzuela* en 1873, *Los comediantes de antaño* y algunas reediciones de *Los diamantes de la Corona* y *Jugar con fuego* en el siguiente año. El trato amistoso y solícito de Villegas no impidió a Barbieri romper en noviembre de 1875 el convenio que tenía con él establecido, debido a que durante todo el año anterior no le había enviado ninguna relación de ejemplares vendidos, situación que nunca se había producido con su antecesor. Además le reprochaba «el abandono que es público y notorio en el que tiene su casa editorial y almacén de música», por lo que retiraba todas las existencias que eran de su propiedad y le pedía cita para acabar amigablemente y hacer liquidación. Pocos meses después, el 25 de abril de 1876, Villegas vendió gran parte de su catálogo al poderoso editor Antonio Romero y Andía y comenzó una nueva actividad como fabricante de papel pautado en Barcelona. Su local madrileño pasó a manos de Pablo Martín Larrouy, hijo de Casimiro Martín, que intentó en vano volver a ganar el favor de Barbieri (en 1875 trató sin éxito de conseguir los derechos de *El barberillo de Lavapiés*). El entonces segundo editor musical de Madrid tan sólo logró obtener alguna zarzuela aislada (*Hoy sale hoy* en 1884) y un puñado de arreglos y fantasías de zarzuelas ya muy oídas, lo que podría muy bien ser interpretado como una venganza por todas las afrentas que el maestro creía haber recibido de Martín padre.

De este hecho sacaron buen partido otros empresarios de la época, como Andrés Vidal y Llimona, Benito Zozaya y, sobre todo, el citado Antonio Romero. En el catálogo de este último se encuentran casi una treintena de ediciones de Barbieri, muchas de ellas reimprimiendo planchas de C. Martín adquiridas a Villegas en 1876 y 1877¹⁹, otra a Carrafa y Sanz (*Pan y toros*, comprada hacia 1871) y el resto publicadas por primera vez por el establecimiento de Romero a partir de 1870, fecha en la que inicia con *Robinsón Crusoe*, *Galanteos en Venecia* y *El pavo de Navidad* una lista de ediciones que abarca toda la década de los setenta.

Barbieri y Romero se conocieron en 1845, cuando el futuro editor, por entonces tan sólo un buen clarinetista empleado en diversas bandas militares, presentó al maestro el nuevo método de clarinete que acababa de componer. Desde que Romero abrió su almacén y editorial (1854),

18. Por ejemplo, con *El secreto de una dama*, publicada en 1863, perdió al parecer 10.567 reales (carta de 5 de enero de 1865).

19. En febrero de 1877 Romero consulta con Barbieri la propuesta de Villegas de venderle las planchas de trece zarzuelas del compositor que obran en su poder. Barbieri le contesta autorizando la compra y pidiéndole 30.000 reales para permitir las futuras reimpresiones. Romero se resiste a pagar los 60.000 reales que suman las cantidades correspondientes a Villegas y Barbieri, pero al final llegan a un acuerdo y, poco tiempo después, el editor invita al compositor a su domicilio para ver las láminas que acaba de recibir. Antes de terminar el año reimprimiría todas las obras recién adquiridas.

las relaciones entre los dos músicos madrileños se movieron en un continuo tránsito de favores mutuos y recomendaciones (que entre otros beneficiaron al conocido pianista y compositor Oscar de la Cinna), con algunas anécdotas que muestran una amistosa confianza labrada durante el periodo anterior a su vinculación mercantil: en septiembre de 1864 Romero le invita a oír su nuevo «chiflete» (sin duda algún asunto relacionado con el innovador clarinete «Sistema Romero»), años después le pide una composición para trompa y piano que sirva de ejemplo musical en un nuevo método que está preparando (B.N. M.3974) e incluso, cuando el editor se decide a publicar sus zarzuelas, se pone enteramente en manos del compositor para que éste elija los títulos y las modalidades de relación contractual.

Su amistad se afianza durante los años setenta al coincidir ambos, como ya hemos señalado, en las tareas de la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en el comité de redacción del reglamento de la Ley de Propiedad Intelectual. Su correspondencia se impregna en esta época de un espíritu de camaradería que duraría ya toda la vida y que tan sólo se vió empañado por algún episodio aislado, como el que tuvo lugar en septiembre de 1873, al recibir Barbieri una reclamación de 48 reales por deudas contraídas en el almacén de música de Romero. Tal mezquindad provocó las iras del compositor, famoso por sus suspicacias, y la consiguiente petición de disculpas del empresario que, abochornado y proclamando un «grado de amistad que no puedo equiparar con cantidad alguna», culpó del suceso a una mala interpretación de sus órdenes y al exceso de celo de alguno de sus empleados, desconocedor del trato especial reservado al compositor.

Menos íntima, aunque casi tan fructífera desde el punto de vista mercantil, debió de ser la relación que Barbieri mantuvo con el editor catalán Andrés Vidal y Llimona (1844-1912), establecido en Madrid en 1874, primero como representante de la firma barcelonesa Andrés Vidal y Roger, propiedad de su padre, y más tarde como editor autónomo. Sus relaciones epistolares se fijaron en los puntos habituales: solicitud de zarzuelas y artículos para publicar (esta vez en la revista *España musical*), pero también hubo alguna curiosa novedad, como la invitación para ejercer la dirección musical del Liceo de Barcelona o una desesperada solicitud de mediación para el cobro de la deuda contraída por un regimiento militar moroso, que había adquirido instrumentos en el establecimiento musical barcelonés (B. N. Mss. 14.013).

En el breve periodo de cinco años en que Vidal y Llimona tuvo abierto su almacén de música en Madrid, publicó unas veinticinco piezas de Barbieri, entre las que se encuentran algunas primeras ediciones de zarzuelas muy importantes, como *El barberillo de Lavapiés* (1875) y *Chorizos y polacos* (1876). En una de ellas, *La vuelta al mundo*, aparece impresa una dedicatoria al empresario catalán.

Sólo queda mencionar al último de los editores que en vida del compositor tuvieron una participación importante en la difusión de su obra. Se trata de Benito Zozaya Guillén (1844-1904), almacenista establecido en Madrid en 1878, conocido masón y activo militante del Partido Liberal, con el que llegó a desempeñar una concejalía en el Ayuntamiento de Madrid. Nada más establecerse como editor puso en juego con Barbieri todas sus dotes de político persuasor con el fin de obtener los derechos de reproducción de sus obras, lo que logró al menos

en ocho ocasiones, desde la edición de la canción española *Lo que está de Dios* (1879) hasta la del sainete lírico *El señor Luis el tumbón* (1891), última pieza del género compuesta por el músico madrileño.

En ocasiones, el mimo exagerado que Zozaya empleaba con Barbieri caía en descarada adulación y, en medio de un amplio despliegue de convencionalismos sociales, depositaba de vez en cuando algún que otro mensaje de captación política (en 1891 llegó a solicitarle el voto para un candidato de su partido). Alguna vez intentó trasladar la rutina habitual de ofertas y contraofertas del oficio de editor al ambiente distendido del balneario (vese nota 11) y, con admirable capacidad para emprender iniciativas, el 21 de julio de 1883 pidió a Barbieri que posase para el pintor Cristóbal Alandi, al que había contratado para realizar una galería de retratos de músicos españoles, proyecto iconográfico que, de haberse llegado a realizar, habría sido un magnífico regalo para los actuales investigadores de la música española del siglo XIX. El último «detalle» de Zozaya con Barbieri consistió en una participación estelar en su sepelio. La comitiva, en la que el editor ocupaba lugar destacado, se detuvo frente a su establecimiento en la Carrera de San Jerónimo, engalanado con negras colgaduras, y allí se depositó sobre el féretro una corona de flores²⁰.

Podríamos hablar de algunos otros editores que publicaron música de Barbieri en la época, entre los que se contaron José Campo y Castro o Andrés Vidal y Roger, pero creemos que no merece la pena que nos detengamos en ellos, porque en todos los casos sólo hicieron ediciones esporádicas y generalmente arreglos y obras de escaso relieve.

No quiero concluir este rápido recorrido descriptivo por el tema sin insistir nuevamente en la importancia histórica de los Papeles de Barbieri en la Biblioteca Nacional, probablemente la fuente principal para el estudio de la edición musical española del siglo XIX y un fascinante desfile de personajes que nos cuentan sus prácticas profesionales y sus relaciones humanas, permitiéndonos reconstruir un aspecto de la vida del compositor madrileño que no debe ser olvidado en los futuros trabajos de investigación que se le dediquen.

20. *Ilustración musical hispano-americana*, VII (1894), n. 147, p.28-29.