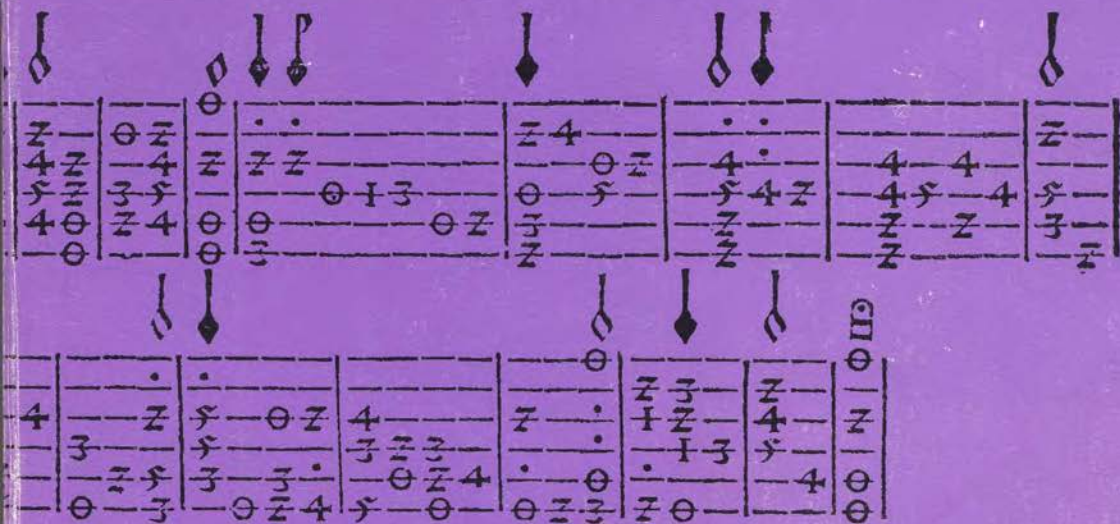




LA EDICION MUSICAL ESPAÑOLA HASTA 1936

Carlos José Gosálvez Lara



**A
D
O
M** ASOCIACION
ESPAÑOLA
DE
DOCUMENTACION
MUSICAL

Colección
de Monografías n^o 1

**COLECCION DE MONOGRAFIAS
AEDOM
Nº 1**

LA EDICION MUSICAL ESPAÑOLA HASTA 1936

CARLOS JOSE GOSALVEZ LARA

LA EDICION MUSICAL
ESPAÑOLA HASTA 1936
Guía para la datación de partituras

**A
E
D
O
M** ASOCIACION
ESPAÑOLA
DE
DOCUMENTACION
MUSICAL

CON LA COLABORACION DE



© CARLOS JOSE GOSALVEZ LARA, 1995

EDITA: ASOCIACION ESPAÑOLA DE DOCUMENTACION MUSICAL

C/ TORREGALINDO, 10

28016 - MADRID

I.S.B.N.: 84 - 605 - 3294 - 1

DEPOSITO LEGAL: 324 - AB1995

IMPRIME: TEBAR FLORES

LAS ILUSTRACIONES QUE APARECEN EN LA OBRA PROCEDEN DE LA COLECCION DE
LA BIBLIOTECA NACIONAL Y DEL ARCHIVO ALIER (Nº 25-28)

INDICE

PRESENTACION	11
PROLOGO	13
I. INTRODUCCION HISTORICA.	
Siglo XV-XVI.	17
Siglo XVII.	29
Siglo XVIII.	32
Siglo XIX.	45
1. Los protagonistas: editores y grabadores	45
2. Rasgos característicos de la edición, géneros musicales y ediciones singulares	52
3. Avatares históricos: breve relación de los principales editores .. musicales	63
La primera mitad del siglo XX	73
II. EL ESTUDIO DE LA EDICION MUSICAL DEL SIGLO XIX Y PRIN- CIPIOS DEL XX.	
1. Finalidad e interés	81
2. Definición del tipo característico de documento	84
3. Fuentes para el estudio de la edición	87
3.1. El estudio del documento	88
3.2. Archivos privados de editores	90
3.3. Archivos de organismos e instituciones públicas	92
3.4. Registro de la Propiedad Intelectual	93
3.5. Catálogos de Bibliotecas	97
3.6. Documentaciones especiales	99
3.7. Prensa y Publicidad	101
3.8. Otras fuentes bibliográficas	102
III. PROBLEMAS DE LA EDICION DEL SIGLO XIX EN EL PROCESO BIBLIOTECARIO Y LA INVESTIGACION MUSICOLOGICA	
1. Transmisión de fondos editoriales	109
2. La datación de partituras	109
2.1. Fechas de registro en las oficinas de Propiedad Intelectual ..	113
2.2. Alusiones históricas en el documento	114
2.3. Fechas de estreno en obras líricas	116

2.4.Cambios de domicilio de editores y almacenistas	117
2.5.Secuencias cronológicas de números de plancha	120
2.6.Otros recursos de datación complementarios	124

IV. SELECCION DE RESEÑAS BIOGRAFICAS DE EDITORES Y GRABADORES

Alier Martra, Ildefonso	125
Almagro y Cía	134
Ayné, Juan	137
Budó y Martín, Juan	140
Campo y Castro, José	141
Carrafa y Carvajal, Bernabé	144
Dotesio- Unión Musical Española	146
Echevarría, Faustino	152
Eslava, Bonifacio	153
Guardia, Rafael	157
Martin Bessiéres, Casimiro	159
Martin Larrouy, Pablo	163
Pujol Riu, Juan Bautista	166
Romero y Andía, Antonio	169
Saco del Valle, Carlos	178
Toledo, Nicolás	179
Vidal y Roger, Andrés	181
Vidal y LLimona, Andrés	184
Villegas, Enrique	188
Wirmbs, Bartolomé	189
Zozaya Guillén, Benito	194

APENDICE	199
BIBLIOGRAFIA	205
INDICE DE GRAFICOS E ILUSTRACIONES	209
INDICE ONOMASTICO	211

A Noemi y Clara

Presentación

La Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM) nace en 1993 de la necesidad de aunar los esfuerzos de las instituciones dedicadas a la conservación y difusión del patrimonio musical. Vinculada como rama nacional a la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales (AIBM), promueve el desarrollo de bibliotecas musicales en conservatorios y centros de enseñanza, centros de documentación musical, y secciones musicales en bibliotecas públicas y archivos, así como la relación entre los centros actualmente existentes. Los fines de la asociación incluyen el desarrollo de instrumentos de trabajo para profesionales de la documentación musical- bibliotecarios, archiveros y documentalistas, así como impulsar la investigación y promover proyectos relacionados con la documentación musical.

La necesaria tarea de catalogación y sistematización de los fondos musicales se realiza procurando adaptar las normativas internacionales al uso. Pero carecemos de estudios y trabajos que ayuden a completar nuestra labor. Se echan así en falta herramientas de trabajo necesarias para resolver los problemas propios de la música en España (catálogos parciales, especializados, etc.).

Uno de esos problemas a la hora de describir los impresos musicales españoles es el su datación. Hasta la reglamentación y uso de los derechos de autor y su reflejo en las partituras impresas, pocas eran las que llevaban fechas de edición. Así, los impresos del siglo XIX, eran hasta el momento muy difíciles de datar.

Tras largos años de investigación, la paciencia, capacidad y tesón de José Gosálvez, del Servicio de Partituras, Registros Sonoros y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional ha dado como resultado el trabajo que presentamos. Desde estas líneas le agradecemos la minuciosidad y el enorme esfuerzo realizados, así como le animamos en la continuación de esta labor que dará lugar en un futuro no lejano, a lo que consideramos obra básica de referencia acerca de la historia de la edición musical en España.

Este volumen es el primero de una serie que deseamos tenga su anual salida con obras que sean ayudas a la labor diaria de archiveros, bibliotecarios y documentalistas en materia musical.

Jon Bagüés
Presidente de AEDOM

PROLOGO

Desde hace siglos vienen repitiéndose las valoraciones pesimistas sobre la producción de nuestra imprenta musical, con afirmaciones que, en todo caso, sólo tienen validez si se expresan en términos relativos y de comparación con otros países más desarrollados en esta especialidad, olvidando el hecho de que nuestro patrimonio editorial es ya suficientemente importante e interesante por ser el único que nuestra cultura y nuestra industria han sido capaces de producir.

La historia de la imprenta y la edición ha suscitado en general poco interés entre los investigadores de la música española, motivo de que todavía se mantengan muchas incógnitas sobre el tema. También ha contribuido a ello el silencio de los bibliotecarios, que en algunos casos han evitado enfrentarse a un tipo de documento especialmente complejo y han cedido parte de sus tareas de catalogación a unos musicólogos más preocupados por los contenidos que por la descripción bibliográfica de sus soportes.

Afortunadamente estas tendencias han ido cambiando en los últimos años y parece que empiezan a establecerse unas relaciones de colaboración más equilibrada entre especialistas de ambos campos, en buena medida por las necesidades que han surgido en la elaboración de bibliografías y catálogos fruto del reciente incremento de los estudios sobre la música española del siglo XIX, abundante en ejemplos impresos y hasta ahora muy olvidada.

Al adentrarnos en el territorio poco explorado de la edición musical de esa época, descubrimos multitud de riquezas insospechadas y nos asaltan numerosas preguntas: ¿Quiénes eran esos personajes que aparecen como editores responsables de miles de partituras? ¿cómo se hacían los impresos y de qué forma se presentaban? ¿de qué manera se comercializaban? ¿qué géneros musicales se difundían por medio de la imprenta? ¿qué debemos saber sobre la imprenta y la edición para procesar correctamente el documento musical en la biblioteca?...El campo de estudio es amplio y afecta a múltiples facetas de nuestra historia musical, por lo que no pretendemos haberlo agotado en esta pequeña obra. Lo único que hemos intentado en ella ha sido abordar, desde un punto de vista bibliográfico, algunos aspectos inéditos, tratando además de seguir siempre un enfoque práctico que permita su utilización como herramienta de trabajo de musicólogos y bibliotecarios.

Sin duda podrán hacerse en un futuro próximo nuevas aportaciones a una materia de la que todavía queda mucho por decir, pero esperamos que las caren-

cias de este trabajo no sirvan como argumento contra una vía de estudio que merece atención, y de la que este libro sólo aspira a ser un primer paso.

La investigación se ha desarrollado siguiendo dos caminos: la búsqueda y análisis de documentación bibliográfica y de archivo, y el trabajo de campo sobre los impresos conservados, realizado principalmente sobre los ricos fondos del Servicio de Partituras de la Biblioteca Nacional, a cuya plantilla me enorgullece pertenecer. Agradezco desde aquí el apoyo constante de todos los amigos y compañeros de trabajo, que me han brindado generosamente mucha información y experiencia, particularmente el de la directora del citado Servicio, Nieves Iglesias Martínez.

Fue precisamente por una necesidad planteada en el desempeño de las tareas en la Biblioteca como surgió mi interés por el estudio de la edición, que me llevó a elaborar, hace casi diez años, una primera versión de tablas cronológicas de números de plancha y una relación provisional de editores y grabadores españoles. Desde entonces he ido ampliando la investigación (cuyos resultados han estado siempre a disposición de los usuarios de la Biblioteca), hasta que en la reunión celebrada con motivo de la constitución de A.E.D.O.M. (1993) se me propuso su publicación; primero lo hizo Antonio Álvarez Cañibano, director del Centro de Documentación Musical del I.N.A.E.M., y más tarde la asociación recién nacida a través de su presidente, Jon Bagües, con el fin de incluirlo dentro de la colección de monografías de carácter técnico que tengo el honor de inaugurar.

Después de exponer estos antecedentes, quiero finalmente referirme a la estructura del trabajo, que está dividido en tres bloques: una introducción histórica que sigue un orden cronológico desde el periodo incunable hasta principios del siglo XX; una segunda parte (capítulos II-III) dedicada a la edición del siglo XIX y primeros años del presente, su definición, fuentes, problemas y metodología de su estudio, y, por último, una selección de reseñas biográficas de algunos de los principales editores de este periodo, en las que he procurado reunir datos que nos permitan conocer sus trayectorias profesionales y las características de sus fondos, situando los impresos en la fecha y el contexto en el que fueron producidos. Para su mejor utilización considero importante tener presentes las observaciones que aparecen en el capítulo III y la consulta de los gráficos, que a veces contienen informaciones no recogidas en otras partes del texto.

Termino esta introducción expresando mi gratitud al Centro de Documentación Musical por la ayuda que ha prestado a la realización material de este libro. También a todos los que, a pesar de las numerosas demoras y contra-

tiempos, han mantenido su confianza en mi trabajo y han contribuido desinteresadamente en la elaboración de índices, revisión del texto y preparación de las ilustraciones, muy especialmente a Juan José Carreras López, José Ignacio Cano Martín, José María Soto de Lanuza, José Antonio Arana Martija, Paloma Baringo Serrano, Rafael Embuena, Isabel Lozano, Lucía Fernández de la Aldea y Magdalena Fernández Pérez.

I. INTRODUCCION HISTORICA

SIGLO XV - XVI

El primer libro de música impreso en España, el célebre **Missale Caesaraugustanum**, salió de las prensas del tipógrafo alemán establecido en Zaragoza Pablo Hurus en 1485, sólo doce años después de que apareciera en Alemania el primer libro musical impreso conocido, el llamado **Gradual de Constanza**, debido a un taller anónimo.

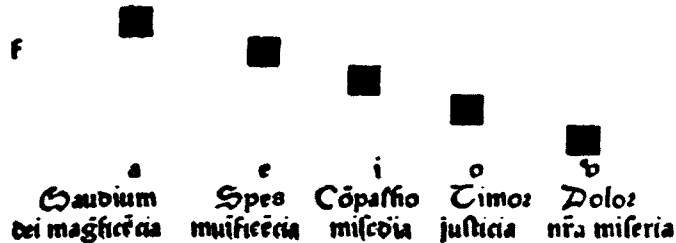
La imprenta española del periodo incunable muestra, dentro de un nivel comparativamente modesto por el número y calidad de sus producciones, una proporción alta de libros musicales, hecho que ha sido resaltado frecuentemente por los especialistas (1). Por lo demás, sus características básicas son comunes en esta época a las de otros países europeos: utilización de técnicas de tipografía y grabado xilográfico, predominio de libros litúrgicos en notación cuadrada, destinados a abastecer la demanda de numerosas congregaciones religiosas (se calcula que unas 270 ediciones de este tipo fueron impresas antes de 1501, de las cuales se han conservado al menos catorce ejemplos españoles), límites difusos entre las funciones de imprenta y edición y falta de artesanos auténticamente especializados en música.

En España, la mayor parte de los incunables musicales fueron producidos por pequeños talleres tipográficos, generalmente dirigidos por maestros extranjeros que sólo realizaban este tipo de trabajos de forma ocasional. La sencillez de sus pertrechos y la continua necesidad de buscar nuevos mercados les obligaba a frecuentes peregrinaciones y cambios constantes de asentamiento.

Las localidades españolas en las que se produjeron incunables de música fueron, además de la mencionada Zaragoza (misales de 1485, 1488 y 1498), Salamanca, Monterrey (en Galicia), Toledo, Montserrat, Valencia y, sobre todo, Sevilla, ciudad en la que los denominados “cuatro compañeros alemanes” (Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer de Nuremberg, Magnus Herbs y Tomás Glockner) imprimieron en 1492 el primer tratado musical español, original del bachiller Domingo Marcos Durán y titulado **Lux bella**. Estos mismos impre-

(1) La bibliografía sobre incunables españoles de música es relativamente abundante. Entre los estudios de carácter general que incluyen una descripción de todos los libros de esta época conservados están *Spanish music in the age of Columbus*.- La Haya, 1960 de Robert Stevenson y la obra de Carlos Romero de Lecea *Introducción a los viejos libros de música*.- Madrid, 1976.

et ista notes Conformatio ad quinq; notulas sol/fa/mi/re/ut: Quis
 quis aduertere diligenter voluerit / inueniet q; ois meditatio salubris
 tam diuinarum q; humanarū scienciarū reduci potest ad quinq; verba
 quorū quatuor prima deū respiciunt sc; magnificencia / munificēcia mi
 sericordia / iusticia / Quntū est homini speciale videlic; miseria Omne
 huiusmodi canticū spūs & cordis habet formari scōm alterum quinq; ver:
 borū seu duorū seu triū seu omnū simul predictorū Possent hīc omēs
 cordis et spiritus affectiones ad nūm deduci quoniam que sunt gaudiū
 spes / cōpassio / timor / dolor / applicando singulū verbū lris meditacōis
 singule p ordinem hic positum voc sonantis affectōis Demum quicq;
 vocales orōine natali posite notule sūt motātes cui voc lra sit accomo
 da etiā p dep̄sionē et eleuacō; ad mīlar game natat sol/fa/mi/re/ut/
 Aut ponat ordo nature vocaliū dēptis consonantib; ut p; in hac figura-



Plolumus aut ut existimet aliquis gama pns misticor oim canticor
 valere ptn⁹ efficaciter ut cātet cor & spūs p affectū hīc & effectū nō fu
 erit hunc arti de se agnate facillime supadditus p̄sertum in musica sensu
 ali sic & in p̄lterio & cythara. sic in choro vocali sic in cordis & orga
 no Sed nec oportet nec expedit sola p̄ncū fantasia figurali ōlari diu
 cius q; ducantur ad intelligencię puritate fantasmatib; vel transcensib; t
 interim quantū fas extiterit derelictis nec ideo putanda est pns ars in
 utilis vel fūuacua vel solū tantatialis qm pns est qd animale scōm a.
 postolū & omnis nostra cognicio intellectuā sumit a sensitia p̄cipiū
 que iuuatur dū ordmata sibi fantasmata p̄ntatur & sub cōpendio hoc
 onū fidenter pollicemur q; pns ars tamq; in vtero nature fōmata cui
 nulla est lingua barbarā vel ignota bradicabilis erit omnibus et per
 omnes sine discrezione ideomatum qui conuerti voluerint ad cor ubi
 tamquā in libro scriptum est impressum & signatum & notulati. licet
 obumbratum in multis p̄scriptū ternariū Nam quis negauerit deum

Fig. 1 Aunque no es una obra de contenido específicamente musical, el *Collectorium super Magnificat* (Esslingae: Con. Fyner, 1473) de Johannes Gerson es el primer libro en el que aparecen notas de música impresas.

sores habían producido ya un **Antiphonarium et graduale** (1491) para la orden de San Jerónimo.

También en Sevilla los artesanos Meinardo Ungut y Stanislao Polono realizaron en 1494 un espléndido **Processionarium ordinis praedicatorum**, el incunable español del que se ha conservado mayor número de copias.

Además de las mencionadas catorce ediciones litúrgicas españolas del periodo incunable, conocemos un total de cinco pequeños tratados musicales impresos en España durante el siglo XV (2), la mayoría de gran brevedad y escritos en lengua vernácula, característica de nuestra imprenta nacional que contrasta con las prácticas seguidas en otros países.

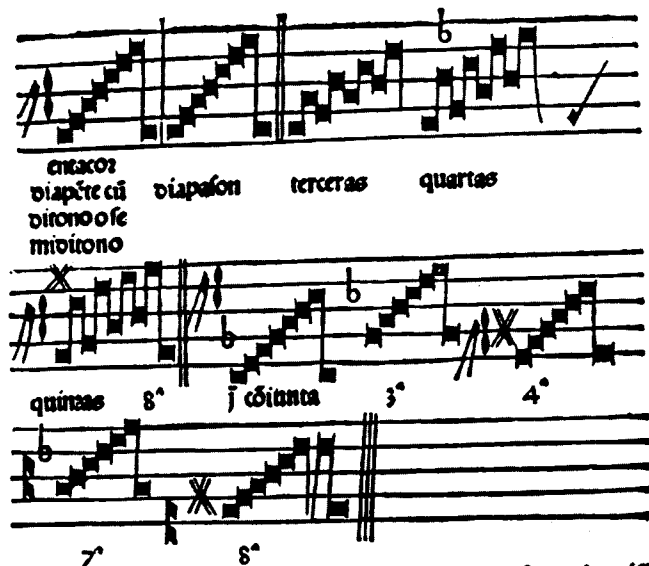
Los impresores europeos de esta época intentaron por diversos procedimientos superar el reto que suponía para sus medios rudimentarios la representación de la notación musical: dejaban espacios en blanco que luego se rellenaban a mano con los pentagramas y la notación, utilizaban el grabado xilográfico (sobre todo en los ejemplos musicales de los tratados teóricos) (3), técnicas mixtas de tipografía para imprimir los pentagramas y posterior añadido manuscrito de las notas y, por último, el resultado final del progreso tecnológico de estos años, la aplicación del sistema de tipos móviles metálicos tanto a los pentagramas como a los signos musicales, técnica que se mantendrá vigente en la edición de música eclesiástica hasta el siglo XIX y que será muy común en todo tipo de música impresa anterior al siglo XVIII.

El primer gran editor y tipógrafo exclusivamente especializado en música fue Ottaviano dei Petrucci, activo en Venecia entre 1501 y 1520 y pionero en la difícil impresión de música profana en notación mensural y también de tablaturas instrumentales (los primeros libros de estas características fueron su célebre **Harmonice Odhecaton** de 1501 y la **Intabolatura de liuto** de Joan Dalza de 1508), tipos de edición musical que serían muy comunes durante los dos siglos siguientes.

La producción de Petrucci es de bellísima factura, con unos tipos muy característicos, y fue realizada siguiendo un procedimiento lento y laborioso de

(2) - Marcos Durán : *Lux Bella*.- Sevilla, 1492 y *Comento sobre Lux Bella*.- Salamanca, 1498. Guillermo de Podio : *Ars musicorum*.- Valencia, 1495. Alonso Spañon : *Introducción de canto llano*. - Sevilla, 1498. Cristóbal de Escobar : *Esta es una introducción muy breve de canto llano*.- Salamanca, 1498.

(3) - La imprenta incunable utilizaba el grabado en madera como único medio para reproducir ilustraciones y la música en esos casos tenía esta consideración.



Reglas para cantar por bº y conjuntas distuntas: consonancias disto-
nancias guardando el genero diatonico.

¶ El 4º bozes de grado o salto varas dos tonos y vn semitono. El 5º
bozes tres tonos y vn semitono. El 6º bozes 5º tonos y dos semitonos
En el 4º y 5º immediate se succoieren. En estos en diferencia si falsifica-
ras el diapente o faras tritono: antes faz tritono: que el diapente es inua-
riable en su composicion. Otros fazen al contrario y erran. En todas
las otras especies te conforma con lo que quisiere la letra y melodia.

¶ Distunta es pasar de salto de vna deducion y propicudo a otra sin
mutança spessa segund quexo an punturas y son estas: tri: onas. diapen-
te. exacor. entacor. diapason. Otras se fallan: mas estas bastan para canto
llano. En fazen se por defecto de bozes.

¶ Conjunta es do ay mi poner fa: En al contrario son diez. 5º de bº y 5º
de ff. De bº son estas. 1º 3º 5º 7º 9º. De ff 2º 4º 6º 8º 10º. Son musica
ficta. En asignaron solas diez conjuntas: por que bastan para fazer vna

marquetus
boccius
michael de
castellanis

durantus

franchinus
gafus de
laue

Fig. 2 En Sevilla se imprimió en 1492 el primer tratado musical español, *Luz bella*, del
bachiller Marcos Durán.

impresión en varias fases: primero se imprimía el pentagrama, luego el texto (en el caso de que lo hubiera) y , por último, las notas musicales, que requerían una alineación exacta respecto al pentagrama.

El enorme coste y lentitud de este sistema suponía un serio obstáculo para la producción masiva que solicitaba el nuevo y pujante mercado musical, por lo que muchos impresores se afanaron en la búsqueda de soluciones prácticas que abreviaran y abarataran el proceso.

La mejor solución vino gracias al editor y tipógrafo musical de París Pierre Attaignant, que empezó a usar hacia 1527 unos tipos móviles especiales que incluían, además de la nota musical, el fragmento correspondiente del pentagrama, lo que permitía realizar la impresión en una sola tirada. Esta gran ventaja hizo que el invento de Attaignant pronto se impusiera en toda Europa como método más común de producción de música impresa y que, con mínimas variaciones, mantuviera su primacía durante más de dos siglos. No obstante también tenía inconvenientes, entre ellos la dificultad para alinear perfectamente las notas y evitar el efecto antiestético de la fragmentación de los pentagramas y, lo que era mucho más grave, la incapacidad prácticamente insalvable de representar acordes: a pesar de resultar sumamente útil en la representación de voces solas e instrumentos melódicos, era muy difícil su aplicación a la música de los instrumentos polifónicos más comunes, particularmente los de tecla y los de cuerda pulsada (vihuela, laúdes y guitarras).

El propio Attaignant intentó paliar este problema dividiendo verticalmente sus tipos en dos mitades, solución que permitiría situar una nota en la parte superior del pentagrama y otra en la inferior, dando unas posibilidades armónicas mayores, pero a todas luces limitadas.

Mejores resultados en la representación de sonidos superpuestos se obtuvieron con el desarrollo durante los siglos XVI y XVII de diversas cifras y tablaturas instrumentales, que partían de distintos principios, pero que en general no buscaban la representación universal de la música, sino que pretendían ser unas plantillas de instrucciones directamente aplicables al instrumento concreto para el que habían sido ideadas. Por ejemplo, en las tablaturas de laúd o vihuela las líneas no reflejaban alturas de sonido como en el caso del pentagrama, sino las cuerdas del instrumento, mientras que los números indicaban los trastes correspondientes.

Las tablaturas de tecla eran más complejas, debido a la mayor capacidad polifónica de estos instrumentos, y dieron lugar a soluciones muy imaginativas,

entre las que se contaron las sugeridas o aplicadas por los españoles Alonso de Mudarra, Juan Bermudo y Venegas de Henestrosa, a las que nos referiremos más adelante.

Desde el punto de vista de la edición, las tablaturas tenían la doble ventaja de simplificar el proceso técnico de impresión, que se limitaba a reflejar líneas y números y que por tanto no requería ningún tipo de conocimientos musicales por parte de los operarios y, al mismo tiempo, abrían el mercado musical a un amplio sector de aficionados a los que se hacía muy asequible la iniciación en la práctica instrumental.

En lo que respecta a la música vocal, sin duda la más practicada por la imprenta de la época, los editores del siglo XVI produjeron gran número de libros de facistol con canto llano o polifonía, generalmente de grandes dimensiones para poder ser leídos desde lejos por los coros. Otros muchos libros de polifonía religiosa y profana de formato menor fueron también impresos de una manera característica y de antigua tradición, con las distintas voces superpuestas y en páginas enfrentadas, es decir, reflejando la disposición habitual de los cantores. Por último, también fue bastante corriente otro tipo de edición para varias voces o instrumentos en forma de cuadernos separados para cada una de las partes, frecuentemente en pequeño formato apaisado.

Mucho menos comunes fueron las llamadas “partituras de mesa”, aparecidas por primera vez en Francia (Jacques Moderne, 1538) y que tuvieron cierta difusión en Inglaterra a finales de siglo. En ellas las músicas de cada parte, generalmente canto e instrumentos, se imprimían para ser leídas en los cuatro sentidos distintos de la mesa en la que se apoyara la partitura.

También excepcionales durante el s. XVI fueron los ejemplos impresos que mostraban una disposición apropiada para la lectura de diversas voces de forma vertical y simultánea, es decir, lo que conocemos en sentido estricto como “partitura”. Probablemente esta ausencia se explica no sólo por las peculiaridades de la notación mensural de la época, difícilmente adaptable a este caso, sino también por el tipo de música que se solía imprimir y las necesidades del mercado al que se dirigían los impresos.

La demanda y producción de música llegó a ser durante el siglo XVI muy importante en algunos países europeos, particularmente en Francia, Italia y Países Bajos, donde circularon miles de obras de polifonía y música instrumental salidas de talleres tipográficos altamente especializados, como los de Attaignant, Adrian

Le Roy y Robert Ballard en París, Jacques Moderne en Lyon, Tylman de Susato y Pierre Phalèse en Amberes, Scotto y Gardano en Venecia..., por citar sólo algunos de los más importantes. En Alemania también hubo una gran producción con características propias (por ejemplo, la pervivencia del grabado en madera y la proliferación de libros de culto luterano), pero no se dieron casos de impresores exclusivamente especializados.

En la España renacentista no concurren las condiciones necesarias para que se diera en este campo un proceso similar al de otros países y, a pesar del progreso indudable de nuestro arte tipográfico, tardaría todavía casi trescientos años en cuajar aquí una actividad de impresión y edición de música verdaderamente significativa y diferenciada.

Durante los reinados de Carlos I y Felipe II el esplendor político vino acompañado de un brillante apogeo económico y cultural que se reflejó en todos los ámbitos. Aumentaron extraordinariamente la demanda y la producción de libros, así como la riqueza y calidad de ediciones litúrgicas que se publicaron en la primera mitad de siglo y cuyos artífices más importantes quizá sean el impresor zaragozano J. Coci (activo entre 1502 y 1543) y el artesano de origen francés Arnao Guillén de Brocar (14-? - 1524), establecido en España a finales del siglo XV y que, después de recorrer diversas ciudades del país, se había instalado en 1511 en Alcalá de Henares, donde imprimió la célebre **Biblia polígota complutense** (1515 -1520). Por estas fechas recibió el encargo del cardenal Jiménez de Cisneros de imprimir libros litúrgicos para el arzobispado de Toledo, serie que ejecutó alcanzando un nivel técnico extraordinario (4). Sin duda alguna, los cantoriales eran libros muy solicitados en la España de aquella época, y la imprenta contribuía perfectamente a cubrir la demanda con precios más asequibles que el de los lujosos códices manuscritos. No obstante, estos últimos siguieron produciéndose en gran número hasta el s. XVIII. Al igual que en otros campos de nuestra cultura, el s. XVI fue el siglo de oro de la edición de libros de canto litúrgico en España, con una producción conocida de unas ciento treinta piezas (5).

Después del Concilio de Trento (1545 - 1563) se hizo necesaria la edición de nuevos libros litúrgicos, según el texto revisado que en aquella época se deno-

(4) - Martín Abad, J. :*La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*.- Madrid : Arco, 1991.- 3v. (incluye un estudio muy completo sobre la trayectoria profesional de Brocar y describe detalladamente todas sus producciones).

(5) - Fernández de la Cuesta.. (et al.). *Libros de música litúrgica impresos en España antes de 1900*. En: Música. Rev del Real Conservatorio de Música de Madrid, 1994, nº 1. Para el presente año se anuncia la edición del catálogo de libros litúrgicos españoles de los siglos XV-XVI que preparó el fallecido especialista Antonio Odrizola.

minaba “nuevo rezado”. El primer impresor que publicó libros de estas características fue Cristóbal Plantin (1520 - 1589), francés establecido en Amberes que, a instancias de su amigo el humanista español Arias Montano, consiguió ser nombrado en 1570 prototipógrafo regio por Felipe II, de quien un año más tarde recibiría el encargo de imprimir un número muy elevado de libros litúrgicos, aunque al parecer nunca obtuvo del rey el privilegio exclusivo que a veces se ha señalado. En 1576 el impresor de Amberes ya había enviado a España más de 50.000 ejemplares de sus ediciones, cuya distribución en los territorios españoles de la Corona se llevaba a cabo por mediación del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, según el privilegio que, por Real Cédula de 1573, le otorgaba el monopolio de la distribución y venta de ese tipo de publicaciones. La vigencia de ese privilegio durante más de doscientos años ocasionaría multitud de pleitos y controversias con los editores e impresores españoles, al principio porque el monasterio mantuvo la relación inicial con la firma flamenca, y más tarde porque insistía en tomar los precios de Amberes como punto de referencia para obtener rebajas de los proveedores nacionales (6).

Dejando al margen las publicaciones en notación eclesiástica, no más de una treintena de impresos musicales producidos en España durante el siglo XVI ha llegado hasta nosotros, número muy inferior al de ediciones extranjeras con música de autores españoles (Victoria, Guerrero, Flecha, Infantas, Raval, Navarro, Ortiz, etc.) especialmente procedentes de Roma y Venecia, lo que se explica, no sólo por la actividad profesional de muchos de ellos fuera de nuestro país, sino también por su mayor confianza en los experimentados y prestigiosos talleres italianos, a los que se encargaban obras que más tarde serían destinadas mayoritariamente al mercado español. El contraste entre las modestísimas cifras de producción nacional y los más de cuatro mil impresos realizados sólo en los dos principales talleres venecianos nos muestra claramente la imposibilidad que tenían los artesanos españoles de competir con ellos en precios y experiencia.

Lo más interesante de la producción editorial española del siglo XVI quizás esté en la serie de libros de vihuela y órgano que se inicia con la publicación en Valencia, por el impresor Francisco Díaz Romano, del Libro de música de vihuela de mano intitulado **El Maestro** (1536), de Luis de Milán. A éste siguieron otros seis libros consagrados exclusivamente al repertorio del instrumento que alcanzaba mayor difusión en los ambientes cortesanos de la época : **Los seis**

(6) - Sobre Plantin puede consultarse la siguiente bibliografía: Moll, J.: *Sobre el privilegio de Cristóbal Plantin. En Homenaje a Justo García Morales.*- Madrid, 1987. L. Voet: *The Plantin press (1555-1589): A bibliography.*- Amsterdam, 1981-1983. F.M.A. Robben: *Cristóbal Plantino (1520-1589) y España.*- Madrid : Biblioteca Nacional, 1990.

libros del Delphin de música (Valladolid, 1538) de Luis de Narváez, **Tres libros de música en cifras para vihuela** (Sevilla, 1546) de Alonso Mudarra, **Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas** (Valladolid, 1547) de Enríquez de Valderrábano, **Libro de música de vihuela** (Salamanca, 1552) de Diego Pisador, **Orphenica lyra** (Sevilla, 1554) de Miguel de Fuenllana y **Libro de música en cifras para vihuela, intitulado El Parnaso** (Valladolid, 1576) de Esteban Daça. A esta lista se podrían añadir los libros para tecla, arpa y vihuela de Luis Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557) y Antonio de Cabezón (Madrid, 1578) y también los tratados de Juan Bermudo (Osuna, 1555) y Tomás de Santa María (Valladolid, 1565), ambos ricos en ejemplos musicales y piezas originales. Al contrario de lo que sucede con otros repertorios musicales de la época, en el de música española en cifra hay un claro predominio de las fuentes impresas sobre las manuscritas.

Con el título **Obras de música para tecla, arpa y vihuela** apareció publicada la obra del organista Antonio de Cabezón, quizá nuestro músico más reconocido internacionalmente en su época. El libro vio la luz años después de la muerte del autor gracias al empeño de su hijo, Hernando de Cabezón, que el 21 de marzo de 1576 firmó un contrato con el impresor madrileño Francisco Sánchez, documento que afortunadamente se ha conservado en el Archivo de Protocolos de Madrid.

En muchos casos la música instrumental impresa, especialmente del repertorio de vihuela, iba dirigida a un público aficionado, incapaz de alcanzar la facilidad de improvisación de los profesionales y necesitado tanto de una explicación de las nociones básicas del instrumento, como del repertorio adecuado a su nivel de ejecución. Estos libros fueron espléndidamente impresos, con frecuencia bajo la estrecha vigilancia de sus autores, y en general disfrutaron de considerable difusión dentro y fuera de nuestras fronteras (7).

La cifra de vihuela, derivada de la tablatura de laúd, tenía, como ya hemos visto, la doble ventaja de ser un medio de aprendizaje más fácil para los principiantes, al tiempo que resultaba más sencilla de imprimir. La cifra de órgano, por el contrario, presentaba mayores dificultades, debido a que el extenso registro del instrumento aumentaba los problemas para representar tipográficamente una amplia gama de alturas de sonido. Alonso Mudarra (1546) y Juan Bermudo

(7) - La ponencia de J. Griffiths en el XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Madrid, abril de 1992) fue una documentada exposición del proceso de elaboración de estos libros, basada en contratos, licencias y otra documentación de archivo.

REGLA breue y compendioſa para entēder eſtas cifras, y algunos pri-
mores dellas, con la qual Regla, ſabiendo cantar vn poco de canto de
Organo, muy facilmente ſe puede poner en la Vihuela, y entender al-
gunas dudas, que podrian occurrir, por no hauer preceptos, para ſauellas, y ſe-
re lo mas breue que pudiere, porque no podre dezir tanto que otros no lo ayan
tratado.

¶ Las seys rayas a la larga, significan ser las seys cuerdas de la vihuela, tomándolas desta manera.

Sexta _____
 quinta _____
 quarta _____
 Tercera _____
 Segunda _____

¶ Las letras de cuenta de Guarifino significan numero, contando de vno hasta diez. Exemplo. 1.2.3.4.5.6.7.8.9.x. saluo esta letra, o, que en la cuerda que estuuiere, se ha de dar en vacio.

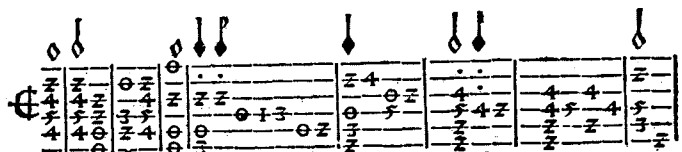
Segunda. _____
primas _____

¶ Todos estos numeros señalan en que traste se an de tocar las cuerdas, y asísi, este numero .i. en la cuerda que estubiere se a de tocar en el prime ro traste, y asísi el numero .2. se tocará en el segundo traste: y por el cōfiguiente los demas, y todos los numeros q̄ estubierē en frente los vnos de los otros, tocarle an juntas las cuer das en q̄ estubieren: y quãdo esten por sí apartado el vno del otro , tocarle a cada cuerda por sí. Exemplo.

por. Exemplo.

Las figuras de canto de organo que estan encima de las rayas, señalan el valor de los golpes, y así todo numerado q̄ estubiere con otros, o por sí, se le da el valor de la figura que tubiere por señal. Exemplo

93



Los puntillos que ay en los espacios entre raya y raya, sirue de guiarlos números que se han de dar juntos: y tambien siruen de guiar las figuras de canto de organo sobre los números que han de estar, como parece en el exemplo que puse arriba.

¶ Las rayas que atraueſſan las cuerdas, diuiden vn compas, que ſon los golpes que ay de vna raya a otra: que ſi es vn golpe, ſe le dara el valor de vn ſemibreue, y ſi ay dos golpes ſe le dara a cada vno el valor de vna minima, y ſi ſon quatro golpes, ſe les dara el valor de quatro ſeminimas: y ſi ay ocho golpes, ſe les dara el valor de ocho corcheas: que cada vn numero deſtos quatro numeros hazen vn compaſillo. Exemplo.

¶ Todos los golpes que huuieren de
 vna figura a otra, se tañeran al compas, y
 se les dara el valor de la figura que enci-
 ma de si tuuier: que si encima del golpe
 esta vn femibreus, todos los golpes ti-

¶ Todos los golpes que huuieren de vna figura a otra, se tañeran al compas, y se les dara el valor de la figura que encima de si tuuierẽ: que si encima del golpe esta vn semibreue, todos los golpes ti-

Fig. 4 En el libro de vihuela de Esteban Daza (1576) tenemos un ejemplo español de la edición musical de cifras y tablaturas, una práctica común durante los siglos XVI-XVIII.

(**Declaración de instrumentos**, 1555) propusieron soluciones propias que, al parecer, tuvieron poco eco.

Por el contrario, la “cifra nueva” que apareció por vez primera en el libro de Venegas de Henestrosa (1557), impreso por Juan Brocar, (hijo del mencionado Arnao Guillén), tuvo mucho más éxito en España y fue utilizada en los posteriores libros de Antonio de Cabezón y, casi setenta años más tarde, por Francisco Correa de Araujo en su **Facultad orgánica** (Alcalá de Henares, 1626). En este sistema las líneas representan los registros correspondientes a las cuatro tesituras fundamentales (recordemos que en las cifras exclusivas para vihuela representaban las cuerdas del instrumento) y los números, del uno al siete, designan las notas de la escala a partir de fa, mientras que en las demás cifras indicaban los trastes. En definitiva, el sistema de Venegas es un cifrado de la música en general y no sólo de un instrumento concreto, por lo que es fácilmente inteligible por cualquier músico, y que con gran simplicidad y pocos requerimientos técnicos a la imprenta, logra magníficos resultados en la representación de distintas voces superpuestas.

En lo que respecta a la música vocal, y a juzgar por el reducido número de impresos conservados, muy pocos libros de polifonía profana se debieron llevar a la prensa en la España del Renacimiento. Tan sólo conocemos las ediciones barcelonesas de los madrigales de Pere Alberch Vila (1561), desgraciadamente incompletos, otro libro de piezas del mismo tipo, originales de Joan Brudieu e impreso en la misma ciudad por Hubert Gotard (1585) y otras dos ediciones de Juan Vázquez, **Villancicos y canciones a tres y a quatro** (Osuna : Juan León, 1551) y **Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco** (Sevilla : Juan Gutiérrez, 1560). La edición española de música vocal de este periodo se centra casi exclusivamente en el género religioso, en el que tuvimos grandes figuras de relieve internacional. Además, en la historia de la imprenta española del Renacimiento faltan por completo ejemplos impresos de antologías vocales de varios autores, los llamados “cancioneros”, tan frecuentes en la imprenta europea contemporánea. El único ejemplar conocido que fue dado a la prensa y que contiene un repertorio español es el célebre “Cancionero de Upsala” (**Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a quatro, y a cinco bozes, agora nuevamente corregidos**), impreso en Venecia en 1556.

Casi la totalidad de la producción vocal impresa del siglo XVI se encuadra cronológicamente dentro del reinado de Felipe II y se realizó tanto en los centros económicos y culturales tradicionales (Salamanca, Sevilla, Valladolid, Barcelona) como en nuevos centros emergentes, como Madrid, capital de los reinos hispánicos desde 1561.

SIGLO XVII

Coincidiendo con la profunda crisis política y económica que sacudió Europa en el siglo XVII se produjo en este periodo una disminución del número de ediciones musicales, una pérdida de calidad de los materiales y, en general, un menor cuidado en las impresiones respecto a lo que se venía haciendo durante el siglo anterior. Al mismo tiempo, sin embargo, se registró el positivo afianzamiento de un nuevo sistema de producción de música impresa que tendría mucho futuro: el grabado calcográfico realizado con buril sobre plancha metálica.

No está muy clara la fecha en que se empezó a utilizar esta nueva técnica, pero suelen citarse como sus primeras muestras las láminas incluidas en **Dialogo della musica antica e della moderna** de Vincenzo Galilei (Florencia, 1581), además de algunos motetes grabados en miniatura dentro de estampas devotas que fueron publicadas en Amberes a finales del siglo XVI. No obstante, el primer grabador con una producción considerable de obras musicales completas fue Simón Verovius, establecido en Roma hacia 1586.

En los primeros años del siglo XVII el sistema se difundió principalmente en Italia, Alemania e Inglaterra, país este último en el que se utilizó para la producción de su primer libro de tecla impreso (**Parthenia**, 1612). En Francia, por el contrario, la calcografía encontró grandes dificultades para su expansión debido a las trabas interpuestas por la dinastía de impresores Ballard, que poseía un amplio monopolio de la producción musical.

La calcografía lograba un efecto muy parecido al de la copia manuscrita (al fin y al cabo se basaba igualmente en el principio de la escritura manual directa), con gran versatilidad en la representación de todos los casos posibles en el lenguaje musical y completamente ajeno, por tanto, a la artificiosidad que impone el empleo de los tipos móviles. Sin embargo, a pesar de sus ventajas, se mantendría durante más de cien años en un segundo plano respecto a la tipografía musical, quizá debido a que esta había adquirido una solidísima posición empresarial, muy difícil de erosionar sin una revolución previa del mercado.

En España la actividad de la imprenta de música durante el siglo XVII fue muy reducida y, si en épocas anteriores el volumen de producción era ya notablemente pequeño, durante los reinados de los tres últimos Austrias llegó a ser mínimo, por lo que el estudio de la música española de este periodo exige acudir a fuentes manuscritas aún en mayor medida que en el anterior.

De los últimos años del siglo XVI es la fundación en Madrid de la «Tipografía Regia», que imprimió **Missae sex** (1598) del maestro de capilla de origen flamenco Felipe Rogier, y que más tarde llevaría a cabo dos ediciones tardías de Tomás Luis de Victoria, **Missae**, **Magnificat**, **motecta**, **psalmi** (1600), **Officium defunctorum sex vocibus** (1605), el **Liber primus missarum** (1602) de Alonso Lobo de Borja y el **Libro de missas** (1628) de Sebastián López de Velasco. De este mismo establecimiento se conocen al menos siete libros de canto litúrgico fechados entre 1597 y 1667.

Junto a estas ediciones madrileñas se pueden citar otras piezas musicales impresas en la primera mitad del siglo fuera de la corte, el **Canticum Beatissimae Virginis** de Sebastián Aguilera de Heredia, impreso en Zaragoza por Pedro Cabarte en 1618 y que alcanzaría gran difusión, y también las producciones del artesano flamenco establecido en Salamanca Artus Tabernellius: **Liber Magnificarum** (1607) de Sebastián de Vivanco, y dos libros de misas y motetes (1608) de Juan Esquivel de Barahona, sin duda el polifonista más representado en la imprenta musical española de la época, ya que además cuenta con el libro **Psalmorum, hymnorum, magnificarum** impreso en 1613 en la misma ciudad por Francisco de Cea Tesa. Muy poco más dio de sí nuestra imprenta en materia de música vocal, y siempre dentro del marco eclesiástico.

Fuera de nuestras fronteras, especialmente en los Países Bajos e Italia, se dieron a la prensa las obras vocales de algunos autores españoles residentes en el extranjero, como Pedro Rimonte (1604, 1607 y 1614) y Juan Arañés (1624) y las piezas instrumentales de Bartolomé de Selma y Salaverde (1638) y Francisco José de Castro (1695), auténticas rarezas bibliográficas que afortunadamente hemos podido recuperar gracias a ediciones recientes. Además aparecen con cierta frecuencia en esta época obras sueltas de autores españoles incluidas en recopilaciones de madrigales y canciones hechas fuera de España, por lo que, en rigor, no pueden constituir materia prima para la historia de nuestra imprenta musical.

En lo que respecta a la música de tecla, parece que el ya citado libro de Correa de Araujo, la **Facultad orgánica** (1626), es el único consagrado a la música para este instrumento salido de las prensas tipográficas españolas en aquel siglo, y quedó durante más de cien años como ejemplo bibliográfico aislado.

Tal como sucedía en la centuria anterior con la producción para vihuela, la música de guitarra constituye uno de los corpus mejor representados en la edición española del XVII, sin duda por la notable popularidad del instrumento en los medios cortesanos. También como en aquel caso, la forma característica de pre-

sentación es la música cifrada y el manual didáctico, lo que no significa que a veces no exigiera un considerable nivel técnico al ejecutante.

El primer método de guitarra conocido lo publicó en Barcelona (1586?) el médico Juan Carlos Amat, pero desgraciadamente no se conoce ningún ejemplar de esta primera edición que haya sobrevivido al paso del tiempo. No obstante, se conservan bastantes ejemplares de las diversas reediciones que se hicieron durante los siglos XVII y XVIII, alterando más o menos el texto original y sin incluir notación musical.

Se conocen otros dos métodos de la primera mitad del siglo XVII, ambos destinados al mercado español aunque fueran editados en el extranjero; se trata del **Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español**, original de Luis de Briceño y publicado en París por Ballard (1626), y el **Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad**, publicado en Nápoles en 1640 por el músico portugués Nicolás Doizi de Velasco, que trabajó en Madrid al servicio de Felipe IV.

Ya en la segunda mitad del siglo se producen nuevas e importantes aportaciones impresas al repertorio de guitarra español con las ocho ediciones de la obra de Gaspar Sanz **Instrucción de música sobre la guitarra española**, realizadas en los talleres zaragozanos de los herederos de Diego Dormer entre 1674 y 1697, obra que alcanzó en su época una popularidad que parece haberse reavivado hoy en día, a juzgar por el gran número de grabaciones sonoras, transcripciones y fac-símiles publicados recientemente. La obra de Sanz fue además pionera en España en el empleo del grabado musical sobre plancha metálica, trabajo que al parecer realizó el propio músico con resultados muy notables (no así el de la posterior estampación, de apariencia bastante tosca).

Otros dos libros de guitarra verán la luz en Madrid durante el reinado de Carlos II: el primero se titula **Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española**, obra del presbítero Lucas Ruiz de Ribayaz que salió de la imprenta de Melchor Alvarez en 1677, y por último el **Poema harmónico, compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra**, escrito por el músico de la Real Capilla Francisco Guerau y grabado en la imprenta de Manuel Ruiz de Murga en 1694.

SIGLO XVIII

El «Siglo de las luces» marca en toda Europa una extraordinaria expansión de la edición musical, gracias a la generalización del grabado calcográfico, equivalente al utilizado en la abundante producción de estampas, y al aumento espectacular de la demanda de música impresa, consecuencia de la difusión de la educación musical en los sectores más acomodados de la sociedad.

Hacia 1700 los editores y grabadores John Walsh, en Londres, y Etienne Roger, en Amsterdam, introdujeron importantes mejoras en las técnicas de grabado calcográfico con la utilización de punzones de signos musicales, que permitían agilizar un proceso hasta entonces encomendado exclusivamente al buril. Además empezaron a usar planchas de peltre, un material más blando y barato que el cobre, que permitía por tanto atender un mercado cada vez mayor de partituras grabadas. Las piezas obtenidas por el sistema calcográfico se distinguen por llevar generalmente muy visible la huella de la plancha, una forma rehundida que deja los bordes de las hojas en resalte.

Desgraciadamente, ninguno de estos dos factores, la innovación técnica y el fenómeno social, se produjo en España con la oportunidad ni la fuerza que alcanzaron ambos en otros estados europeos : en Austria, Holanda, Inglaterra, Francia o ciertas ciudades alemanas surgieron numerosos artesanos especializados y se publicaron decenas de miles de impresos (8), con predominio de la música de cámara instrumental en forma de particellas sueltas para cada instrumento, aunque también abundaron las partituras completas, música de tecla y vocal.

El panorama de la edición musical española del siglo XVIII no era muy distinto del de los siglos anteriores. Sólo muy avanzada la centuria, y aún así, muy tímidamente, se fueron introduciendo las técnicas calcográficas en sustitución de la tradicional tipografía y del grabado xilográfico, este último afianzado en las ediciones de carácter popular (los libros de contradanzas, por ejemplo) y la ilustración musical en tratados teóricos. En algunas zonas de España, como Cataluña, el grabado en madera fue muy utilizado en todo tipo de ediciones populares hasta el siglo XIX.

En España la música seguía en esta época especialmente circunscrita a los ámbitos eclesiásticos, donde solía circular en forma manuscrita, ya que en la

(8) - En la serie A/I del RISM se registran alrededor de doscientas mil ediciones anteriores a 1800, la mayor parte correspondientes al siglo XVIII.

RESOLV TIO

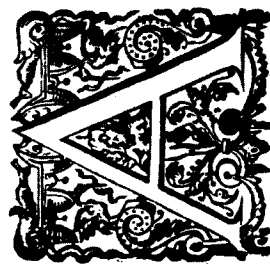
SEBASTIANI AGVILERA.

CANTVSII.



ni ma me a Do

mi nū A



me a Dominum.



Fig. 5 En *Canticum Beatissimae Virginis* (Zaragoza: Petri Cobarte, 1618), de Sebastián Aguilera de Heredia, se aprecia fácilmente la forma más común de tipografía musical desde el siglo XVI: cada tipo incluía la nota y el fragmento de pentagrama correspondiente (nótese el espacio de separación entre cada uno de ellos), sistema que permitía imprimir en una sola tirada. El músico aragonés afirmó en el prólogo haber sido él mismo quien diseñó y mandó fundir los tipos que se utilizaron en la impresión de su obra.

mayor parte de los casos la impresión sólo se justificaba si la obra iba a difundirse fuera de un reducido círculo privado, lo que no era tan frecuente. Los escasos grupos de aficionados burgueses y cortesanos, además de los profesionales que trabajaban a su servicio, no representaban una demanda capaz de animar una producción nacional significativa de impresos musicales, aunque sí generaron una considerable actividad de importación de partituras extranjeras (9).

Símbolo de la persistencia de los viejos problemas es la copiosa documentación existente en los archivos sobre protestas y reclamaciones que presentaron al rey Felipe V los artesanos afectados por la importación de libros litúrgicos y el monopolio abusivo de su distribución por parte del monasterio de El Escorial que, como vimos, lo ejercía desde el siglo XVI por real privilegio (10). Se sucedieron las solicitudes de creación de una imprenta española de libros de «nuevo rezado» y por fin se fundó en 1762 la llamada «Real Compañía de Impresores y Libreros», cooperativa formada por cuarenta comerciantes y artesanos madrileños que en 1764 suscribió un contrato con el monasterio para la manufactura y suministro de libros litúrgicos en mejores condiciones que la imprenta flamenca (11), propósito que pronto se reveló inalcanzable. La compañía, no obstante, mantuvo su actividad de forma más o menos lánguida durante cerca de ciento cincuenta años, hasta su desaparición a comienzos del siglo XX.

Dejando al margen las obras eclesiásticas, el número de piezas musicales grabadas o impresas en España durante el siglo XVIII que han llegado hasta nosotros es muy reducido, debido a que las circunstancias anteriormente expuestas habían impedido el nacimiento de una imprenta especializada suficientemente fuerte. Como en épocas precedentes, muchas composiciones de autores españoles o gestadas en España tuvieron que cruzar las fronteras para ser impresas en París, Viena, Leipzig, Amsterdam o Londres (por ejemplo los *Essercizi* de Domenico Scarlatti y las sonatas de Antonio Soler editadas en 1772).

Un caso muy llamativo y especialmente lamentable es el del músico Luigi Boccherini (1743-1805), que a pesar de haber vivido más de cuarenta años en

(9) - Las colecciones e inventarios de bibliotecas conservadas de esta época son muy ricas en música producida fuera de España. Tal es el caso de la colección de la Biblioteca Nacional, Biblioteca del Palacio Real, inventarios de los Duques de Alba, Duques de Osuna y Marqueses de Benavente, Infante Don Gabriel, Infante Don Francisco de Paula e inventario de Bertazzoni. Existen estudios bibliográficos de cada uno de ellos.

(10) - Uno de los que más insistieron en la necesidad de terminar con estos monopolios fue el grabador valenciano Tomás Planés (1707-1790).

(11) - Véase sobre este tema el artículo de Alvarez Solar- Quintes: *La imprenta musical en Madrid en el siglo XVIII*. - AnM. XVIII (1963), p. 161-196, que utiliza documentación del Archivo Histórico Nacional.

España remitió casi toda su copiosa obra manuscrita a editores musicales extranjeros para su publicación, al no contar con una imprenta española capaz de afrontar la empresa. Apenas dos ediciones madrileñas se conservan del compositor italiano en nuestras bibliotecas y tan sólo unos pocos manuscritos originales.

Hacia 1700 empezó a funcionar en Madrid un establecimiento denominado «Imprenta de Música» fundado por el organista y compositor José de Torres y Martínez Bravo (ca. 1670-1738), maestro de la Real Capilla e inventor, según parece, de algunas mejoras en el sistema tradicional de impresión tipográfica (12). Este es el primer caso español de verdadera imprenta especializada, surgida con la intención de monopolizar esta actividad y cuya existencia se prolongó durante más de medio siglo, aunque no siempre publicara obras de la materia, lo que sin duda resulta muy significativo. Se conocen alrededor de cuarenta impresos de su procedencia, producción poco cuantiosa pero de gran importancia histórica: **Fragmentos músicos** (1700) de Pablo Nasarre, **Compendio numeroso de zifras armónicas con theorica y practica para harpa de un orden, de dos ordenes y de órgano** (1702-1704) de Diego Fernández de Huete, **Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa** (primera edición de 1702 y segunda de 1736) del propio José de Torres, los tratados de Pedro Ulloa, Francisco Montanos y Antonio Martín y Coll, además de diversas obras sueltas compuestas por el fundador de esta imprenta y otros músicos importantes de la época, Sebastián Durón y Joaquín Martínez de la Roca, de quien este taller publicó **Los desagrazos de Troya** (1712), primera partitura dramática impresa en España.

Además de este proyecto pionero de imprenta especializada hay que mencionar en la primera mitad de siglo la publicación de algunas piezas aisladas, entre ellas el libro que cierra la serie de obras en tablatura para guitarra que vimos aparecer en el último tercio de la centuria anterior: **Resumen de acompañar la parte con la guitarra** (1714) de Santiago de Murcia, profesor de música de la reina María Luisa de Saboya.

A mediados del siglo XVIII se produjeron algunas iniciativas aisladas en relación con la producción de piezas musicales por medio del grabado calcográfico, casi siempre obra de grabadores de estampas no especializados que, ocasionalmente, efectuaban trabajos musicales primorosos (aunque también hay auténticas chapuzas), pero que nunca llegaban a constituir series de una mínima conti-

(12) - Lolo, B.: *La música en la Real Capilla : Joseph de Torres Martínez Bravo (ca. 1670-1738)*.- Madrid : Universidad Autónoma, 1990.

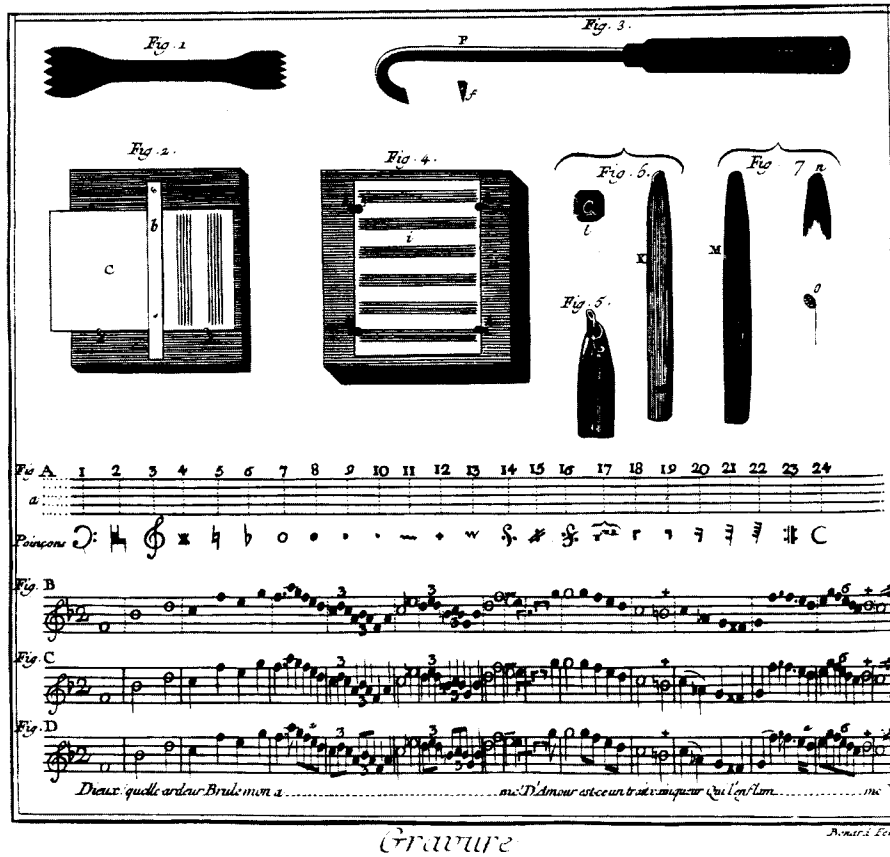


Fig. 7 Desde principios del siglo XVIII el grabado sobre plancha metálica con buriles y punzones se impuso como sistema habitual en la producción de música impresa. En este grabado de L'Encyclopédie de Diderot y D'Alembert se muestran todos los útiles necesarios y el proceso completo de ejecución, desde la preparación del pautaado hasta los más pequeños detalles del texto musical. En la fase de estampado a tórculo la plancha solía dejar una huella característica sobre el papel.

nuidad. Uno de los trabajos que podemos mencionar en estos años son las cincuenta y tres láminas de **Motetes y obras diferentes al Santísimo y a Ntra. Sra.** incluidas en un ejemplar de la Biblioteca Nacional de la **Institución harmónica** (1748) de Roel del Río, pero no conocemos ninguna colección musical concebida globalmente que sea anterior a la aparición de los pequeños tratados de Pablo Minguet e Irol, grabados durante las décadas de los cincuenta y sesenta y dedicados a la enseñanza de danzas cortesanas y de diversos instrumentos (guitarra, bandurria, salterio, flauta, violín, etc.).

Otros ejemplos notables de partituras calcográficas durante estos años son **Tres dúos nuevos de dos violines** (1760) de José Herrando (13), las sonatas para el mismo instrumento de Francisco Manalt grabadas por Andrés Guinea en 1757, y una muestra especialmente bella de trabajo calcográfico, el efectuado por quién más tarde sería grabador de cámara de Carlos IV, Juan Moreno Tejada, para los **Toques de guerra** (1769) de Manuel Espinosa, obra que contiene una de las versiones más antiguas del himno nacional español, instrumentada para clarinetes, pífanos y tambores (14).

En 1762 se estampaban, dentro de los ejemplos musicales que acompañaban la **Llave de la modulación** del Padre Soler, ocho preludios que podrían constituir la primera muestra de música de tecla grabada en España. Pocos años más tarde aparecería una pequeña serie de partituras (música de Boccherini, Canobbio, Manuel Canales, Leonardo Leo y otros) realizadas por el famoso grabador madrileño de estampas Fernando Palomino y fruto, al parecer, de una iniciativa del empresario italiano Carlo Bertazzoni, que en 1772 intentó, sin éxito, obtener del rey Carlos III un privilegio de exclusividad para estampar música en España durante veinte años. Su solicitud se apoyaba en la ausencia de un establecimiento semejante en el país, que consecuentemente obligaba a hacer onerosas importaciones de partituras extranjeras. Bertazzoni sugería además en su solicitud la necesidad de protección del establecimiento por la fragilidad de una actividad artesanal muy difícil, costosa y dirigida a un mercado reducido, que tenía que competir con productos importados de menor coste.(15)

Quién sabe las consecuencias que habría tenido este proyecto en la historia de la edición musical española si hubiera prosperado, pero presumiblemente habría ocasionado efectos positivos en un panorama que se nos muestra difícil de

(13) - De este autor se conserva también un método de violín grabado en París hacia 1756.

(14) - Se trata de La Marcha de Granaderos. En la Biblioteca Nacional hay además una versión manuscrita anterior.

(15) - A.H.N., Consejos, leg. 5.803, n.38

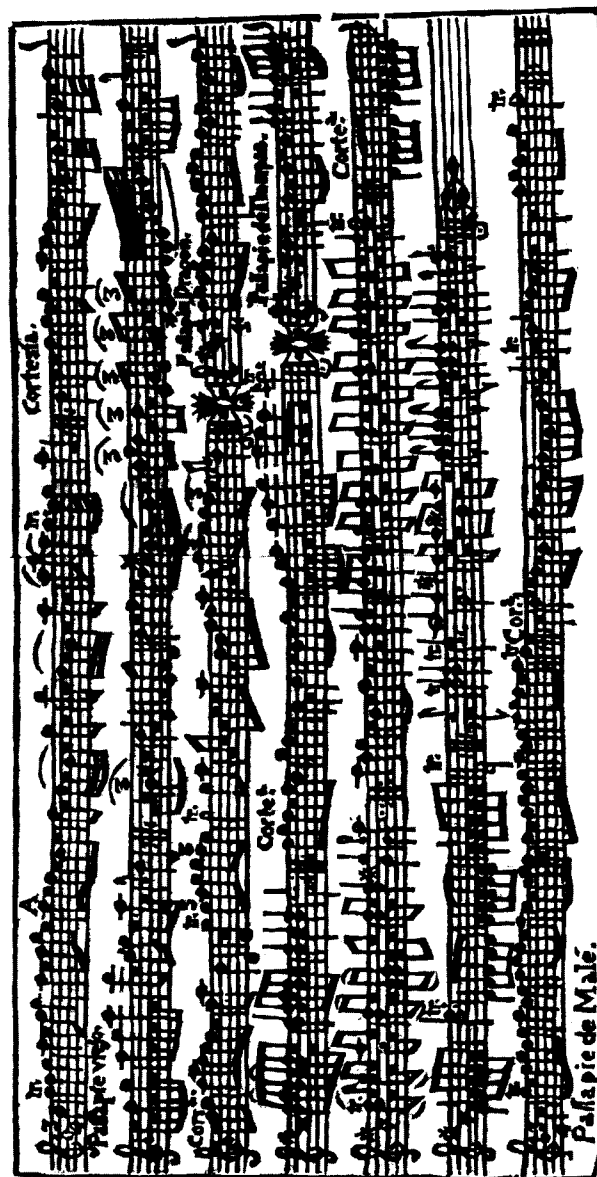


Fig. 8 Hasta el siglo XVIII fue bastante común en España el uso del grabado en madera para imprimir ejemplos musicales en libros teóricos y ediciones populares. Los resultados solían ser muy toscos (B. Ferriol Boxeraus. Reglas útiles para los aficionados a la danza, 1745).

empeorar. Quince años más tarde encontraremos a Bertazzoni como suscriptor de un contrato con el librero madrileño Antonio del Castillo para la venta en su local de un número considerable de partituras importadas (16).

La política oficial de la época, influida por el pensamiento ilustrado, era firmemente partidaria de la libertad de comercio y, en consecuencia, se resistía a conceder más privilegios monopolistas. Nuevos intentos de establecer talleres de grabado y estamperías musicales se sucedieron durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, casi siempre partiendo de empresarios extranjeros, poco conocedores del mercado español, y que probablemente aspiraban a constituir sobre el yermo hispano prósperos establecimientos musicales equivalentes a los que ya funcionaban en el resto de Europa. En casi todos los casos tuvieron una actividad efímera o ni siquiera llegaron a surgir. Tal parece ser la historia de Joseph Ehener y Fernando Blumenstein, promotores de una colección de partituras grabadas en los años setenta, los franceses Marchal y Miguel Copin, el italiano Francesco Mazzola y los artesanos españoles José Doblado y Gabriel Gómez.

Miguel Copin fue un librero establecido en Madrid que impulsó la edición de partituras impresas, entre las que se cuentan algunas piezas para tecla de Juan Sessé fechables en los años ochenta. Mazzola y Marchal presentaron al gobierno, con sólo dos meses de diferencia (del veintisiete de octubre al veintitrés de diciembre de 1797) sendos proyectos para el establecimiento de calcografías musicales, que a su vez originaron los correspondientes informes del conservador de la Imprenta Real, ambos en tono muy escéptico sobre su utilidad y conveniencia. En el primero de ellos se menciona además un precedente fracasado que protagonizó un encuadernador de la Imprenta Real, Gabriel Gómez, que había aprendido en Londres la técnica de grabado y estampación de música, para cuya aplicación había adquirido allí el instrumental necesario, sin apenas haber podido utilizarlo por falta de pedidos. Sólo conozco una partitura grabada por este artesano, **Seis piezas o sonatas para órgano** de José Lidón, publicada en 1787 y hace pocos años localizada en la Biblioteca Nacional.

Mencionaremos una última iniciativa de imprenta musical de origen privado, la del artesano José Doblado, que presentaba en 1786 un invento para imprimir más fácilmente libros de coro, para el que en 1796 consiguió de forma excepcional un privilegio de exclusividad de diez años. De su imprenta se conservan bastantes libros de canto llano y ediciones sin música fechables entre 1776 y 1809, además de numerosos documentos que atestiguan su reconocido prestigio profesional y el apoyo oficial para la venta de sus productos.

(16) - Subirá J.: *Un insospechado inventario musical del siglo XVIII*. AnM, XXIV, 1969, p. 227-235. Tengo noticias de que existe un trabajo inédito de Beryl Kenyon sobre la imprenta de Bertazzoni.

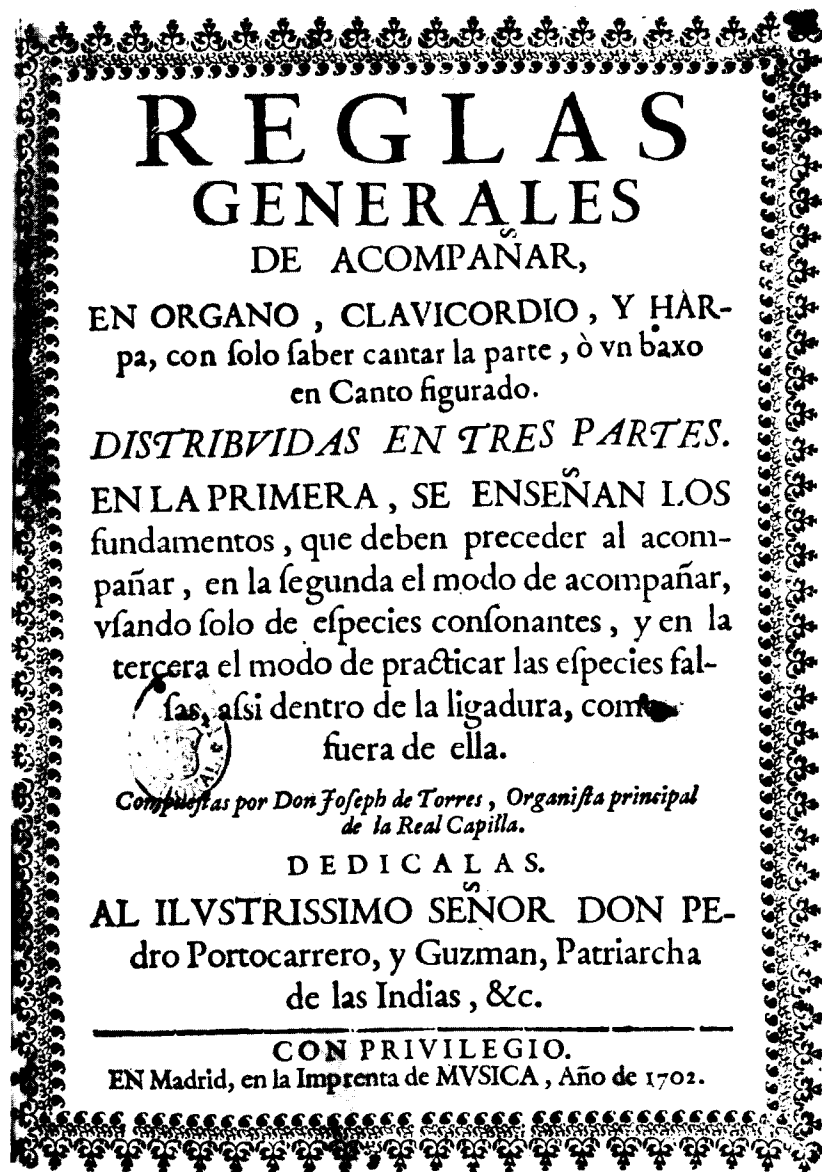
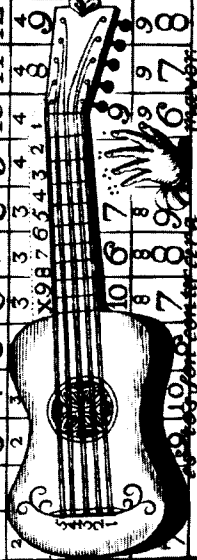


Fig. 9 La imprenta de música establecida en Madrid hacia 1700 por el maestro de la Real Capilla José de Torres (ca. 1670-1738) es el primer caso español de imprenta especializada en la materia.

*Demostración de los Puntos de la Guitarra, y Tabla que enseña a trair un Sonido+
+con quantas diferencias quisieren. Las letras son al estilo Italiano.
Estos números al estilo Castellano.*

1 P I
 2 A
 3 G
 4 H
 5 M
 6 N
 7 N &
 8 H
 9 G
 10 G
 11 D
 12 P
 13 E
 14 O
 15 I
 16 P
 17 Y
 18 M
 19 N
 20 N
 21 N
 22 N
 23 N
 24 N
 25 N
 26 N
 27 N
 28 N
 29 N
 30 N
 31 N
 32 N
 33 N
 34 N
 35 N
 36 N
 37 N
 38 N
 39 N
 40 N
 41 N
 42 N
 43 N
 44 N
 45 N
 46 N
 47 N
 48 N
 49 N
 50 N
 51 N
 52 N
 53 N
 54 N
 55 N
 56 N
 57 N
 58 N
 59 N
 60 N
 61 N
 62 N
 63 N
 64 N
 65 N
 66 N
 67 N
 68 N
 69 N
 70 N
 71 N
 72 N
 73 N
 74 N
 75 N
 76 N
 77 N
 78 N
 79 N
 80 N
 81 N
 82 N
 83 N
 84 N
 85 N
 86 N
 87 N
 88 N
 89 N
 90 N
 91 N
 92 N
 93 N
 94 N
 95 N
 96 N
 97 N
 98 N
 99 N
 100 N

[illegible]

Passacalles, Prim.^a Diferen.^a Segunda Diferencia. Tercera Diferencia. Quarta Diferencia.

Folias Españolas con los Puntos, y Golpes para tañerlas de Rasfucado.

Del modo que sirven los dichos Puntos para *Relzquendo*, y *Puntuado*, y *fin* mover los *dedos*, y *gros* son los que corresponden á los *siete* Signos *G. A. B. C. D. E. y F. Graves, Agudos, Sobraguados, Sobraguados.*

G. 4 n. A. 3 n. B. 12 n. C. 5 n. D. 3 n. E. 1 n. F. 6 n. G. 4 n. A. 3 n. B. 12 n. C. 5 n. D. 3 n. E. 1 n. F. 6 n.

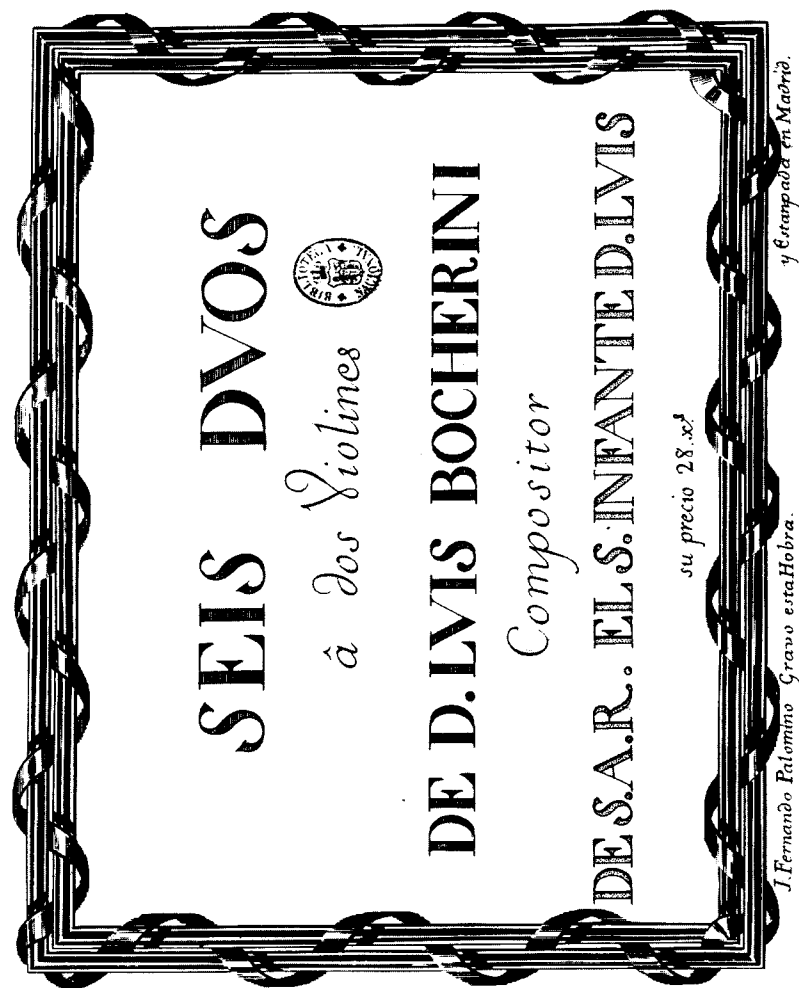


Fig. 10-11 Dos muestras de la escasa producción de la calcografía musical española del siglo XVIII: los tratados de Pablo Minguet y las piezas grabadas por Fernando Palomino a principios de los años setenta.

Paralelamente al expediente de Doblado se resolvió el de Vicente Pérez, tenor de la Real Capilla, que solicitaba de la Imprenta Real la ejecución de una edición completa de canto llano preparada por él. El privilegio de El Escorial al que ya hemos aludido seguía mediando en la tramitación del asunto.

Por lo que hemos podido ver, la imprenta musical española de XVIII nunca llegó a consolidarse a pesar de los muchos intentos dirigidos a ese fin, especialmente producto de esfuerzos individuales, ya que la única iniciativa oficial importante para la promoción del grabado, la creación de la Real Calcografía (1789) como anexo de la Imprenta Real, no parece haber tenido efectos apreciables en el mundo del comercio musical (17).

Sólo la imprenta de Joaquín Ibarra, entre los grandes talleres tipográficos españoles que funcionaban en aquella época, produjo un número apreciable de impresos musicales, entre los que destacan algunas pequeñas colecciones de contradanzas (por ejemplo, **Doce contradanzas nuevas**, grabadas en 1775 por Antonio Mascó), libros de canto llano y tratados teóricos de música. La falta de una imprenta musical sólida, sin duda motivada por una carencia de demanda real, hizo posible la proliferación de «ediciones» manuscritas, especialmente de música española, debido a que las expectativas de venta no compensaban el gasto de grabado. Estas partituras manuscritas solían ser realizadas por copistas profesionales por encargo de los libreros.

A comienzos del siglo XIX se produjeron cambios muy importantes en la edición de música en España que hacen conveniente una recapitulación global de la evolución de esta actividad en el periodo anterior a 1800. Las fuentes impresas conservadas de los tres siglos anteriores no son más que una parte mínima de nuestro patrimonio histórico-musical, en proporción muy inferior a la de los principales países europeos, pero constituyen un conjunto especialmente valioso en el plano de la música instrumental, que, precisamente por el carácter eventual y precario de nuestra imprenta, nos ha llegado frecuentemente en ejemplares únicos o en reducido número de copias.

El repertorio anterior al XIX es, casi sin excepción, de carácter local u original de autores extranjeros que visitaban España o residían en ella, y se puede afirmar que, aun siendo así, gran parte de la música española impresa en estos tres siglos se estampó fuera de nuestras fronteras.

(17) - A principios del siglo XIX hay diversos tratados teóricos de música realizados por la Imprenta Real que llevan ejemplos musicales grabados en la calcografía de Wirmbs, lo que parece indicar que la imprenta oficial no contaba en aquel momento con la posibilidad de hacerlos.

EL SIGLO XIX

1. Los protagonistas : editores y grabadores

Además de tener en cuenta su importante función cultural, hay que recordar que la edición y comercio de música han sido siempre, ante todo, un medio de vida para sus protagonistas, y por lo tanto han estado lógicamente sujetos a las normas y principios que rigen cualquier otra actividad económica. La vieja ley de la oferta y la demanda mantiene su equilibrio a través del tiempo y determina la evolución de este sector sobre dos fundamentos que van modificándose continuamente, uno de orden social, cultural y económico (alcance de la enseñanza musical, grupos sociales demandantes y su capacidad adquisitiva, evolución del gusto musical y de la moda, situación política y económica, etc) y otro de carácter técnico e industrial, que continuamente ha marchado al ritmo del mercado y progresado en función de sus necesidades, por lo que puede afirmarse que siempre que ha hecho falta una mayor capacidad productiva, la técnica ha concentrado sus esfuerzos en dar el salto que la hiciera posible.

Pues bien, el siglo XIX y los primeros decenios del XX constituyen la edad de oro de la edición musical, al concurrir en él algunas circunstancias muy favorables : la consolidación de un entramado industrial y comercial especializado en música, la introducción de nuevas técnicas de estampación y el aumento extraordinario de la demanda social, consecuencia directa de la extensión de la enseñanza musical entre las clases burguesas florecientes.

Se puede establecer una diferenciación bastante clara entre las dos mitades del siglo, tanto por consideraciones histórico-musicales, como por el aspecto tecnológico de la edición, que durante la segunda mitad se beneficia de la introducción de nuevas técnicas litográficas, que posibilitaban al mismo tiempo una drástica reducción de los costes de producción y un aumento notabilísimo de las tiradas y del número de ediciones. El límite cronológico se puede establecer hacia los años cincuenta-sesenta y coincide con el comienzo de actividad de numerosos editores musicales.

Una de las mayores aportaciones del siglo XIX es, precisamente, la aparición en España de la figura del auténtico editor musical y comerciante especializado, es decir, un empresario que invierte su capital y su esfuerzo en dar a la luz un volumen considerable de obras ajenas, y que cumple la función de eslabón intermedio entre el autor intelectual y el artífice material, y entre estos dos y el

público. Hasta entonces, la iniciativa de edición casi siempre había partido del propio autor, que tenía que arriesgar simultáneamente su prestigio artístico y sus caudales, a la vez que negociar directamente con el impresor la gestación de sus publicaciones.

Varias generaciones de editores y comerciantes se suceden desde 1800, y a medida que transcurre el siglo va perfilándose con mayor nitidez la figura del editor-almacenista como promotor de la actividad musical que interviene, sirviendo y manipulando, en la relación entre el creador musical y el público. A veces, el editor-almacenista procedía del mundo de la enseñanza musical (numerosos profesores de los conservatorios se contaron entre ellos) o de la práctica profesional de la música (cantantes e instrumentistas, compositores, empresarios teatrales), pero quizá lo más frecuente era que se tratara de personajes encumbrados a partir de una modesta práctica profesional como artesanos especializados o simples empleados de un comercio musical anterior.

Como sucede en nuestros días, las relaciones entre autores y editores revestían en el siglo XIX formas diversas, que iban desde la compra plena de las obras hasta la mera gestión de la ejecución y distribución del producto, con gastos a costa del autor (había incluso editoriales, como la de Casimiro Cadierno en 1895, que sólo publicaban música por encargo). Lo más frecuente solía ser la compra parcial de los derechos de reproducción y también la edición con gastos y beneficios compartidos entre autor y editor. Las leyes de Propiedad Intelectual de 1847 y 1879 pusieron bases permanentes a estas relaciones y originaron a su vez buen número de pleitos entre autores y editores, y de estos últimos entre sí.

Otra fuente continua de problemas legales era la representación exclusiva en España de las editoriales extranjeras, en cuyos catálogos se encontraba la codiciada música de Verdi (18), Gounod, Massenet y otros muchos autores de difusión mundial. Los acuerdos internacionales de propiedad intelectual propiciaron el nacimiento de diversas agencias privadas dedicadas al control y administración de los derechos de autores y editores abonados, tanto dentro de España como en el extranjero. Florencio Fiscowich y Andrés Vidal y Llimona fueron dos de los más importantes agentes de esta especialidad que trabajaron con anterioridad a la constitución de la Sociedad de Autores Españoles (1899), que en muy poco tiempo acabó monopolizando este servicio.

Otra figura nueva y esencial en el proceso de gestación de una partitura impresa fue la del calcógrafo musical, artesano que alcanzó en el siglo XIX un

(18) - Sobre óperas de este célebre compositor mantuvieron en 1894 un pleito los editores catalanes Ferrer de Climent y Vidal y Llimona, cuya documentación se conserva en el Archivo Aliet.

grado extraordinario de especialización y notable remuneración por su trabajo. Con el aumento de editores y almacenistas, a mediados de siglo creció enormemente la demanda de planchas grabadas, con el consiguiente auge de esta difícil actividad, que en España se practicaba casi exclusivamente en Madrid y Barcelona. En la primera ciudad funcionaron a partir de mediados de siglo unos quince talleres de calcografía musical que produjeron varias decenas de miles de partituras impresas. Las cubiertas y portadas decoradas solían realizarse en talleres de litografía artística, frecuentemente a partir de dibujos realizados por un grupo habitual de artistas (Cubas, José Cuevas, L. Taberner, Rafols etc.), en los mismos establecimientos litográficos (los de Péant, Donón y Aragón aparecen con frecuencia) y sólo en raras ocasiones en el propio taller de calcografía. Quizá los trabajos más antiguos de este tipo decorativo son los realizados a mediados de los años veinte por el efímero Real Establecimiento Litográfico (cubiertas de **Variaciones para pianoforte sobre un tema de Winter y Tre ariette**, de Angelo Inzenga, dibujadas en 1824 por el arquitecto real Isidro González Velázquez).

En el primer tercio del siglo XIX escaseaban las partituras decoradas con motivos figurativos, pero eran frecuentes las adornadas con elegantes caligrafías de influencia inglesa, muchas de ellas firmadas por el grabador L. Maré. Ya en la segunda mitad de siglo se utilizaron recursos tecnológicos más avanzados para mejorar la presentación de las partituras, como las fotografías pegadas en las cubiertas (generalmente retratos de los autores o personas a las que iban dedicadas) y las cromolitografías (19).

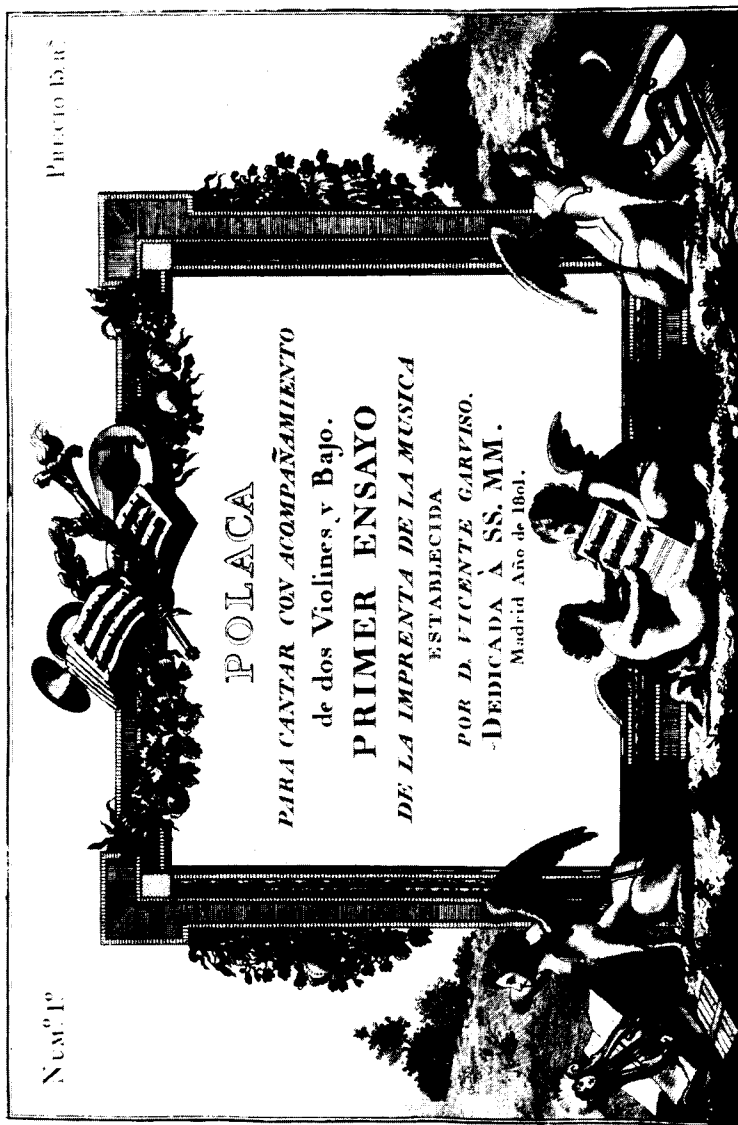
El primer ejemplo español conocido de litografía aplicada, no a las cubiertas, sino a la propia música (la primera utilización que Alois Senefelder dio a su invento en 1797) es un pequeño fragmento realizado hacia 1819 en el establecimiento litográfico instalado en el Depósito Hidrográfico de Madrid. No obstante la primera obra musical completa litografiada es un pequeño canon a cuatro voces de Rossini, incluido como ilustración en la **Geneuphonia** de José Joaquín Virués (1831).

Habitualmente cada grabador musical trabajaba para diversos editores, pero generalmente tendían a consolidarse relaciones duraderas, como las establecidas entre el editor Pablo Martín y el grabador Antonio Ruiz, el comerciante Benito Zozaya y Serapio Santamaría y quizá la más significativa de todas, Antonio Romero y Andía (1815-1886), sin duda el más importante editor musical del siglo, con el calcógrafo Faustino Echevarría, activo entre 1853 y 1900 y grabador exclusivo de la Casa Romero durante sus últimos veinte años de existencia.

(19) Estando en prensa este libro, la Calcografía Nacional ha organizado una exposición sobre las ediciones españolas de teatro lírico y anuncia la publicación de un catálogo de Antonio Álvarez Cañibano

Núm. 1º

Precio D. N.



POLACA

PARA CANTAR CON ACOMPAÑAMIENTO
de dos Violines y Bajo.

PRIMER ENSAYO

DE LA IMPRENTA DE LA MÚSICA

ESTABLECIDA

POR D. VICENTE GARVISO.

DEDICADA A SS. MM.

Madrid Año de 1801.

*Se hallará en la imprenta nueva de Música, calle de Farmaceutica, Plazuela del Conde de Moriana,
entre V. 1.ª y 17.ª y 18.ª, quarto bajo. 1801*

8

P

P

re pa rar. Im pre sas las fi gu ras del i dio ma

P

ar mo nioso, su len gua ge pre cio so quán to

The musical score is written on ten staves. The first four staves are a piano introduction, marked with a 'P' and a piano symbol. The fifth staff begins the vocal melody with the lyrics 're pa rar. Im pre sas las fi gu ras del i dio ma'. The sixth staff continues the melody with 'ar mo nioso, su len gua ge pre cio so quán to'. The seventh and eighth staves show the continuation of the melody with some rests and a fermata. The ninth and tenth staves conclude the phrase. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time.

Fig. 12-13 Primera partitura producida en la «Imprenta nueva de Música», fundada por Vicente Garvís en Madrid (1801) y que utilizaba el sistema tipográfico llamado «de mosaico», inventado en Alemania casi cincuenta años antes.

La estrecha relación de dependencia entre la producción material y la comercialización, explica la frecuencia con que aparecen también casos de vinculación familiar entre miembros de ambos gremios.

Calcografías madrileñas importantes fueron las de Bartolomé Wirmbs, Marqueríe y León Lodre, en la primera mitad del siglo; más tarde, Enrique Abad y Gil, José Lodre, Antonio Manjarrés, José Carrafa, José Catalina, Alejandro Kühnmund, Santiago Mascardó, Miguel Suárez, Pascual Santos González (20), León Sanchiz y Bonifacio Sanmartín Eslava. Este último, además de grabador, fue músico reputado (sobrino del célebre Hilarión Eslava) y fundó en la capital hacia 1857 un próspero almacén de música y una fábrica de pianos. (V. cap. IV).

En Barcelona la calcografía musical estuvo mucho menos desarrollada y sus principales representantes fueron Manuel Salvat (activo en 1879-1906), Juan Mayol (entre 1885-1897) y, sobre todo, un músico que a su vez trabajó como editor y almacenista, Juan Budó y Martín (1822-1888?) (21), que hacia 1850 abrió uno de los más antiguos comercios especializados en la Ciudad Condal.

A final de siglo aparecen con cierta frecuencia ediciones españolas grabadas en el extranjero. Por lo común, proceden de editores de la periferia peninsular (País Vasco, Andalucía, etc.) y están grabados en los prestigiosos talleres de Brandstetter, Breitkopf & Härtel y Röder en Leipzig (Alemania), famosos por la alta calidad de sus producciones y por ser la cuna de muchas innovaciones técnicas de la especialidad. Al establecimiento de Röder remitió el editor Luis Dotesio sus encargos como respuesta al plante general al que fue sometido en 1901 por todo el gremio de grabadores de música, que protestaba de esta manera por las condiciones leoninas que pretendía establecer el editor y empresario en sus contratos, haciendo valer la fuerza del control casi monopolista que ejercía sobre la edición de música española en aquel momento (22).

Al finalizar este breve repaso al grabado musical español del siglo XIX, conviene recordar la introducción de la autografía, una técnica litográfica directa que daba al impreso la apariencia del manuscrito. Este método fue muy empleado en algunos tipos de ediciones musicales de fines de siglo, generalmente de carácter didáctico, aunque también se usó para música de banda y material de orques-

(20) - Felipe Pedrell nos proporciona algunos datos biográficos y un comentario elogioso sobre este grabador en *Ilustración musical hispano-americana*. Año I (1888), n.21, p. 163 (citado por Antonio Gallego).

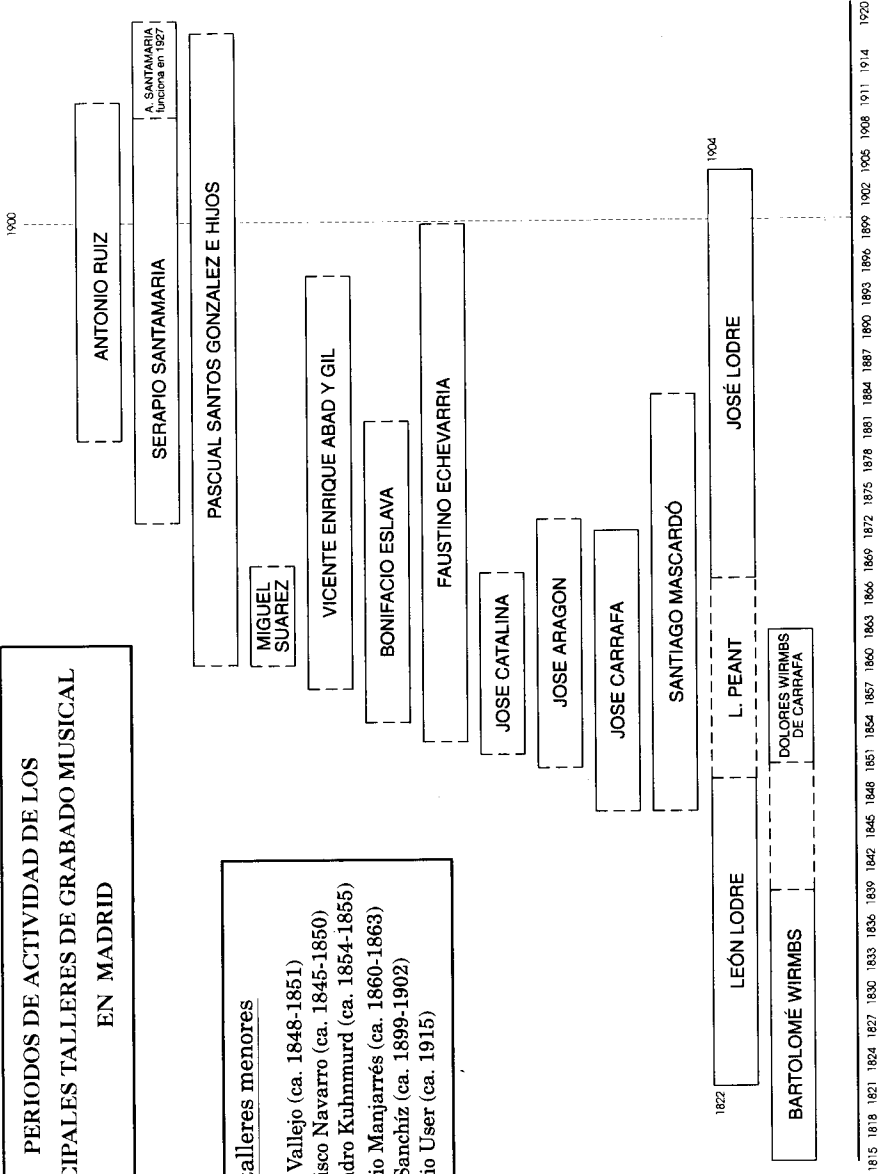
(21) - Fue el grabador de los ejemplos que incluye la *Historia de la música española* (1859) de Soriano Fuertes, que le dedica unas palabras al final de su obra.

(22) - Esta y otras noticias muy interesantes sobre el tema nos proporciona Antonio Gallego en *Introducción a la calcografía musical en el Madrid decimonónico*. RM, II, 1979.

PERIODOS DE ACTIVIDAD DE LOS
PRINCIPALES TALLERES DE GRABADO MUSICAL
EN MADRID

Otros talleres menores

- * López Vallejo (ca. 1848-1851)
- * Francisco Navarro (ca. 1845-1850)
- * Alejandro Kuhmurd (ca. 1854-1855)
- * Antonio Manjarrés (ca. 1860-1863)
- * León Sanchiz (ca. 1899-1902)
- * Antonio User (ca. 1915)



ta, con el fin de agilizar los pedidos solicitados a los archivos líricos. La aparición de esta nueva técnica no supuso ningún cambio radical en una actividad artesanal que entraría ya en franco declive en los primeros decenios del siglo siguiente.

2. Rasgos característicos de la edición, géneros musicales y ediciones singulares

Las características físicas y bibliográficas del impreso musical español del siglo XIX son muy similares a las del resto de Europa occidental, en parte porque compartimos procesos histórico-musicales comunes, en parte porque España ha jugado en los últimos siglos un papel de mero receptor de influencias científicas y culturales extranjeras, muy especialmente provenientes de Francia.

Aquí se utilizó, al igual que en el resto de Europa, el número de plancha, y también como allí, se hicieron tipos de edición característicos, como las colecciones periódicas de partituras por entregas y suscripción, los suplementos musicales en revistas filarmónicas (aunque también fueron frecuentes en revistas culturales en general y publicaciones femeninas) y fue constante también la presencia de los géneros lírico, religioso y didáctico (este último por la necesidad de abastecer de textos a los recién creados conservatorios) y, sobre todo, el predominio abrumador de la música para piano, el instrumento rey del siglo XIX.

Rasgos distintivos de la edición musical española son su marcado localismo, la atención casi exclusiva a la obra de los autores coetáneos y la casi total ausencia de partituras de música de cámara y sinfónica, repertorio que quizá constituya la medida más fiable para valorar el calado y la robustez musical de un país y de su industria editorial.

Como en el resto de Europa, se vivieron en España la hegemonía de la ópera italiana, representada principalmente por Rossini en la primera mitad del siglo y por Verdi en la segunda, y la omnipresencia de la música de salón para piano o canto y piano, muy común en todas sus formas características (habaneras, polcas, mazurcas, vales, romanzas, nocturnos, baladas, etc). Junto a ella convivieron piezas vocales de gusto típicamente nacional, algo de música para guitarra, aunque mucho menos abundante de lo que cabría suponer a priori, y las popularísimas zarzuelas, que fueron profusamente editadas en forma de fantasías sobre temas célebres, reducciones para canto y piano o piano solo, especialmente pensadas para la interpretación doméstica.

Continuamos el recorrido por los distintos géneros musicales con un tipo de publicación más dirigida al estudioso que al músico práctico, y que comienza a

COLECCION GENERAL
DE
CANCIONES ESPAÑOLAS Y AMERICANAS
CON ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO FORTE Y GUITARRA

El Lelé.

Nº 2.

CANCION ANDALUZA.

Prec 6 r.

M.M. 144:

ANDANTINO.

GUITARRA *a voluntad.*

CANTO Porque sa.bes que te

PIANO

FORTE

quiero tu te ha.ces de ro.gar y la cuerda ti.ras

MADRID En la Calcografía y Almacén de Música de B. Wirmbs

303

Fig. 14 El calcógrafo y editor Bartolomé Wirmbs introdujo en la España de principios del siglo XIX muchas de las prácticas habituales en la imprenta musical europea: colecciones periódicas de partituras, uso del número de plancha, etc. La ilustración muestra un tipo de edición vocal característico de la época, con un doble acompañamiento instrumental alternativo.

desarrollarse en esta época en toda Europa: la edición de música histórica, representada en nuestro país por escasos pero muy importantes ejemplos.

Entre ellos hay que mencionar la célebre **Lira sacro-hispana**, colección recopilada por Hilarión Eslava y publicada entre 1852 y 1860 por el editor Mariano Martín Salazar, que encabezaba un grupo de diecisiete promotores denominado «Unión Artístico-Musical». Se trata de una antología coral-religiosa de autores españoles de los siglos XVI al XIX, realizada con criterio científico admirable para su época, por lo que todavía hoy es obra continuamente citada en los trabajos de investigación. Su ejecución material debió de constituir una empresa titánica, ya que en aquel momento todavía estaba poco desarrollada esta especialidad artesanal en España.

Otras muestras notables del mismo género son las obras del compositor barroco valenciano Juan Bautista Comes, preparadas por Juan Bautista Guzmán en 1888, y la importante 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, que sigue siendo referencia obligada aún hoy para el estudio de nuestra música vocal profana del primer Renacimiento. Por último, dos magníficas antologías históricas recopiladas por Felipe Pedrell : **Hispaniae schola musica sacra** (1894-1898), editada en Barcelona por J.B. Pujol, y **Teatro lírico español anterior al siglo XIX**, que dio a la luz entre 1897 y 1898 el editor gallego Canuto Berea.

Menos aún se puede decir de la edición española de música de cámara y sinfónica, muy costosa de producir y dirigida a un público minoritario. Destacan la lujosa edición dedicada a Isabel II del **Aire variado para violín y piano** (1856) de Juan Eusebio Díez, algunas piezas impresas del famoso violinista Jesús de Monasterio y un quinteto para cuerda y piano de Celestino Vila de Forns, grabado por Faustino Echevarría en 1883. Además, se puede contabilizar un relativamente corto número de piezas de salón para instrumentos de cuerda o viento con acompañamiento de piano o armonio, mientras que están casi por completo ausentes algunas formas típicas de la música camerística europea, como el cuarteto de cuerda: los cuartetos de Ruperto Chapí, Tomás Bretón y Emilio Serrano, serían editados ya en la primera década del siglo XX y constituyen ejemplos exóticos en la historia de la edición española.

El **Stabat Mater** de Angelo Inzenga, grabado por Wirmbs hacia 1820, es uno de los primeros ejemplos españoles de música calcografiada para orquesta y coro. Pocos casos más se pueden detectar en los que aparezca por extenso un

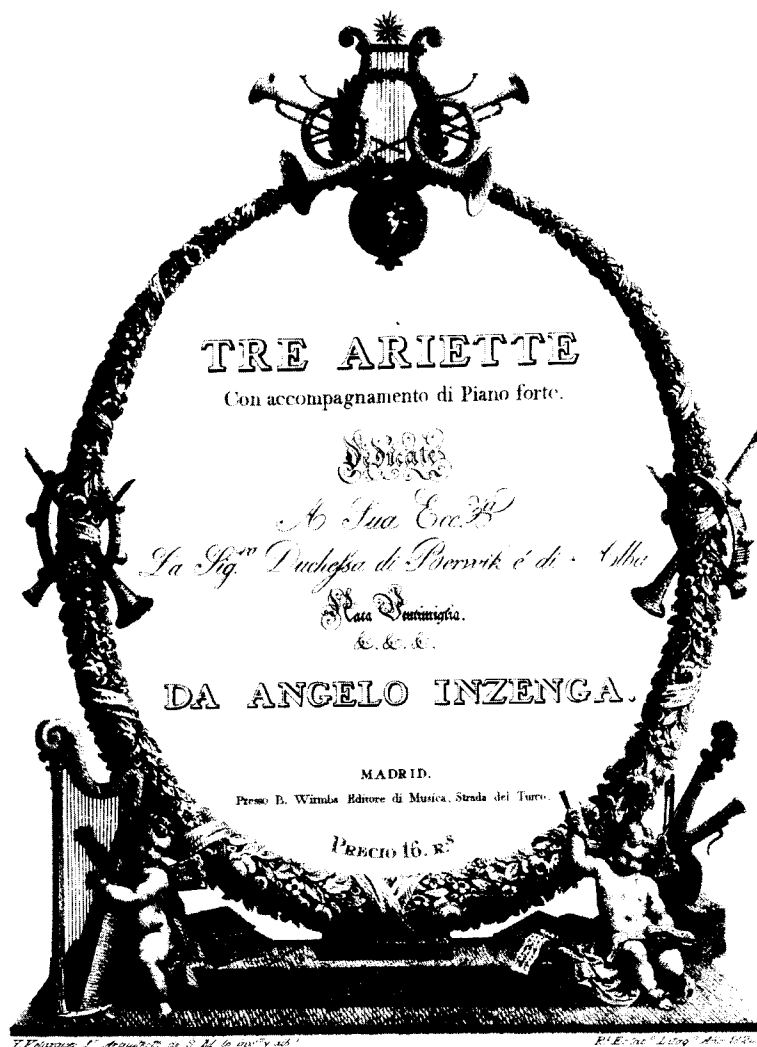


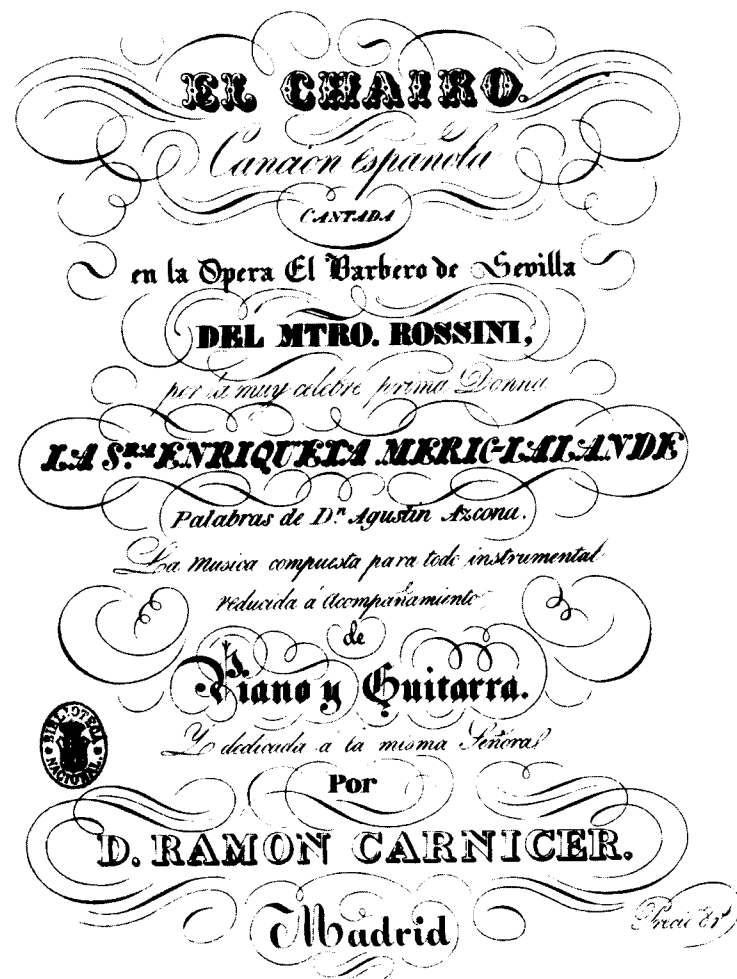
Fig. 15: Una de las primeras cubiertas decorativas realizadas en España por procedimientos litográficos (1824). Desde mediados del siglo XIX los editores cuidaron especialmente la presentación gráfica de sus productos empleando con profusión la litografía y cromolitografía, que solían realizarse en talleres diferentes de los del grabado musical. Como las ilustraciones resultaban caras los editores solían aprovecharlas al máximo, reutilizándolas en distintas ocasiones o bien agrupando en una misma cubierta o portada varias piezas que se publicaban sueltas, lo que produce frecuentes dudas entre los bibliotecarios a la hora de describirlas.

reparto orquestal amplio, tanto en el ámbito de la música escénica como en el sinfónico. En el primero conviene recordar la espléndida edición de la ópera **Ildegonda** de Emilio Arrieta, grabada en 1850 en la calcografía madrileña de Navarro, y en el segundo, la edición de la **Tercera Sinfonía en si menor** de Pedro Miguel Marqués, partitura costeada por la Sociedad de Conciertos de Madrid y realizada por el editor Antonio Romero en 1877, ejemplo impreso único en España del genuino género sinfónico, ya que, por lo común, las piezas orquestales impresas proceden de música de zarzuelas (caso de la Sinfonía de Barbieri) o se presentan en forma de reducciones para piano, no en partituras de orquesta.

La edición de la obra de Hilarión Eslava, grabada por su sobrino Bonifacio Eslava en los años sesenta, muestra numerosos ejemplos de piezas para coro y orquesta, y puede ser considerada como uno de los primeros ejemplos españoles de colección impresa de obras de un autor.

La música de banda experimentó gran incremento al extenderse su práctica en casi todas las unidades militares durante el siglo XIX. Su presentación característica era el de partitura, generalmente de formato apaisado, con las distintas voces superpuestas, ya que todavía no se había impuesto el guión de banda en la edición española. Los acontecimientos bélicos de mediados de siglo, sobre todo la Primera Guerra de Africa, Guerras Carlistas y el bombardeo de El Callao, estimularon la composición de buen número de himnos, marchas y otras piezas para bandas militares. Casi todos los editores publicaron música para estas agrupaciones, pero quizá las colecciones más importantes del género son **La Iberia** (1856), editada por Casimiro Martín y continuada por su hijo Pablo Martín y, sobre todo, **El eco de Marte**, publicación mensual de música militar que inició José Gavaldá en 1856 y que más tarde pasó a propiedad de los editores Antonio Romero y Sociedad Anónima Casa Dotesio, que todavía seguía publicándola en 1914. Muestra representativa de este tipo de ediciones es la **Marcha triunfal** compuesta por F.A. Barbieri para el acto de colocación de la primera piedra del nuevo edificio de la Biblioteca y Museo Nacionales (21 de Abril de 1866), y que fue publicada por Carrafa y Sanz Hermanos y recientemente reimpressa en edición facsímil por la Biblioteca Nacional en conmemoración del centenario del compositor.

Como ya apuntamos anteriormente, la música eclesiástica tuvo una altísima representación en el conjunto de partituras editadas en el siglo XIX en España, tanto en su vertiente organística como en la vocal, debido a que la Iglesia seguía siendo un foco primordial de producción musical y un mercado tentador para los comerciantes especializados. Entre las diversas colecciones de órgano publicadas quizá podría destacarse el **Museo orgánico español** (1853-1861), recopilación



Se hallará en los Almacenes de Música de Hermoso y de las Músicas de Montague Calle de la Cruz



Fig. 16 Durante los primeros cuarenta años del siglo XIX eran frecuentes las portadas adornadas con complicados grabados caligráficos, siguiendo una tradición que se había impuesto en la edición inglesa desde el siglo anterior.

que Hilarión Eslava hizo de obras de organistas españoles contemporáneos, y entre las de música vocal religiosa podríamos citar, además de la ya mencionada **Lira sacro-hispana**, las colecciones **Música sacra**, **Biblioteca sacro-musical**, **Música religiosa** y **Salterio sacro-hispano**, todas ellas publicadas durante los últimos veinte años del siglo. Con mucha frecuencia las colecciones de música religiosa presentan un formato algo menor del habitual, con dos páginas por plancha.

Llegamos a lo que ya hemos señalado anteriormente como el bloque más voluminoso de la literatura musical impresa de la época: las ediciones de piano y las de canto con acompañamiento. Sobre ambas se están haciendo actualmente investigaciones que conciernen exclusivamente a obras de autores españoles y que arrojan estimaciones provisionales de varios miles de impresos (23). Hay que tener en cuenta, además, que dentro de la edición de piano se engloba una gran cantidad de música no concebida originalmente para el instrumento, sino que lo utiliza en forma de arreglos y reducciones más o menos acertados, que intentan aprovechar sus amplias posibilidades armónicas y la facilidad de comercialización derivada de su gran difusión social. Una forma particular de composición y arreglo, el piano a cuatro manos, estuvo muy extendida en toda Europa, pero tuvo poca representación en la edición española.

Resulta muy difícil seleccionar un número pequeño de obras como muestra de un repertorio tan extenso como el de piano, pero en honor a la verdad hay que decir que el nivel general es bastante mediocre y que obedece a las necesidades de un mercado de escasas pretensiones artísticas, constituido mayoritariamente por pianistas y cantantes aficionados que sólo ejercían en reuniones de sociedad.

Sin duda una de las mejores colecciones pianísticas de las muchas publicadas en España durante todo el periodo fue la titulada **Tesoro de los pianistas**, que recopiló el músico Santiago Masarnau y dieron a la luz como publicación periódica los editores León Lodre y Bernabé Carrafa hacia los años cuarenta. En ella se daba a conocer por vez primera en nuestro país una antología del mejor repertorio internacional para el instrumento : obras de Mozart, Mendelssohn, Weber, Clementi, Hummel, Dussek, Beethoven, etc., autores hasta entonces totalmente desconocidos para la mayoría del público español. En los siguientes decenios sólo vuelven a aparecer estos grandes nombres de forma esporádica en la edición española, y casi siempre representados por obras menores o reducciones para piano de sus obras orquestales.

(23) - Celsa Alonso ha realizado una importante tesis doctoral sobre la canción en España en el siglo XIX. La Universidad de Oviedo lleva actualmente a cabo una recopilación de música española para piano de la misma época, en la que ya se han reunido más de seis mil obras.

6

GENERACION DE LA BIEN-SONANCIA MÚSICA

DEDICADA Á S. M.

La Reina nuestra Señora

DOÑA MARÍA CRISTINA DE BORBÓN (Q. D. G.)

FOI

DON JOSE JOAQUIN DE VIERES Y SOTOLA,

*Señalado de las Ordenes sales y militares de Colombia y San Juan, y condecorado con las
distintas Tercas de Bravura, etc. y otras. Miembro de la Real de España, y de la Real de
Vengo de la Real Española; Señalado de la Real Academia de Ciencias, y de la Real de
San Fernando de Bellas Artes; Académico de honor de la Real Academia de la Lengua,
de San Fernando de Bellas Artes; y de la Real Academia de Ciencias y Artes,
Señalado de la Real Academia de Bellas Artes en la clase de Pintura de España
de Honor, etc.*

Espejo por el cual conservaría la única para todo el mundo de resaca
de guerra, el contrapunto y la composición.



DE ORDEN DE S. M.
MADRID EN LA IMPRENTA REAL
Año de 1831.

(Tengo alta experiencia en portafolio y uso el *Spreads y Excel*.)
 Soy apasionado de la *comercialización en la internet*. *Buscando siempre más*

Fig. 17 Uno de los más antiguos ejemplos españoles de obra musical completa reproducida por métodos litográficos. En *La geneaphonia* (1831) de Josef Joaquín de Virués se trató de encontrar el sistema ideal para reproducir fielmente el autógrafo que el venerado maestro Rossini escribió durante su visita a Madrid.

Del último de los compositores citados, Ludwig van Beethoven, conozco sólo dos pequeñas piezas pianísticas editadas anteriormente en España: unos valses anunciados en el catálogo de Wirmbs para 1818 (al parecer la única edición española realizada en vida del autor) y una “marcha fúnebre” que no es más que un movimiento de su sonata op. 26, editada hacia 1830 por el almacén de Ardit y Nonó, en Madrid.

Pasando por alto una larga nómina de pianistas extranjeros y españoles de mérito que publicaron aquí regularmente sus obras (Pedro Albéniz, Pedro Tintorer, Marcial del Adalid, Adolfo de Quesada, Teobaldo Power, etc.) (24) mencionaremos sólo al que probablemente sea el más importante músico español del s. XIX, Isaac Albéniz, cuya obra pianística, publicada por primera vez por distintos editores de Madrid (Romero y Zozaya entre 1885 y 1889) y Barcelona (Haas y Guardia en 1884, Ayné en 1887 y Pujol a partir de 1890), supone con certeza la mayor proyección internacional de la edición musical española de la época. Algunos contratos que el músico firmó con sus editores españoles se han conservado y han sido recientemente estudiados y dados a conocer por el musicólogo Jacinto Torres (25).

En la canción con acompañamiento de la primera mitad de siglo conviven el estilo italiano, sólidamente implantado por la ópera de Rossini, con otro más localista, el de las llamadas canciones “andaluzas” o “españolas” que se cultivaron y publicaron profusamente, con autores como Moretti, Carnicer y más tarde Sebastián Iradier (cuya producción editaba y vendía el mismo). Un estilo más influido por corrientes extranjeras, especialmente italianas y francesas, fue predominante durante el reinado de Isabel II, época dorada del género. Fermín María Álvarez es quizá el autor de canciones de salón (melodías, romanzas, barcarolas, etc.) más representado en la edición musical de la segunda mitad del siglo.

Hasta los años treinta fue bastante común un tipo de edición vocal de doble uso, que ofrecía acompañamiento alternativo para guitarra o pianoforte y que iniciaba la costumbre de muchos editores del siglo XIX de tratar de ofrecer la mayor variedad de posibilidades (y de paso poder alcanzar un mayor mercado) empleando la mínima cantidad de recursos. Otro ejemplo de aplicación del mismo principio lo vemos en algunas partituras de coro y en las llamadas «partituras de piano

(24) - Consultar Vázquez Tur, M. : *El piano y su música en el siglo XIX en España*. (Tesis presentada en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela, 1988), y G. Emparán : *El piano en el siglo XIX español*.- Madrid : Ritmo, 1983 (Cuadernos de música nº. 2).

(25) - Comentarios incluidos en la edición en disco de sus sonatas números 3-5 (Harmonia Mundi).

Nº
Edición de Canto.

A la Sra. D.^a Manuela Cardoqui de Ayala.

Nº
Edición de Piano.

LA VUELTA DEL CURSARIO

(2.ª Parte del Granate.)

Zarzuela en un acto

LETRA DE D. ANTONIO GARCIA GUTIERREZ.



Nº			EDICION	
			PIANO.	CANTO.
1.	INTRODUCCION.	La alegre vendimia propia ya empieza	Nº 16	94
1bis.	BONANZA.	Gracias demos al que toma; tir: (sacada de la introduccion)	"	8
2.	CANCION.	Esta es la vida del matrimonio! tir:	5	8
3.	BONANZA.	Es su gracia y su encanto! par: N.º 3.ª La misma para TODOS	6	10
4.	DUO.	Cuánto tiempo ha suspirado; tir: par:	12	18
5.	FINAL.	La mesa preparada espera al Capitan. par:	6	19
LA PARTITURA COMPLETA.			56	56

MÚSICA DEL MAESTRO

EMILIO ARRIETA

Reduccion por F. LAHOZ.

Propiedad

Pre. R.

MADRID.

Almacen de Musica de CASIMIRO MARTIN, EDITOR, Calle del Correo n.º 4.
Especialidad en musica de Zarzuela y demas musica Nacional.

BARCELONA
Andrés Vidal

SEVILLA
Pedro Taberner

CADIZ.
Juan J. Quirós

Fig. 18 La edición del género lírico, una de las más abundantes en la España de la segunda mitad del siglo XIX, dio lugar a una auténtica especialidad dentro de la edición musical de la época. La escasez de partituras orquestales en de este género se explica por los elevados costes de grabado, reducidas expectativas de venta y, sobre todo, por la necesidad de control de los derechos de propiedad. Desde mediados del siglo se solía hacer dos versiones distintas de cada obra, la «edición de piano» y la «edición de canto», que por lo común compartían una misma portada en la que se reflejaba el plan de la edición (a veces sólo una selección de los principales números musicales) que no siempre se llevaba a buen término. La simple reducción de piano se vendía más barata y en tiradas mucho mayores que las de canto.

con canto», que incluían el texto cantado entre los dos pentagramas del piano y que fueron bastante usadas en la edición de zarzuelas.

En cuanto a la edición para guitarra conviven, al igual que en la de piano, la música original del instrumento con numerosas transcripciones de temas de procedencia diversa. Entre los grandes guitarristas españoles de principios del s. XIX, Fernando Sor apenas está representado en algunas piezas grabadas en Madrid por Bartolomé Wirmbs porque, como es sabido, la mayor parte de su carrera se desarrolló fuera de España y, consecuentemente, su obra vio la luz por primera vez en París y Londres(26). En esta última ciudad publicó el guitarrista españolizado Federico Moretti sus **Doce canciones españolas**, pero más tarde difundió su abundante producción vocal y guitarrística a través del citado establecimiento de Wirmbs, que él mismo se había preocupado de patrocinar y mantener en calidad de miembro destacado de la Sociedad Económica Matritense, como ya veremos más adelante. En el mismo taller madrileño se grabaron también las planchas de algunas obras de otro gran guitarrista español de la época, Dionisio Aguado, autor de un célebre método para el instrumento publicado por primera vez en 1825.

Ya en la segunda mitad de siglo se desarrollaron las carreras de otros guitarristas importantes que, sin alcanzar el renombre internacional de los anteriormente citados, vieron sus obras ampliamente difundidas a través de la imprenta. Entre ellos se puede citar a Antonio Cano, Tomás Damas, Ignacio Agustín Campo y Castro, José Brocá, José Ferrer, y sobre todo, Julián Arcas y Francisco Tárrega, este último con una aportación de extraordinario valor al repertorio del instrumento y cuya música fue editada en su mayor parte ya a principios del s. XX, por Vidal Llimona y Boceta en Barcelona, Antich y Tena en Valencia y Alier en Madrid.

Por último, nos referiremos brevemente a la edición de música de carácter folclórico, realizada generalmente en forma de cancioneros y recopilaciones, que empezaron a publicarse con profusión en el s. XIX debido al fuerte impulso nacionalista y regionalista que se vivió en todos los países europeos en aquella época.

Víctor Pliego y Emilio Rey han localizado al menos sesenta cancioneros populares impresos en España durante el s. XIX (27), la mayor parte en la segunda mitad de siglo, a los que se unen algunos otros con repertorio español publicados en Francia e Inglaterra. Se presentan en distintos formatos musicales (melo-

(26)- Brian Jeffery: *Fernando Sor composer and guitarist*. London: Tecla, 1977.

(27) - *La recopilación de la música popular española en el siglo XIX : cien cancioneros en cien años*. Comunicación en el III Congreso Nacional de Musicología (Granada, mayo de 1990).

días sueltas, armonizaciones y transcripciones para piano), seleccionados y tratados según criterios y gustos musicales muy diversos, aunque en general discutibles desde una perspectiva actual exclusivamente científica.

Como puede suponerse, predominan los cancioneros procedentes de dos comunidades históricas que en aquel momento vivían un fuerte auge nacionalista unido al creciente desarrollo económico, Cataluña y el País Vasco, aunque no faltan ejemplos de Asturias, Castilla, León, Galicia, Andalucía, Valencia, etc.

A medida que avanza el siglo se puede observar en estas recopilaciones un mayor rigor científico y una distinción cada vez más clara entre lo auténticamente tradicional y la música de autor de inspiración popular, cuyos límites habían sido hasta entonces bastante difusos.

Entre las recopilaciones impresas más importantes del siglo XIX se pueden citar **Euscaldun anciña ancinaco** (1827) de Juan Ignacio de Iztueta, las **Cansons de la terra** recopiladas por Francesc Pelay Briz y publicadas entre 1866 y 1877, diversas colecciones reunidas por Lázaro Núñez Robres, Isidoro Hernández y José Inzenga, y los conocidos **Cantos españoles** publicados por primera vez por Eduardo Ocón en Málaga en 1874 y que fueron después repetidamente reeditados.

3. Avatares históricos: breve relación de los principales editores musicales

Durante los primeros quince años del siglo XIX se mantuvieron casi inalteradas las tendencias del comercio y la edición musicales imperantes en España a fines de la centuria anterior. Volvemos a encontrar en los reinados de Carlos IV y Fernando VII con bastante frecuencia el tipo de «edición» manuscrita ya mencionada anteriormente, muestra evidente de la pobreza de medios y el raquitismo del mercado, con un repertorio constituido por fragmentos de ópera italiana (Rossini, Bellini, Mercadante, Donizetti, etc.), canciones con acompañamiento de guitarra o piano y pequeñas piezas para tecla o guitarra de carácter español y habitualmente anónimas (seguidillas, tiranas, fandangos, boleras, etc.).

Estas ediciones manuscritas eran promovidas por algunos libreros interesados en la música, como Manuel Riera en Barcelona, Hortal y Cayetano Pongilioni en Cádiz (ciudad que vivió un importante auge musical en la primera mitad del siglo), y otras equivalentes en Sevilla, Valencia, San Sebastián, etc. En ocasiones se organizaron comercios especializados que movían un volumen muy considerable de partituras, caso también de los almacenes madrileños instalados en la Puerta

A mi querido sobrino el distinguido pianista D. José Mondejar y Mendoza.

DALIA
MAZURKA DE SALON
PARA PIANO

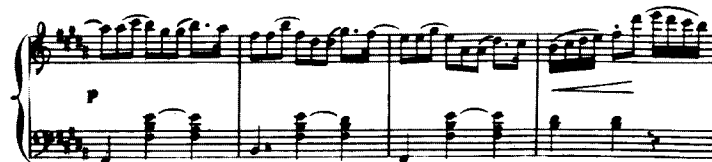
Depositado.

Pr: 12 Rs:

Propiedad.

POR
L. MONDEJAR Y BROCAL.

Nº 2.



A. Romero, Editor.

A. N. 4798.

Madrid (España) 1.

Benito Zozaña

Fig. 19 -20 Dos pequeñas piezas integrantes de la avalancha de polkas, mazurkas, vales y otros bailes para piano que saturaron la edición musical española del siglo XIX. Ambas están firmadas por sus respectivos responsables (Antonio Romero y Benito Zozaña) y muestran una disposi-

A mi querido amigo Rafael María Liern.

LOS SIETEMESINOS

POLKA

FOR

C. F. MANGIAGALLI.

Pr: 5 Pts

Propiedad.

Allegretto.

INTRODUCCION.



POLKA.



XOXAYÁ, Editor.

N. 7. 500.

Carrera de S. Gerónimo 21. MADRID.

Xoxaya

ción típica de todos los elementos que suelen aparecer en este tipo de publicaciones. Nótese en estas ilustraciones y en las demás posteriores a 1847, que suelen aparecer los términos «Propiedad» o «Depositado» para indicar el registro en las oficinas de Propiedad Intelectual.

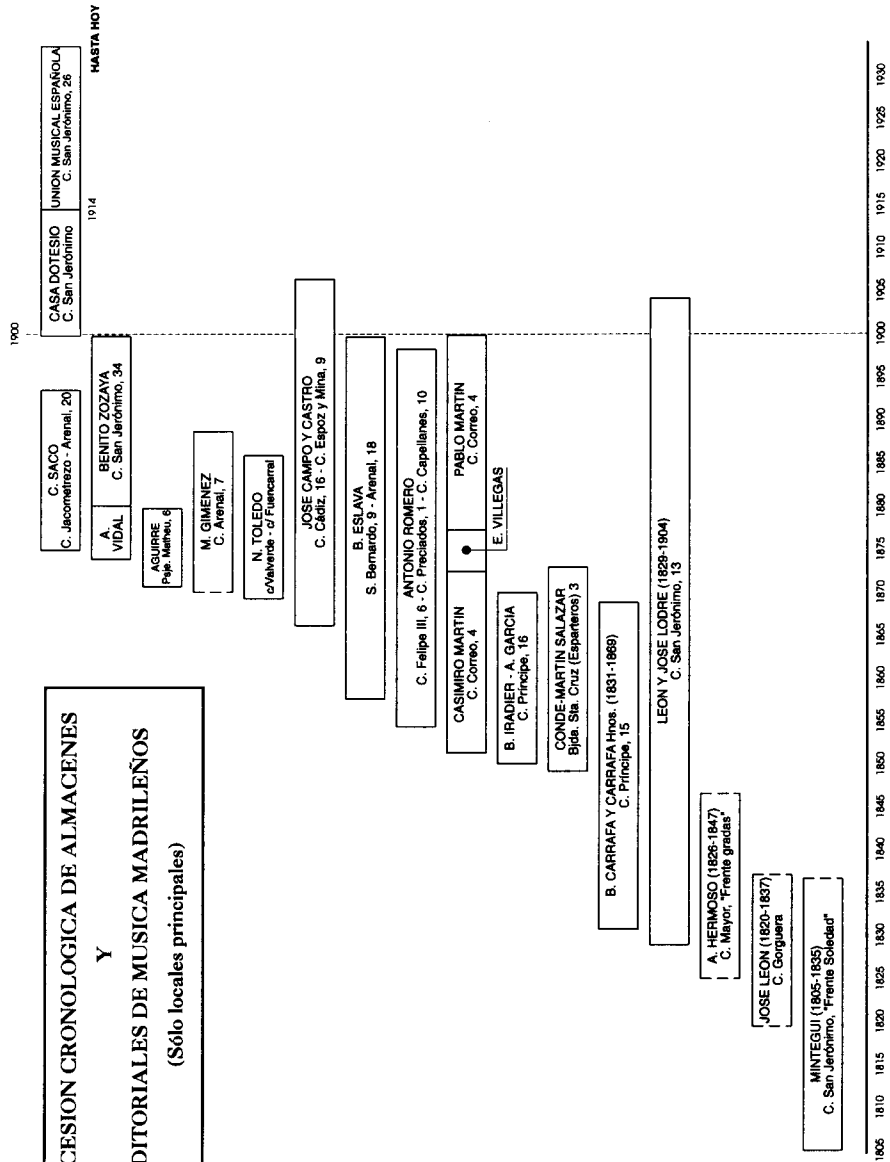
del Sol, Plaza de la Morería (ca. 1800), calles de la Luna, Montera y Relatores, este último mencionado en los anuncios desde 1789.

Simultáneamente surgía otro intento de creación de una imprenta especializada, esta vez a cargo de Vicente Garviso, fundador en 1801 de la denominada «Imprenta Nueva de Música» de la calle Jacometrezo, en Madrid, de la que salió una curiosísima colección de partituras realizadas todavía por el viejo sistema tipográfico (obras de José León, Fernando Ferrandiere, Joaquín Asiaín, José Teixidor, etc.). Aunque Garviso es presentado en comunicaciones de diversas Sociedades Económicas como un innovador de las técnicas de impresión musical, lo cierto es que se limitó a aplicar por primera vez en España los principios de la tipografía de «mosaico» ideada por Breitkopf en Leipzig hacia 1756 y que consistía en descomponer los tipos móviles musicales en elementos mínimos (cabezas de notas, fragmentos de pentagrama, ligaduras, etc.) combinables en forma de puzzle distinto para cada caso. El sistema de mosaico fue aplicado a numerosas ediciones alemanas e inglesas de la segunda mitad del siglo XVIII, especialmente en pequeñas obras vocales.

Hacia 1805 se fundaba en la corte madrileña el importante almacén de música de Mintegui (Carrera de San Jerónimo, «Frente a la Soledad», muy cerca de la Puerta del Sol) e inmediatamente después de la Guerra de la Independencia se produjeron algunas iniciativas en el sector de la imprenta musical protagonizadas por la «Sociedad Económica Matritense», que convocó un concurso de inventos (ocho de septiembre de 1814) al que el diamantista Rafael Minguet presentó un innovador rastrillo para grabar música; tres años más tarde (1817), la misma institución abrió una clase-taller de calcografía musical para niños de la Casa de Beneficencia, para cuya dirección contrató al grabador alemán Bartolomé Wirmbs, que aportó instrumental traído de Francia, país en el que había ejercido anteriormente la profesión. Su trayectoria como grabador, editor y comerciante de música se puede rastrear en Madrid entre 1815 y 1839 y supone un hito importante en la historia de la edición española, al haber establecido con su escuela y sus propias producciones un punto de partida basado en las prácticas habituales en toda Europa, que serviría para la homologación y despegue definitivo del comercio musical español. Su publicación más conocida es **La lira de Apolo**, colección periódica de partituras iniciada en 1817, y su discípulo más importante fue León Lodre (1802-ca.1850), quien instaló su propio taller de calcografía musical en 1822 y más tarde un almacén de música en la madrileña Carrera de San Jerónimo (ca. 1829).

En el Madrid fernandino surgieron muchos otros editores y comerciantes de partituras, alguno de ellos músicos a su vez (Esteban Moreno, José León o los her-

SUCESION CRONOLOGICA DE ALMACENES
Y
EDITORIALES DE MUSICA MADRILEÑOS
(Sólo locales principales)



manos Ronzi, relacionados con el teatro), que hicieron de la corte el principal y casi único centro productor de música impresa del país. Los dos grabadores que trabajaban en la ciudad en aquella época, los citados B. Wirmbs y León Lodre, vieron incrementado su trabajo con la fundación del Conservatorio por la reina María Cristina (1830) y el aumento extraordinario de la demanda de artículos musicales que esto ocasionó.

Entre los años veinte y cuarenta proliferaron las ediciones calcográficas que reflejan la hegemonía abrumadora de la ópera italiana, tanto en el repertorio vocal (arias, cavatinas, etc. para voz con acompañamiento), como instrumental (variaciones, valsos y contradanzas sobre temas operísticos, arreglos y transcripciones para piano o guitarra de oberturas, sinfonías, etc.), gestadas por editores y almacenistas cada vez más importantes y especializados. Entre ellos pueden ser citados Antonio Hermoso, muy activo entre 1826 y 1847 y, sobre todo, Bernabé Carrafa Carvajal, fundador de un almacén de música en la madrileña calle del Príncipe (1831) que sería el más importante de la ciudad en toda la primera mitad del siglo. Después de su muerte (27 de Octubre de 1859) sus sucesores prolongaron la actividad de la firma editorial unos diez años más bajo el nombre de «Carrafa y Sanz Hermanos».

A principios de los años cuarenta nacen las primeras revistas filarmónicas españolas, la **Iberia musical y literaria** (1842-1845) y el **Anfión matritense** (1843), y con ellas la práctica editorial de los suplementos musicales, que sería muy común hasta la primera mitad del siglo XX. Generalmente, estos suplementos se ofrecían en distintas secciones de contenido y dificultades variables, con el fin de satisfacer a un público lo más extenso posible y que abarcara del profesional al aficionado.

Llegamos a los años centrales del siglo, la regencia de María Cristina y reinado de Isabel II, momento en el que se producen los cambios profundos que ya hemos visto y en los que no vamos a insistir, que serán protagonizados por una nueva generación de editores y almacenistas que en todo se asemejan ya a sus colegas europeos. Entre éstos se encuentran algunos de los más prolíficos e importantes de todo el siglo : Casimiro Martín, Antonio Romero y Andía, Mariano Martín Salazar, Bonifacio Eslava, en Madrid; Andrés Vidal y Roger y Juan Budó, en Barcelona, Salvador Prósper en Valencia, Canuto Barea en La Coruña, Taberner en Sevilla, etc.

Madrid continuaba siendo durante estos años el centro productor de música más importante del país, seguido muy de lejos por Barcelona. En los años sesen-

ta y setenta, quizá el momento de su máximo esplendor, la ciudad contaba con más de una docena de comercios especializados que emitían un número muy elevado de partituras impresas (tan sólo uno de ellos, Antonio Romero, produjo siete mil entre 1856 y 1877, con una media anual de unos 350 impresos).

En 1867 el editor y grabador madrileño Bonifacio Eslava obtuvo una medalla de plata en la Exposición Universal de París, recibiendo el elogio del musicólogo belga y presidente del jurado François Joseph Fétis por la calidad del papel, grabado e impresión del **Método teórico-práctico elemental de órgano**, original de Pablo Hernández. Fétis alabó el progreso experimentado por la imprenta musical española que identifica con la figura de B. Eslava, y que hasta entonces, según él, había sido prácticamente inexistente (V.Capítulo IV).

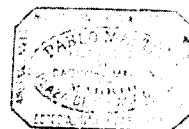
Otro editor español galardonado internacionalmente en diversas ocasiones fue el citado Antonio Romero y Andía, que recibió sendas medallas en las exposiciones universales de Viena (1873) y Filadelfia (1876) por su colección de métodos instrumentales titulada **Instrucción musical completa**. Ambos empresarios madrileños, Eslava y Romero, mantuvieron numerosos intercambios comerciales (28) e incluso parece que estuvieron ligados por vínculos de parentesco. En 1869 convocaron conjuntamente un concurso para premiar óperas españolas, en el que resultaron ganadores Enrique Barrera, por **Atahualpa**, y Valentín Zubiaurre, por **Don Fernando el Emplazado** y también realizaron conjuntamente ediciones alusivas a los acontecimientos políticos relacionados con la caída de la monarquía de Isabel II.

Durante estos años empezó a ser muy común que los editores-almacenistas publicaran sus propios periódicos filarmónicos y funcionaran simultáneamente como fabricantes de instrumentos, agentes de colocación de músicos, e incluso promotores de conciertos en los pequeños salones instalados en sus establecimientos. Tal es el caso de Eslava, Zozaya y, sobre todo, del Salón-Romero (1884-1896), que durante años fue la principal sala de conciertos de Madrid y sede de la Sociedad de Cuartetos. En ella hizo su debut madrileño el joven pianista Isaac Albéniz el 24 de enero de 1886.

A mediados del siglo la competencia entre editores - almacenistas era muy fuerte (unos quince o dieciseis pertenecían a este gremio en 1868) y todos se esforzaban por adquirir las obras más populares y fichar a los autores de mayor prestigio. Se puede observar también en esta época cierta tendencia a la especialización

(28) - Muchas de las ediciones realizadas por Romero los primeros años de su establecimiento fueron grabadas por Bonifacio Eslava, y se distinguen por ir firmadas con las iniciales B.E.

POLKA DE LA



Compuesta para PIANO
711

L. Z. CLOSSENN.

Propiedad del autor.

MADRID.

Se halla de venta en el Almacén de Música y Pianos de

PABLO MARTIN

(hijo sucesor de Casimiro Martin.)

PLAZA DE SANTA ANA N.º 12.

N.º 1 Para Piano 8 Rs.
" 2 Para Contraba 5 Rs.
" 3 Flauta o Violín 3 Rs.

Fig. 21 Resulta difícil clasificar este enternecedor combinado médico-musical que en 1875 vendía el editor y almacenista de Madrid Pablo Martín.

por géneros, de la que son buenos ejemplos José Campo y Castro, dedicado a editar música de guitarra, y el editor francés establecido en Madrid Casimiro Martín Bessieres, dedicado sobre todo a la publicación de zarzuelas en una doble versión «de canto» y «de piano», cuyas reducciones eran realizadas por un grupo habitual de músicos, entre los que se contaban Isidoro Hernández, Florencio Lahoz, Sánchez Allú y los hermanos Fernández Grajal.

Hacia 1875 se inició la actividad de una nueva generación de editores y almacenistas, a veces resultado de una transmisión familiar, como en los casos de Pablo Martín, hijo de Casimiro Martín, o el de Andrés Vidal y Llimona, hijo del editor catalán Vidal y Roger.

Sus establecimientos vinieron a sumarse a los muchos que ya funcionaban en el sector y proporcionaron un nuevo impulso en la trayectoria ascendente de la edición musical que se venía produciendo desde los años cincuenta. En general se observa en el último cuarto del siglo XIX, y muy especialmente en su último decenio, un importante incremento de las editoriales musicales radicadas en ciudades de la periferia de la Península, rompiéndose así el abrumador predominio que Madrid ejercía hasta entonces. El repertorio habitual de la música impresa de la época al que ya me he referido (piano, canciones con acompañamiento, teatro lírico, etc.) adquirió en los nuevos editores provinciales un marcado carácter local y regionalista, y con frecuencia editaron, además, antologías y cancioneros de música popular, como ya vimos en el apartado anterior.

Barcelona era en estos años una capital en pleno florecimiento económico, cuya burguesía enriquecida consumía gran número de ediciones musicales, producidas o expedidas en los establecimientos de Juan Ayné, Vidal e Hijos, Ferrer de Climent, Rafael Guardia, L'Avenç, Manuel Salvat, Clavé y cía, Valentín Haas y Juan Bautista Pujol, este último quizás el más importante editor y comerciante catalán de fin de siglo, además de un excelente músico y pedagogo. También en el País Vasco se desarrolló una importante actividad, protagonizada por los editores Díaz y Jornet, Arrúe y Aranguren, Santesteban, Erviti y Louis Dotésio. Otros focos menos importantes fueron Sevilla, con el editor Enrique Bergalí, La Coruña, con Canuto Barea, y Valencia, ciudad en la que trabajaron los editores Salvador Cabedo, Sánchez Laviña y Antich y Tena, firma esta última especializada en música religiosa. En Zaragoza tuvieron sus sedes los editores especializados Félix Villagrasa y Portabella y en Madrid funcionaron en el último cuarto del siglo alrededor de una docena de comercios editoriales, entre ellos los establecimientos de Enrique Villegas, Pablo Martín, Nicolás Toledo, Benito Zozaya, Carlos Saco del Valle, Simón Serrano, Andrés Vidal hijo, Romero y Marzo y Almagro y Cía.

Además continuaban activos los veteranos locales de José Campo y Castro, Bonifacio Eslava y Antonio Romero y Andía.

El panorama que hemos descrito a grandes rasgos fue bruscamente alterado por la constitución en Bilbao (mayo de 1900) de la Sociedad Anónima Casa Dotesio, dirigida por el empresario francés Louis Dotésio, que llevaba años trabajando como editor musical en aquella ciudad y que en julio de 1898 había adquirido los fondos editoriales provenientes de la liquidación de Casa Romero. Pocos meses después de su constitución, y hasta abril de 1901, la Sociedad Dotésio compró los catálogos editoriales y los locales de casi todos los editores madrileños (P. Martín, Zozaya, Eslava, Fuentes y Asenjo, E. Marzo, Almagro y Cía.) y, muy poco tiempo después, también los de las principales firmas catalanas (Vidal y Roger, Rafael Guardia, Juan Bautista Pujol y Ramón Fornell), con las que creó el 30 de junio de 1902 el denominado Sindicato Musical Barcelonés Dotesio que produjo bellísimas ediciones ornamentadas según el gusto artístico del modernismo, muy arraigado en Cataluña en aquella época. Así, de forma repentina, coincidiendo con el cambio de siglo, se produce un giro radical en la edición musical española, que pasa de la atomización que caracteriza los últimos decenios del siglo XIX a una nueva situación de concentración de recursos que quizá no tenga parangón en toda Europa.

LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

A pesar del terremoto empresarial que sufrió la edición musical española a principio de siglo, no se aprecian en esta época cambios sustanciales en las técnicas de producción de música impresa, aunque el comercio ligado a ella se diversificó con la aparición de nuevos productos, como rollos de pianola o discos de gramófono.

En general se puede afirmar que, salvando las lógicas variaciones de las modas musicales y el relevo generacional de los empresarios, la edición española de los primeros decenios del siglo XX mantiene básicamente los principios, formatos y géneros característicos establecidos en la segunda mitad del siglo anterior, periodo en el que se inicia un proceso histórico homogéneo que se prolongará hasta la Guerra Civil, aunque con un cierto declive de actividad durante los años veinte y treinta.

En los primeros decenios del siglo se percibe un notable enriquecimiento gráfico de las partituras, que incorporan en espléndidas cubiertas coloreadas los estilos decorativos de la época, especialmente el modernismo y el art-déco, hasta el punto de que, con frecuencia, es este aspecto externo más resaltante que la calidad musical de las partituras, generalmente caracterizadas por una gran trivialidad. La colección que puede ser tomada como ejemplo de este género en los años próximos a 1900 es **Album-Salón**, muy abundante y bellamente ilustrada por el dibujante Camps.

Ediciones españolas de los primeros años del siglo que deben mencionarse por su carácter excepcional son los ya citados cuartetos de cuerda de Emilio Serrano, Ruperto Chapí y Tomás Bretón, publicados por Fuentes y Asenjo y Dotesio en una imitación de las ediciones alemanas en miniatura, y también las obras musicales completas de José Serrano (Madrid : Edición Mott, 1912), modalidad editorial muy poco practicada en España hasta entonces (las obras completas de Tomás Luis de Victoria reunidas por Pedrell y la colección de obras de vihuelistas transcritas por el Conde de Morphy fueron publicadas en Alemania).

En la música de mayor consumo se producen en España fenómenos semejantes a los de otros países occidentales, especialmente la irrupción de nuevos bailes de salón de origen americano y carácter ligero (fox-trot, charleston, one step, etc.) que barren por completo las ahora anticuadas polcas y mazurcas. El vals logra mantener su presencia en la música para piano, y junto a él aparecen híbridos de nueva creación, como el «vals-boston» difundido por el compositor, editor

y comerciante musical catalán Pedro Astort (1873-1925) bajo el seudónimo «Clifton Worsley».

Además de estas formas de la música ligera alcanzaron una gran difusión en los primeros decenios del siglo el tango, los cuplés y el género lírico, representado por zarzuelas, sainetes, comedias líricas y revistas con música de los populares maestros José Serrano, Pablo Luna, Jacinto Guerrero, Francisco Alonso, Amadeo Vives y otros muchos que contribuyeron a dar un fuerte impulso al teatro musical de la época. Por lo general, las obras se presentan en forma de partitura para piano o canto y piano, pero también aparecen versiones para banda y transcripciones para sexteto, como el caso de la extensa colección publicada por Dotesio-Unión Musical Española.

Junto a esta última casa editorial, sin duda la más importante de España en la primera mitad de siglo, convivieron otras muchas más pequeñas, entre las que destacan las de Ildefonso Alier, Faustino Fuentes, Sociedad de Autores Españoles (29), Matamala, Rosso y Montero y Sociedad Editorial de Música, en Madrid; Boileau y Bernasconi (cuya «Edición Ibérica» imitaba la colección alemana de Peters), Casa Beethoven, Musical Emporium, Sindicato Musical Barcelonés Dotesio, Copérnico Olver (especializado en cuplés) y Vidal Llimona y Boceta, en Barcelona, y algunos más en otras ciudades españolas, aunque con un volumen mucho menor de producción editorial : Luis Tena en Valencia, Lerate y Damas en Sevilla, Erviti, Lazcano y Mar en el País Vasco, Víctor Sáenz en Oviedo y algunas otras que se podrían citar en Zaragoza, Valladolid, etc.

El género religioso mantuvo su pujanza en la edición musical de los primeros años del siglo, periodo en el que aparecieron algunas colecciones de amplia difusión en medios eclesiásticos de toda España : **Repertorio Sacro-musical** (Zaragoza 1901-1904), **Música sacra**, **Biblioteca sacro-musical** (iniciada en Valencia en 1896 por los editores Antich y Tena) y **Música sacro-hispana** (Valladolid, 1907). Otras colecciones religiosas muy nutridas fueron editadas por Dotesio y Alier, y en 1917 apareció la legendaria revista **Tesoro sacro-musical**, de extraordinario relieve para la historia de la musicología española.

(29) - La Sociedad contaba en esta época con una litografía propia, pero también editaba y vendía a través de un "Despacho central de la sección de música", localizado en el almacén y editorial de Faustino Fuentes y Heliodoro Asenjo, en la madrileña calle Arenal nº. 20, que había sido uno de los primeros locales que tuvo Antonio Romero medio siglo antes.

A principios del s.XX la publicación de música popular aumentó en volumen de ediciones e importancia científica. De estas fechas merecen ser citados los cancioneros catalanes de Aureli Capmany y Enric Morera, los exhaustivos cancioneros castellano-leoneses de Federico Olmeda **Folklore de Castilla** (1903) y Dámaso Ledesma **Folklore o cancionero salmantino** (1907), los cancioneros asturianos de Anselmo González del Valle y los **Cantos de la Montaña** (1901) de Rafael Calleja.

A esta lista se podrían sumar las obras recopiladas por Martínez Villar, Eduardo Martínez Torner y el **Cancionero musical popular español** (1922) de Felipe Pedrell, quien recogió una amplia antología en la que se combinan la música de carácter folclórico y tradición oral con la música histórica de tradición escrita (fragmentos de las Cantigas de Alfonso X, vihuelistas, teatro lírico antiguo, etc.). En este último campo se encuadran también otras recopilaciones del musicólogo catalán, especialmente consagradas al repertorio de tecla de los siglos XVI-XVIII, y que aparecieron en estas fechas gracias a la iniciativa de los editores Alier (**Antología de organistas clásicos españoles**, comenzada por Pedrell en 1908 y continuada seis años más tarde por el P. Luis Villalba) y Vidal Llimona y Boceta (**El organista litúrgico español**, 1905).

La edición española de música antigua experimentó un fuerte auge en este periodo anterior a la Guerra Civil. Entre los ejemplos más notables se cuentan la edición de las Cantigas de Alfonso X transcritas por Julián Ribera y publicadas por la Real Academia en 1922, y del mismo autor **La música andaluza y las canciones de trovadores y Minnesinger** (Madrid, 1924). Además se podrían citar aquí el **Cancionero musical y poético del siglo XVII** publicado por Jesús Aroca en 1918, **La tonadilla escénica** (1928-1930) de José Subirá y las antologías de música vocal del Renacimiento recopiladas por Juan B. de Elústiza (1933) y Jesús Bal y Gay (1935). En Cataluña surgen en este primer tercio de siglo dos colecciones de gran importancia musicológica : **Mestres de l'Escolania de Montserrat**, iniciada a principios de los años treinta con el propósito de difundir la rica tradición musical del monasterio, y, sobre todo, la serie de estudios y partituras publicada por la Biblioteca Musical de la Diputación de Barcelona (conocida también como Biblioteca de Catalunya) entre los años veinte y treinta y especialmente impulsada por Higinio Anglés, autor de la mayor parte de los títulos que la integran, un muestrario de piezas fundamentales de la musicología española que abarca desde la música medieval a la barroca y en cuya gestación tomaron parte también otros importantes musicólogos como José Subirá (**Celos aún del aire matan**, 1933), Casiano Rojo y Germán Prado (**El canto mozárabe**, 1929).

En lo que respecta a la edición de música para banda, destaca en esta época la colección de la revista **Harmonía**, fundada en 1916 por el clarinetista Mariano San Miguel y que recoge varios cientos de transcripciones y obras originales en una presentación característica de guión de director y papeles sueltos de instrumentos.

La Guerra Civil de 1936-1939 supuso un paréntesis obligado en el que apenas hubo actividad editorial, excepción hecha de algunas partituras de música militar, canciones políticas (hay curiosos ejemplos de propaganda republicana introducida en partituras de himnos y canciones del bando franquista) y algunas colecciones aisladas, entre las que se pueden citar los suplementos de la revista **Música**, editada por el Consejo Central de la Música de la República en 1938 y que incluye piezas musicales de Rodolfo Halffter, Casal Chapí, Julián Bautista, Salvador Bacarisse y Gustavo Durán.

Durante los años de guerra desaparecieron numerosas editoriales especializadas, y muchas de las que lograron sobrevivir no pudieron recuperar nunca el nivel de actividad, calidad ni volumen de producción de épocas anteriores. La editorial más importante del momento siguió siendo Unión Musical Española (antigua Casa Dotesio, que había cambiado de presidente y de nombre en mayo de 1914), y que recién acabada la guerra compró el fondo editorial Orfeo Tracio (27 de enero de 1942) y el de Faustino Fuentes (1940), dando así muestras de vitalidad en un momento caracterizado por la enorme pobreza de medios y una crisis económica profunda.

En la música ligera de posguerra destacan las ediciones vocales de zambras, tonadillas, pasodobles y canciones españolas (obras de los prolíficos y populares compositores Genaro Monreal, López Quiroga, etc.) y las ediciones para pequeñas orquestas de baile que actuaban en cafés y salas de fiesta, y que generalmente aparecían en forma de guión-piano y partes sueltas de instrumentos, por lo común en formato reducido y toscamente impresos.

Estas ediciones proliferaron entre los años cuarenta y sesenta, realizadas por multitud de pequeñas editoriales frecuentemente vinculadas a músicos o grupos musicales concretos. El repertorio que incluían (mambos, boleros, cha-cha-chas, etc.) era el que se había puesto de moda a través de la radio, el cine y la cada vez más importante industria discográfica, que con el desarrollo experimentado durante estos años, llevaría más tarde a sustituir la música en vivo en los locales públicos por el uso de registros sonoros, con la consiguiente pérdida del mercado de la partitura y la práctica desaparición de este tipo de ediciones para grupos profesionales.



Fig. 22 En los cafés, balnearios y cabarets que frecuentaban nuestros abuelos nunca faltaba la ambientación musical proporcionada por un pequeño grupo de instrumentistas. Su repertorio solía consistir en transcripciones y arreglos de melodías extranjeras (Offenbach, Suppé, etc.), bailes de salón y selecciones de zarzuela. Formaciones típicas de este género eran el trío de piano y el sexteto, este último por sus magníficas posibilidades de adaptación a cualquier tipo de música. Muchos de nuestros grandes interpretes de la época se iniciaron como "músicos de café".

Por estos años abundan también los arreglos y versiones facilitadas de las obras clásicas más populares, especialmente en ediciones de piano dirigidas a estudiantes y aficionados y producidas por algunas firmas editoriales que habrían de tener una larga trayectoria, como es el caso de Música Moderna.

Otras muchas pequeñas casas editoriales estaban dedicadas en estos años a los géneros más comerciales y rentables, siempre dentro de límites modestos y basando su supervivencia en producciones populares y de poco riesgo. Estos quizá puedan ser considerados los auténticos herederos de la tradición de editores especializados del siglo XIX, más preocupados, en general, por la rentabilidad económica que por la difusión cultural, lo que no impide que su labor haya sido en muchos aspectos meritoria e incluso heroica. Su producción se centra en métodos, estudios y ejercicios prácticos de solfeo e instrumentos, especialmente destinados a la enseñanza elemental de los conservatorios, y también al repertorio clásico de los instrumentos más difundidos socialmente, la guitarra y el piano, sobre todo, pero sin olvidar el acordeón y agrupaciones populares como la rondalla y la banda.

Se pueden encuadrar dentro de este grupo de editores comerciales la mayor parte de las firmas veteranas del sector que han sobrevivido hasta el presente: Unión Musical Española, Boileau, Ediciones Quiroga, Alier, Música Moderna, Sociedad Didáctico-Musical, Canciones del Mundo, Casa Beethoven, etc., cuya actividad se limita en muchos casos a reimprimir una y otra vez los títulos publicados hace décadas.

En 1943 se fundó en Barcelona, bajo la dirección de Higinio Anglés, el Instituto Español de Musicología dentro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Su colección **Monumentos de la música española** recoge con amplio aparato crítico las fuentes principales de la música antigua nacional y sigue publicándose regularmente después de más de medio siglo de existencia, periodo en el que se ha constituido en modelo de edición científica institucional, que luego han continuado diversas fundaciones, sociedades (Sociedad Española de Musicología, fundada en 1977), universidades y otros organismos oficiales... pero no podemos entrar en ello porque rebasaríamos el límite cronológico que nos hemos propuesto previamente.

Otros trabajos acometerán el estudio de la edición musical impresa más reciente (30), que tiene características técnicas y pertenece a un mundo cultural muy distinto del que hemos tratado de esbozar en estas páginas.

(30) - Para fechas próximas está prevista la aparición de un libro sobre este tema de Nieves Iglesias Martínez, dentro de la colección *Instrumenta bibliologica* que publica la editorial Arcolibros.

Hoy en día el dominio de lo audiovisual es absoluto, los cambios experimentados durante los últimos años en los sistemas de transmisión y difusión de la música, unidos a las transformaciones de su función social, han alterado profundamente la edición musical en partitura, reduciendo su producción a proporciones muy inferiores a las que tenía en tiempos pasados.

II. EL ESTUDIO DE LA EDICION MUSICAL DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

1. Finalidad e interés.

En la actualidad el término «edición musical» suele entenderse aplicado sobre todo al sector discográfico, por evidentes razones de índole económica y cultural. No obstante, el presente trabajo se centra en una época ya pasada y no vamos a necesitar separarnos del criterio tradicional que identifica al «editor musical» con aquel exclusivamente especializado en música (es decir, no el que la trata de forma esporádica) y, más concretamente, en la publicación de partituras impresas.

Ya vimos en el capítulo anterior que la edición tampoco ha tenido siempre una relación permanente y obligada con la imprenta, pero aún siendo actividades distintas, la edición, la imprenta y el comercio de música caminaron unidos durante siglos y con frecuencia se confundieron al ser ejercidos simultáneamente por las mismas personas.

Aunque el hecho de imprimir una obra musical, como medio de multiplicarla, entraña una intencionalidad de difusión social, esta no siempre viene necesariamente acompañada de motivaciones económicas inmediatas. Aquí nos vamos a referir solamente al caso más común de edición comercial.

La partitura impresa ha sido históricamente uno de los más importantes elementos del comercio musical, por lo que su estudio tiene que ser un pilar básico de cualquier investigación sociológica de la vida musical de un país, al proporcionarnos copiosa información sobre el grado de educación, cambios en los gustos, difusión y utilización social de la música. Sorprende por todo ello que sea un campo hasta ahora tan poco estudiado, especialmente si tenemos en cuenta que antes del siglo XX la partitura fue la única vía de transmisión de la música culta.

Como ya vimos en el capítulo anterior, la producción comercial de partituras entre 1800 y 1936 fue enorme, aunque resulta muy difícil de cuantificar debido al gran número y variedad de emisores: en el transcurso de mi estudio he recogido información sobre más de quinientas casas editoriales y calcografías de música, comprendidas dentro de una gama que abarca desde el compositor particular que publicaba sus propias obras, a veces sólo un puñado de títulos, hasta el gran editor especializado que emitía millares (Antonio Romero, por ejemplo, tuvo una

producción estimada en unos doce mil). Sólo una pequeña proporción de editores, cuyos catálogos superan los mil títulos, entra dentro de esta última categoría, y probablemente con tan sólo una veintena de ellos tendríamos recogidas al menos las tres cuartas partes de la edición musical española del periodo.

Podemos hacernos una idea cabal de la importancia económica y cultural del sector si tenemos en cuenta que, durante los años setenta y ochenta del siglo pasado, los editores madrileños especializados en música (véanse gráficos) suponían entre el quince y el veinte por ciento del total de los que trabajaban en la ciudad, porcentaje muy elevado que contrasta vivamente con las estadísticas actuales. Además, alguno de sus más destacados representantes estuvieron en cabeza de todo el sector editorial en volumen de producción e importancia económica, dato también muy revelador de la buena salud de que gozaba el comercio musical de la época: Casa Dotesio fue durante los primeros años del siglo XX la principal editorial de Madrid, y Antonio Romero y sus sucesores se mantuvieron durante decenios dentro de los cuatro primeros puestos del total de editores de la capital.

Existen muchas facetas interesantes en el estudio del documento impreso, que se refieren tanto a aspectos puramente externos y bibliográficos como al contenido interno, estrictamente musical (por ejemplo, diferencias de notas y matices entre distintas ediciones, comparación entre el manuscrito original y el impreso, etc.). Además hay que tener en cuenta que muchas obras musicales de este periodo se conservan únicamente en forma impresa, por lo que un estudio global previo de la edición musical puede proporcionar un sólido punto de partida de múltiples investigaciones.

En el campo que nos afecta más directamente a los documentalistas y bibliotecarios, la catalogación, el reconocimiento de las características peculiares de cada editor y de cada tipo de edición, el establecimiento de modelos, la identificación de las distintas ediciones y reimpressiones de una misma obra y la asignación de una fecha al documento son cuestiones imprescindibles para una correcta descripción. Por tanto, no es extraño que el estudio de la edición musical de un país, región o ciudad determinada, suela partir más de bibliotecarios que de musicólogos, ya que, además de estar más directamente enfrascados en el problema, disponemos de un mayor volumen de información proporcionada por los miles de documentos que manejamos habitualmente, en condiciones inmejorables para cotejar, distinguir y cuantificar.

El considerable retraso que este tipo de estudios padece en nuestro país ha sido la causa de que se hayan publicado citas bibliográficas, catálogos y reperto-

rios que describen impresos musicales de forma muchas veces incorrecta o imprecisa, y casi siempre incompleta (me refiero, por ejemplo, al dato de fecha de edición, que no suele figurar en las publicaciones). Son típicas las confusiones al diferenciar funciones de edición e imprenta, y también en la identificación de editores estrictamente distintos con apellidos o marcas comerciales de apariencia semejante: Casa Romero, Romero y Andía, Romero y Marzo; Casimiro Martín, Pablo Martín, Martín Salazar; Andrés Vidal, Andrés Vidal y Llimona, Hijos de A. Vidal, Vidal, Llimona y Boceta, Vidal y Bernareggi; Louis Dotésio, Sociedad Anónima Casa Dotesio, etc.

Los enfoques posibles en la investigación histórica sobre edición, imprenta y comercio de música son variados y casi todos inéditos en España. Quiero, como conclusión, proponer sólo algunos que me parecen particularmente interesantes:

- * Obras de referencia general.

- * Estudios monográficos sobre personas o entidades especialmente significativas, por ejemplo Antonio Romero, Bonifacio Eslava, Juan Bautista Pujol, Louis Dotésio, Unión Musical Española, bien merecerían sendos estudios individuales. Sólo tengo noticias de que haya en marcha actualmente trabajos monográficos sobre los editores Canuto Berea y Dotésio.

- * Estudios locales, especialmente interesantes en los casos de Madrid y Barcelona, pero también con un gran campo de investigación en el País Vasco, Valencia y Andalucía. Este tipo de estudios tiene la peculiaridad de que difícilmente pueden realizarse desde fuera de su ámbito geográfico.

- * Estudios sobre el repertorio musical, por géneros e instrumentos, basándose en catálogos de editores. Sin duda podrían dar lugar a muchas sorpresas al permitirnos comparar lo conocido, lo conservado y lo efectivamente publicado.

- * Estudios iconográficos sobre los diversos elementos decorativos de la partitura impresa (orlas, cubiertas, ilustraciones); estudios de las tipologías, artistas, estilos e influencias.

- * Estudios sobre la difusión internacional de la edición española. Sabemos por numerosos testimonios de la segunda mitad del siglo XIX que muchas partitura españolas se enviaban a los países de Latinoamérica, especialmente a Cuba, pero faltan estudios que traten este tema en profundidad.

* Estudios interdisciplinarios, que utilicen el campo de la edición para tratar las relaciones de la música con la literatura, la política, la historia militar, la publicidad, etc.

2. Definición del tipo característico de documento.

Ya hemos visto en el capítulo histórico precedente quién era el editor musical del siglo XIX y las características básicas de su actividad. Ahora convendría ajustar el objetivo a una distancia más corta y tratar de acotar los rasgos físicos y bibliográficos del documento que producía.

Como acabamos de señalar, el tipo de partitura (1) impresa más común era destinada a su comercialización a través de los llamados «almacenes de música» (2), donde además se solía copiar música manuscrita y se vendían instrumentos y todo tipo de artículos musicales. El destinatario habitual de la partitura impresa era un amplio público compuesto de estudiantes y aficionados y, quizá en menor medida, también del músico profesional, que solía disponer además de otros medios (alquiler, por ejemplo) para cubrir sus necesidades de música escrita.

Al ir dirigida a un público restringido con mayor cultura que la media y frecuentemente alto nivel adquisitivo, la partitura impresa, producida mediante un costoso proceso artesanal, solía aparecer en el mercado con más detalles de refinamiento y a precios proporcionalmente superiores a los de otras publicaciones más populares. No obstante siempre mantuvo su carácter eminentemente práctico, y muy pocos ejemplos se conservan de partituras en ediciones de lujo del siglo XIX que alcanzaran un valor material auténticamente excepcional, quizá debido a que, salvo algún caso aislado (Juan Carreras Dagas y Francisco Asenjo Barbieri, por ejemplo) muy pocos coleccionistas y bibliófilos, los principales clientes de este tipo de producto, se interesaron por reunir bibliotecas de la especialidad. Esta circunstancia, unida a la gran abundancia de documentos conservados y la escasa cultura musical imperante, son las causas de que muchos anticuarios hayan expurgado y destruido hasta época reciente las partituras impresas que encontraban en gran número en las bibliotecas privadas del siglo XIX.

(1) Vamos a utilizar aquí el término “partitura” en su acepción más amplia y vulgar de “música escrita” y no en el de un caso particular de ésta.

(2) La aplicación más antigua que conozco de esta denominación corresponde a un establecimiento madrileño de 1789. Posteriormente sería muy utilizada hasta principios del siglo XX.

Descartamos en nuestro estudio otros documentos bibliográficos relacionados con la partitura impresa, como son los libretos de ópera y zarzuela, monografías sobre música, materiales de orquesta manuscritos (generalmente los productores de este material de archivo publicaban libretos y recibían también el nombre de editores, aunque sus funciones eran muy diferentes de las que aquí estudiamos (3)) y otros soportes surgidos a principios de este siglo (rollos de pianola, cilindros, discos de gramófono, etc.).

Según todos los testimonios, la fabricación y venta de rollos de pianola debió de constituir un gran negocio en el primer tercio del siglo XX. Una de las pocas noticias que se repiten sobre este tema es que la marca «Victoria», una de las más difundidas en España, fue fundada en Cataluña en 1910 por el padre del compositor Manuel Blancafort, quien ejerció la dirección de la empresa hasta principios de los años treinta. Otras marcas también muy populares fueron «Diana», vinculada a Dotesio-Unión Musical Española hacia 1915, José Oliver, «España musical», «Best», «Iris», «Princesa», «Minerva»... todas ellas con catálogos muy abultados que incluían un repertorio variado compuesto por dúos de moda, zarzuelas, vales vieneses e incluso música de cámara de Beethoven o Ravel. Aunque hay algunas excepciones (por ejemplo Dotésio, Alier y Oliver), por lo común el editor musical típico, que solía ser además comerciante, rara vez entraba en la producción de este tipo de materiales aunque, desde luego, los comercializaba en sus establecimientos.

Como muchos otros aspectos de la historia de la música española, este es un tema muy interesante que está todavía por estudiar, aunque no es el momento de hacerlo y volvemos, por tanto, a la partitura impresa.

El documento musical característico al que nos referimos es el que presenta, además, una notación musical no eclesiástica, ya que esta última se vinculaba a un tipo de edición con rasgos propios que la diferenciaban tanto técnicamente (ya vimos que en la música litúrgica predominaba la impresión tipográfica sobre la calcografía), como por el hecho de que se producía generalmente al margen de la edición corriente, con distintos editores, un tipo de público más restringido, cauces de comercialización frecuentemente diferentes, a través de tiendas de artículos religiosos, etc.

(3) En los últimos decenios del siglo XIX funcionaron unos veinticinco archivos líricos encargados de copiar partituras y materiales y de suministrarlos en alquiler a los teatros. Algunos editores almacenistas llegaron a entrar también en este negocio (Andrés Vidal, Romero y Marzo, Casimiro y Pablo Martín, etc.), pero con el tiempo acabó siendo casi completamente monopolizado por el abogado Florencio Fiscowich, que llegó a disponer de un archivo con más de veinte mil obras.

Un grupo de investigadores dirigidos por Ismael Fernández de la Cuesta ha elaborado recientemente un inventario provisional de libros de música litúrgica impresos en España desde el siglo XV hasta el año 1900. En total han localizado doscientas treinta y ocho piezas, la mayor parte correspondientes a los siglos XVI y XVIII, muy pocas al XVII y tan sólo nueve fechables en el siglo XIX. El trabajo bibliográfico viene acompañado de un estudio breve pero muy interesante sobre las imprentas y sobre las características de este tipo de edición musical (véase bibliografía).

Al contrario de lo que sucede en otros idiomas, el español no cuenta con un término preciso que designe el formato de presentación más corriente en la música impresa, lo que en lenguaje bibliotecario se conoce como «hojas sueltas», o también partituras sueltas en forma de cuaderno, generalmente con un reducido número de páginas. Este tipo de publicación, más conocida por su denominación inglesa «sheet music» tuvo sus inicios en el siglo XVII, pero no se impuso sobre el libro de música tradicional hasta mediados del siglo siguiente, manteniendo su predominio hasta la actualidad. La finalidad de la edición y el tipo de música que contienen determinan lógicamente el formato musical y la apariencia externa del documento (guiones, ediciones en partes sueltas o «particellas» de instrumentos para la música de cámara y orquestal, etc.).

Las tiradas solían ser pequeñas, rara vez por encima de los mil ejemplares, aunque lógicamente variaban según la época, el editor, el título, la clase de música y el tipo de partitura (por ejemplo, en las zarzuelas se hacían más ejemplares de la edición de piano que de la de canto). El promedio habitual en estos años estaría entre doscientos y quinientos ejemplares, aunque hay excepciones muy vistosas como la **Sérénade amoureuse** (1916) de Clifton Worsley, que en su novena edición barcelonesa (ya de por sí una rareza) anunciaba una increíble tirada de ¡10.000! ejemplares. En el otro extremo pondríamos la edición de veinticinco unidades que hizo en 1872 el editor Mariano Martín Salazar con un número de la zarzuela **Tramoya** de Barbieri.

Este suele ser un aspecto difícil de precisar en la mayor parte de los casos, ya que en muy pocas ocasiones aparece el dato reflejado en la publicación (una excepción notable la tenemos en la colección de sextetos de la Unión Musical Española) y además la estampación de planchas podía repetirse de forma muy rápida y sencilla en función de la demanda que hubiera de ejemplares.

Por lo general, la partitura impresa no solía estar fechada, posiblemente por el interés de los editores en mantener la incógnita sobre un dato que podría perjudicar las ventas, ya que en esta época el mercado musical tendía a consumir con

preferencia lo más reciente, y en el momento de publicarse la obra empezaba a envejecer. Sin duda había más razones, pero trataremos este tema con más detenimiento al hablar de los sistemas de datación (apartado III. 2).

Como vimos en el capítulo anterior, la técnica más comúnmente empleada en la impresión de partituras era el grabado calcográfico y, desde la segunda mitad del siglo XIX, solía realizarse además la estampación con máquinas de litografía en offset, utilizando reportes, (varios testimonios de los años setenta y ochenta hablan de que se alcanzaban producciones en torno a 120-500 páginas de música a la hora) . En la edición musical española se pueden reconocer con bastante facilidad rasgos de estilo y calidad distintivos en los trabajos efectuados por los principales grabadores, especialmente durante la etapa previa a la gran edición industrial (ver páginas 46-52).

La dependencia tecnológica de España obligaba a importar las maquinarias y el instrumental de Francia y Alemania, y en ocasiones, cuando se hacían ediciones especiales, incluso tenían que importarse las propias planchas metálicas ya preparadas. Muchas fuentes aluden al alto coste de estos materiales y a que los beneficios obtenidos con la profesión no eran proporcionales a la gran inversión de capital que exigía.

También el papel de mayor calidad venía de fuera, pero esto afectaba igualmente a otros sectores industriales. Según testimonios del editor de música y fabricante de papel pautado Enrique Villegas (activo entre 1873 y 1880) era en Cataluña donde se producía el papel de mayor consumo en nuestro país, y también desde donde mejor se podían establecer los contactos internacionales.

Como conclusión diremos que, al margen de su contenido musical, el impreso español de esta época es tipológicamente semejante al que se hacía fuera de nuestras fronteras, especialmente en Francia, salvando matizaciones sobre su calidad técnica, difusión y volumen de producción, que en general son inferiores a las de los principales países europeos. Estas características, unidas al espíritu localista y poco expansivo de nuestro arte musical, explican la relativa escasez de impresos musicales españoles conservados fuera de nuestro país.

3. Fuentes para el estudio de la edición.

Desde mi punto de vista, el estudio de la edición musical española debe abordarse partiendo de un conjunto de fuentes básicas que intentaré describir brevemente:

1. La partitura en sí misma.
2. Archivos privados de editores.
3. Archivos de organismos e instituciones públicos.
4. Registro de la Propiedad Intelectual.
5. Catálogos de bibliotecas.
6. Documentaciones especiales.
7. Publicaciones periódicas y publicidad.
8. Otras fuentes bibliográficas.

3.1. El estudio del documento.

Además de constituir en sí misma un testimonio de carácter artístico individual, la partitura es también un fiel reflejo de las circunstancias históricas en que se produjo, por lo que puede ser tomada como la primera y más inmediata fuente de información sobre las características externas de la edición y su contenido musical. No obstante, salvo el documento excepcionalmente valioso por sus peculiares características, el impreso es por definición un elemento múltiple y rara vez puede un ejemplar aislado proporcionar suficiente información sobre el conjunto de sus semejantes, por lo que es ineludible el examen minucioso e individualizado de un volumen significativo de piezas antes de poder sacar conclusiones generales, lo que para el siglo XIX español equivale a hablar en decenas de miles de ejemplares.

Todos los aspectos intelectuales y materiales son aprovechables en el trabajo sobre el documento, desde la materia y la forma musicales hasta el tipo de papel, presentación gráfica, sistema de elaboración, elementos bibliográficos distintivos, etc. y, desde luego, las múltiples y variopintas informaciones producidas en cada pieza por el repetido manoseo de años, en forma de anotaciones manuscritas de autores, editores, antiguos propietarios e incluso simples usuarios de las

CATÁLOGO GENERAL
DE
LA MUSICA.

IMPRESA y PUBLICADA

EN MADRID.

Se halla oíal

EN EL NUEVO ALMACEN DE MUSICA DE LODRE ,
Carrera de San Gerónimo, número 23, casi frente á la
Fontana de Oro



MADRID :

IMPRENTA DE I. SANCHA.

Calle de la Concep. Gerónima N.º 31.

1854.

Fig. 23 Uno de los pocos catálogos comerciales de partituras que se han conservado correspondientes al primer tercio del siglo XIX. Casi todas las piezas que cita (unas setecientas) fueron grabadas en los talleres de Bartolomé Wirmb y León Lodre (Biblioteca Nacional M/92-1).

bibliotecas públicas, donde son muy frecuentes las aportaciones anónimas sobre errores de edición, atribuciones dudosas, fechas de publicación, estrenos, peripecia del ejemplar en concreto, etc.

Multitud de anécdotas podrían amenizar la historia de los libros de música y sus usuarios, como los versillos picantes escritos en la intimidad de la celda conventual sobre el libro de canto litúrgico y las ocurrencias subversivas producidas por el tedio del estudio.

3.2. Archivos privados de editores.

En este tipo de fuente se han basado la mayor parte de los estudios realizados en otros países, gracias a que se han conservado intactos numerosos e importantes archivos de editoriales musicales francesas, alemanas, italianas, austriacas, etc., algunos de ellos con siglos de antigüedad a sus espaldas y portadores de una documentación pormenorizada sobre la gestación y avatares históricos de sus fondos editoriales y sus actividades comerciales.

Desgraciadamente, el caso de España ha sido muy distinto y, llevados por nuestra particular apreciación del valor de las cosas, muchos de los archivos editoriales que no se han salvado por un azar feliz y se conservan en centros públicos o en instituciones privadas solventes, han terminado irremediablemente en el vertedero, destino del que tenemos muchísimos ejemplos, algunos muy recientes. Todavía con más motivo han desaparecido los miles de láminas metálicas grabadas que atesoraban e intercambiaban los antiguos editores, repetidamente fundidas y reutilizadas, y que hace ya mucho tiempo que fueron expoliadas para ser vendidas al peso. Es preciso decir en descargo de los que en su momento hicieron limpieza, que se trataba sin duda de un material engorroso y difícil de conservar, muy pesado y voluminoso, y que además llegó a carecer por completo de funcionalidad al ser sustituido por sistemas de impresión más modernos. Según Antonio Romero, en 1884 se almacenaban en su local ochenta mil láminas correspondientes a nueve mil obras publicadas por su firma, distribuidas en noventa metros cuadrados de estanterías y con un peso de ciento cincuenta toneladas.

Algunos pocos ejemplares de planchas metálicas se conservan todavía en la Biblioteca de la Diputación Provincial de La Coruña (procedentes del editor Barea), Biblioteca Municipal de Madrid (obras de Ramón Carnicer editadas por Carlos Saco del Valle), Biblioteca de Catalunya (edición de **El Conte Arnau**, de Pedrell), Calcografía Nacional (**Cancionero musical de los siglos XV y XVI**, pre-

parado en 1890 por Barbieri (4)) y Archivo Eresbil de Compositores Vascos (**Misa a 3 y 4 voces con órgano**, de José Luis Zapirain, grabada en Alemania para el editor Erviti). Muchos más ejemplos se conservan de «pelures», un tipo de papel transparente especial en el que se hacían los reportes litográficos.

Se pueden mencionar también aquí los dos únicos ejemplos españoles que conozco de herramientas y útiles calcográficos del s.XIX que han sobrevivido al paso del tiempo. De uno de ellos sólo tengo referencias que no he podido confirmar: es el utillaje empleado para las ediciones de Canuto Berea, que junto a su archivo se conserva al parecer en La Coruña. El segundo se guarda en la Sección de Música de la Biblioteca Nacional y reúne todo el instrumental completo utilizado por la importante calcografía musical fundada por Serapio Santamaría hacia 1874 y que fue utilizado por sus sucesores hasta poco antes de la Guerra Civil. Este taller produjo miles de láminas y trabajó para numerosos editores musicales de finales del s.XIX y muy especialmente para el madrileño Benito Zozaya. Al parecer podremos ver todo este material en el Museo del Libro y la Comunicación que será inaugurado próximamente en el edificio de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Tengo noticias de muy pocos archivos con documentación de editoriales conservados en España y que tengan un mínimo de solera histórica; entre ellos pueden contarse quizá los de las firmas comerciales más antiguas que permanecen aún en activo, fundadas a fines del siglo pasado y principios de éste (Erviti en San Sebastián, Boileau y Bernasconi y Casa Beethoven en Barcelona, etc.). El archivo de la recientemente desaparecida como editorial Unión Musical Española, básicamente constituido por muestras editoriales propias o adquiridas a otras casas, se localiza actualmente en la sede central madrileña de la Sociedad General de Autores de España. También se conserva repartida entre el Archivo y Biblioteca de la Diputación Provincial de La Coruña la documentación completa (unas 18.000 partituras impresas, 200 manuscritas, documentación administrativa, etc.) del músico y almacenista coruñés Canuto Berea (1836-1891), editor de la obra de Marcial del Adalid (5).

Por último, gran parte del archivo administrativo del editor y almacenista de música de principios de este siglo Ildefonso Alier (1864-1938) se halla repartido entre el domicilio de sus herederos, quienes lo valoran y conservan adecuadamente, y el Servicio de Partituras de la Biblioteca Nacional, que custodia una

(4) Sobre esta edición véase también el apartado 3.6

(5) Sobre esta familia de músicos y comerciantes consultar el artículo de Carreira, Xoan M.: *Sebastián Berea Ximeno y la Sociedad Musical Coruñesa (La Familia Berea I.)*.- Nassarre, II, 2 (1986), p.11-55

importante porción perdida hace mucho tiempo y rescatada recientemente de un contenedor de basura madrileño por Jorge de Persia, actual director del Archivo Manuel de Falla de Granada.

Sin duda se habrá conservado más documentación de este tipo, pero parece, por las muestras, que no debe de ser ni demasiado abundante ni fácilmente accesible, y sólo en casos muy contados podría constituir la base de futuros estudios monográficos.

El carácter de la documentación de esta procedencia que he podido examinar es muy previsible, e interesante para reconstruir las prácticas habituales de la profesión: contabilidad, correspondencia y contratos con autores, grabadores y otros editores, registro de publicaciones, control de los derechos de propiedad, restos de edición y peticiones de obras por parte de clientes.

3.3 Archivos de organismos e instituciones públicas.

Principalmente interesantes son los archivos de protocolos notariales, que recogen información sobre testamentos de comerciantes, fundación de sociedades, contratos entre editores, transmisión de empresas y compra-venta de obras sueltas y fondos editoriales completos. El problema que presentan es la imposibilidad legal de consultar documentos que no hayan cumplido cien años de antigüedad, la insuficiente catalogación y muchas dificultades de consulta derivadas de la peculiar organización del fondo documental según el notario de procedencia. En el Archivo de Protocolos de Madrid me han proporcionado mucha información sobre editores de la primera mitad del siglo XIX (Carrafa, Lodre, etc.), pero no he podido consultar algunos documentos más recientes sobre los que tenía referencias concretas.

Otra fuente de primera importancia son los registros mercantiles instituidos por el Código de Comercio de agosto de 1885 y en el que aparecen inscritas las sociedades (regulares, comanditarias y anónimas) y un alto porcentaje de empresarios individuales.

Dentro de este apartado habría que mencionar también los archivos municipales, con documentación sobre licencias de apertura de establecimientos, reglamentos gremiales, impuestos municipales, etc.; el Archivo Histórico Nacional, con documentación especialmente interesante sobre la imprenta del siglo XVIII, y otros archivos en los que se conserva información relativa a las contribuciones a la Hacienda Pública por parte de las empresas, como el Archivo General de la Administración, con sede en la localidad madrileña de Alcalá de Henares.

Estas cuotas de contribución a Hacienda estaban directamente relacionadas con el grado de prosperidad de cada editor-almacenista, por lo que las curvas cronológicas que dibujan (véanse gráficos) suelen coincidir con bastante aproximación con los niveles de producción editorial y muestran de forma visual la trayectoria ascendente o el declive de cada una de las casas comerciales. También nos proporcionan informaciones de gran valor sobre número total de editores matriculados, fechas de altas y bajas en la actividad mercantil, e importancia relativa de cada uno de ellos respecto a los demás y del conjunto de editores musicales respecto al total de empresarios del sector.

El inconveniente mayor que presenta la utilización de estos datos tomados de forma global es que algunos de los empresarios no sólo contribuían en concepto de editores-almacenistas, sino también como fabricantes de instrumentos, con lo que a veces no están claros los términos de comparación. De todos modos esto no invalida el principio básico de que a mayor contribución, mayor importancia económica de la firma, lo cual para nosotros ya es un dato de enorme interés.

3.4. Registro de la Propiedad Intelectual.

Las obras dramáticas y la música tuvieron un tratamiento preferente en las leyes de Propiedad Intelectual de los años 1847 y 1879, debido a su especial proyección social como artes de representación pública, muy vulnerables a la manipulación y al fraude. En la elaboración de la última de ellas intervinieron personalidades muy importantes del mundo musical: Emilio Arrieta y Francisco Asenjo Barbieri en representación de los compositores, y Antonio Romero y Andía y Andrés Vidal y Llimona como representantes de los editores especializados.

Estas leyes estipulaban el depósito de dos (1847) y tres (1879) ejemplares de cada obra musical en un registro establecido en el Ministerio de Fomento (constituido definitivamente en 1885), como condición previa para el reconocimiento de los derechos legales sobre ella. Los distintos ejemplares se distribuían entre las bibliotecas provinciales que actuaban como puntos de recepción en cada capital, la Biblioteca Nacional y el ministro de Fomento, que a partir del reglamento de 1880 los cedía a la Escuela Nacional de Música y Declamación.

El cumplimiento del depósito de ejemplares destinados a esta finalidad era más rigurosamente observado por los editores de Barcelona y Madrid, las dos ciudades de mayor producción editorial y donde mejor organizado estaba este servicio, pero resultaba muy deficiente en las restantes provincias, según se deduce de

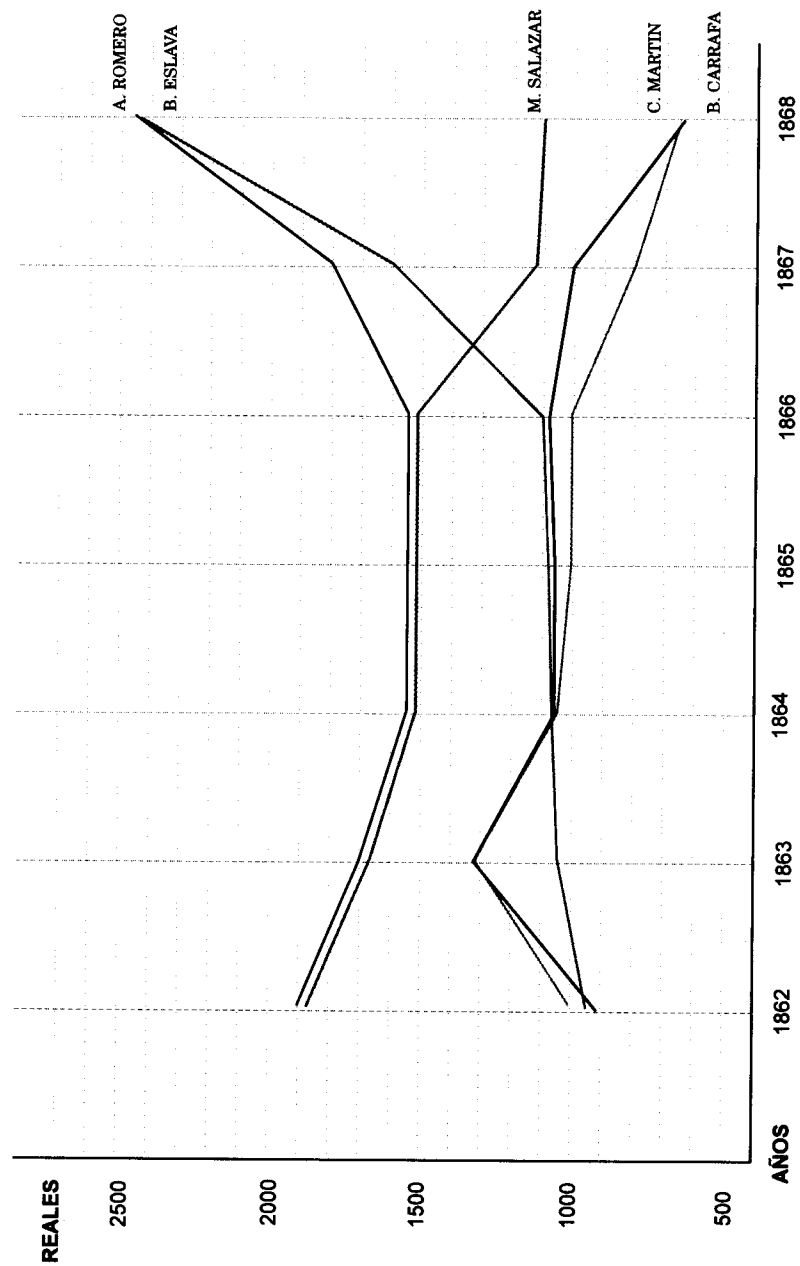


GRAFICO I: 1862 - 1868

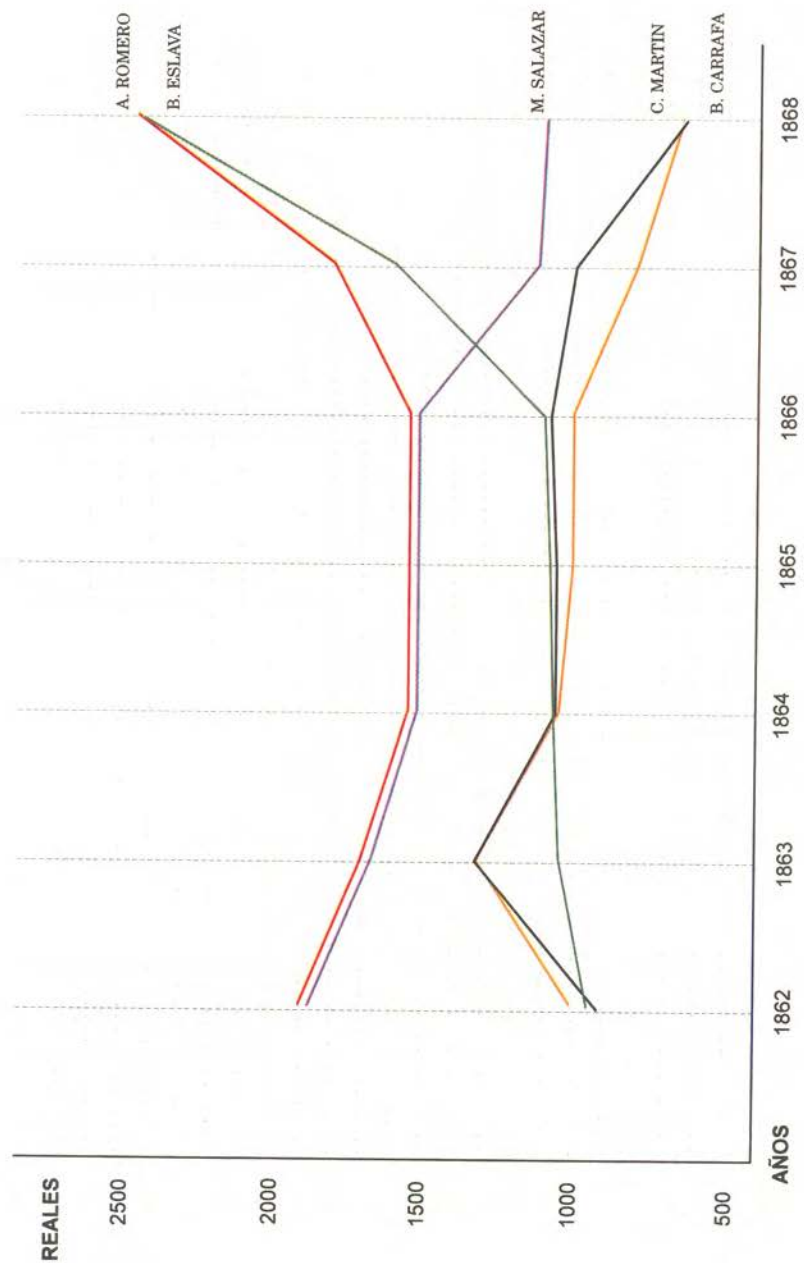


GRAFICO I: 1862 - 1868

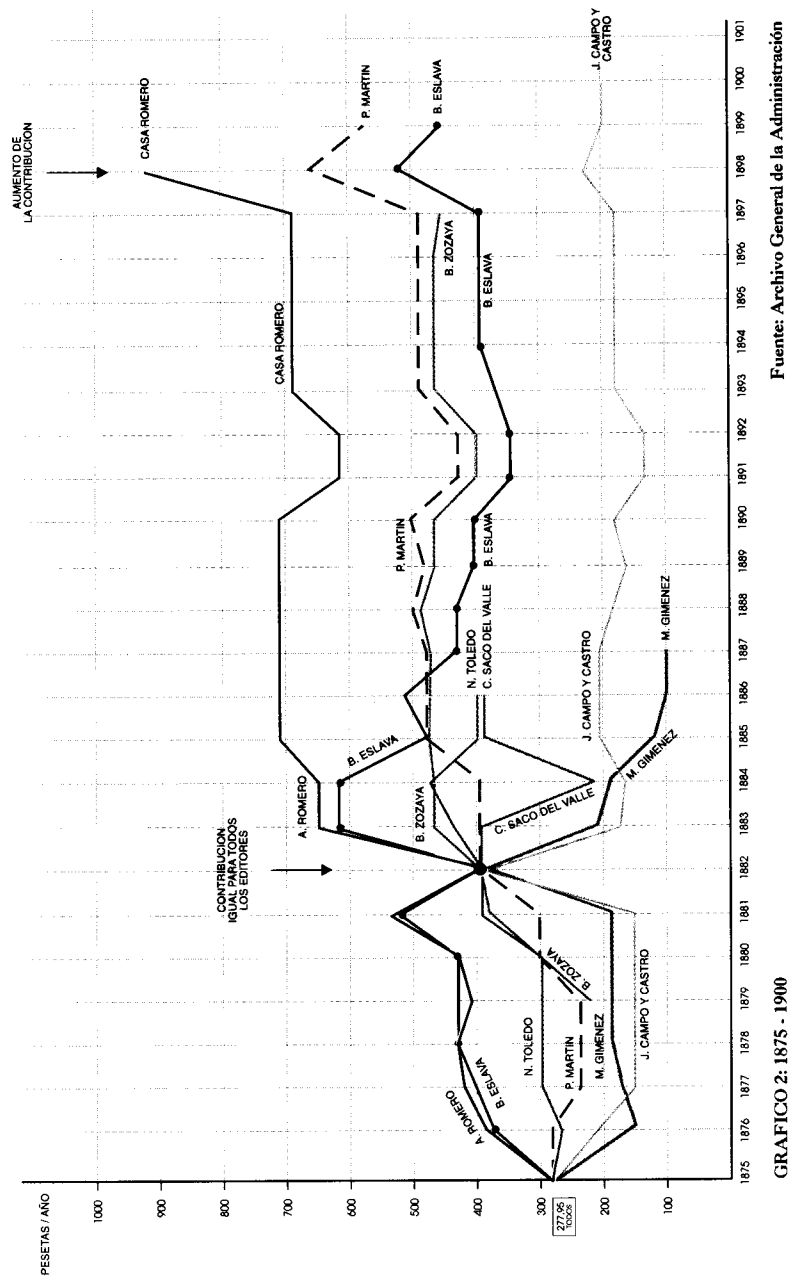


GRAFICO 2: 1875 - 1900

Fuente: Archivo General de la Administración

CONTRIBUCION INDUSTRIAL A HACIENDA
DE LOS EDITORES DE MUSICA MADRILEÑOS
(Gráficos comparativos de la evolución económica de cada editor)

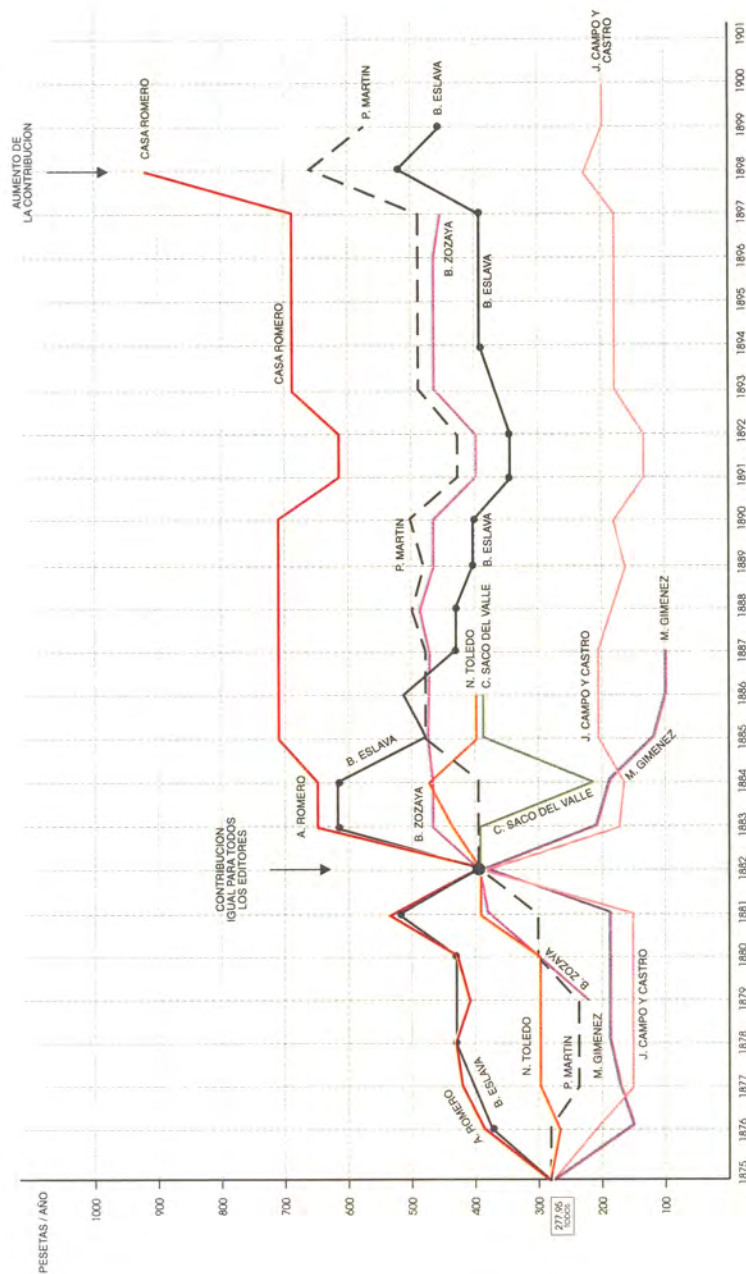


GRAFICO 2: 1875 - 1900

Fuente: Archivo General de la Administración

CONTRIBUCION INDUSTRIAL A HACIENDA
DE LOS EDITORES DE MUSICA MADRILENOS
(Gráficos comparativos de la evolución económica de cada editor)



las quejas que aparecen en las memorias anuales de la Biblioteca Nacional. Al parecer hubo lentitud en las tramitaciones y fallos que impidieron la llegada de obras a los centros de destino, motivando algunas amonestaciones a los encargados de la operación burocrática.

Tras el registro de una obra, la oficina correspondiente entregaba un resguardo provisional. Posteriormente se efectuaba el registro definitivo en la oficina central de Madrid, que expedía un título que sería más tarde intercambiado por los sucesivos propietarios de los derechos, cuya titularidad quedaba garantizada por un periodo variable según los casos, pero que en la ley de 1879 era vitalicia para los autores y de ochenta años después de la muerte de éstos para los herederos y adquirientes.

El registro no fue nunca un trámite obligatorio (aunque pronto comprendieron muchos editores que les interesaba hacerlo), ni tampoco se exigía que los ejemplares presentados fueran necesariamente impresos, pero a pesar de esto ha sido un medio de enorme importancia para la conservación de una parte muy considerable de la edición musical española desde la segunda mitad del siglo XIX, además de una fuente de información de primer orden sobre ella, ya que en los libros de registro se anotaban todos los datos de cada publicación: autores, fecha del registro, tirada, etc. y son hoy en día una fuente imprescindible para el estudio del mundo editorial de la época.

Un equipo del Servicio de Partituras de la Biblioteca Nacional, dirigido por Nieves Iglesias Martínez, ha efectuado recientemente el vaciado completo de la música contenida en el **Boletín de la Propiedad Intelectual**, publicación periódica iniciada en 1886 que recoge más de sesenta mil obras de todo tipo de materias publicadas entre 1847 y 1915, entre las que se describen unas catorce mil partituras, muestra muy representativa, aunque no exhaustiva, de la música producida en la España del periodo. Las obras registradas se reconocían por llevar impresas las palabras «Propiedad» o «Depositado» en la portada, aunque debió de haber mucha picaresca, según se desprende de los testimonios de la época y de la frecuencia con que aparecen obras con este ditintivo no localizables en el Registro. Aunque hay algunas excepciones, sólo se debían registrar las primeras ediciones y las obras españolas, ya que las extranjeras estaban protegidas en nuestro país por los acuerdos internacionales.

El manejo del boletín resulta sumamente útil para el estudio de la edición, pero en el capítulo de los inconvenientes hay que señalar ciertas deficiencias en las descripciones bibliográficas (por ejemplo, casi siempre figura el nombre del

grabador en el lugar del de editor), bastante anarquía en las fechas de edición y registro (véase III.2.1) y la falta lamentable de algunos editores muy significativos que, como Bonifacio Eslava, se abstuvieron de efectuar el registro de sus producciones o sólo lo hicieron de forma muy fragmentaria.

Más observaciones se podrían hacer sobre la irregularidad en el número de asientos y en la cantidad de información que ofrece cada uno de ellos en los distintos periodos del Registro: por lo general la información es más escueta en los primeros años de funcionamiento y entre 1879 y 1892 suelen aparecer además números de plancha.

Para conocer mejor las características de esta publicación periódica se puede consultar el prólogo de Nieves Iglesias en la edición provisional que sobre ella realizó la Biblioteca Nacional en 1992. Más adelante también volveré a referirme a su utilización en la datación de partituras.

3.5. Catálogos de bibliotecas.

Los catálogos de bibliotecas, impresos o en fichas, son una de las fuentes que mayor volumen de documentación pueden proporcionar en este tipo de investigaciones, ya que nos ponen en contacto con ejemplares concretos y directamente examinables, al contrario de lo que ocurre con las bibliografías, que incluyen sólo meras descripciones genéricas de obras, muchas de ellas imposibles de localizar en la práctica. En contrapartida, los catálogos tienen el inconveniente de no ser nunca exhaustivos, pues no existe ninguna biblioteca que posea la totalidad de lo que ha sido publicado. Ni siquiera la Biblioteca Nacional de Madrid, beneficiaria desde el siglo XVIII de las leyes de imprenta, propiedad intelectual y depósito legal, atesora todo el patrimonio bibliográfico español, sino sólo una porción importante de él, debido a que la Administración carecía en otros tiempos de los medios necesarios para controlar y hacer cumplir las leyes promulgadas sobre esta materia.

El volumen de impresos musicales del siglo XIX y principios de XX conservados en bibliotecas españolas de acceso público es verdaderamente considerable. La relación más completa y moderna de las distintas colecciones se puede ver en la última edición (1994) de los **Recursos musicales de España**, publicados por el Centro de Documentación Musical dependiente del Ministerio de Cultura. Esta información se completa con otro directorio muy rico en noticias bibliográficas y descripciones de los diferentes fondos, aunque lamentablemente

demasiado anticuado, el **Directory of music research libraries : Spain, France, Italy, Portugal** (1972), editado por Rita Benton dentro de la serie C del RISM. A ambos remito para mayor información y aquí sólo me limitaré a enumerar brevemente las principales colecciones con las que contamos para esta época y sin pretender ni mucho menos ser exhaustivo.

La mayor concentración de fondos bibliográficos se encuentra en Madrid y Barcelona, esta última con las importantes colecciones de la Sección de Música de la Biblioteca de Catalunya, Conservatorios Superiores, bibliotecas del Museo del Teatro y del Museo de la Música (colección Granados), del Orfeó Catalá y de la U.E.I. de Musicología de la Institució Milà i Fontanals del CSIC (unas seis mil partituras de la colección Anselmo González del Valle). En Madrid, las colecciones del Conservatorio Superior de Música, Biblioteca Nacional, Biblioteca Municipal (fondos repartidos entre la Biblioteca Histórica y la Musical), Fundación Juan March, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Sociedad General de Autores Españoles, heredera esta última de los grandes archivos líricos del siglo XIX y poseedora del fondo procedente de la antigua Unión Musical Española, que cuenta con más de veinte mil partituras impresas.

En otros puntos de nuestra geografía se localizan conjuntos tan importantes como el del Archivo de Compositores Vascos Eresbil (Rentería) y el que perteneció a los Duques de Montpensier (Las Palmas); hay numerosas bibliotecas provinciales, de universidades, de conservatorios superiores y otras muchas colecciones públicas y privadas del siglo XIX que sería aquí imposible enumerar a pesar de que, si no son tan voluminosas como las anteriormente citadas, pueden tener enorme interés por la calidad, procedencia o especialización de su contenido(6). Tampoco se pueden olvidar en este apartado los catálogos de algunas bibliotecas extranjeras que incluyen importantes fondos españoles, como la British Library de Londres y la Biblioteca Nacional de París, ni tampoco las colecciones de impresos de esta época conservados en los archivos de catedrales e instituciones religiosas españolas, muchos de ellos consultables a través de catálogos impresos.

Existen bastantes descripciones, inventarios y catálogos de colecciones publicados en forma de artículos de revista o monografías, aunque casi siempre de mane-

(6) En enero de 1993 tuvo lugar en Trujillo una reunión de trabajo en la que estuvieron representados la mayoría de los centros citados. Las intervenciones versaron sobre los fondos, historia y actividades de cada uno de ellos y pueden consultar en: *El Patrimonio musical español de los siglos XIX y XX*.- [Madrid]: Ediciones de la Coria [etc.], 1995.- (Cuadernos de trabajo; 2). También se recogen interesantes noticias sobre colecciones musicales de esta época en los números aparecidos hasta la fecha del boletín AEDOM.

ra parcial y haciendo especial hincapié en fondos anteriores a 1800. Algunos ejemplos de este tipo que nos interesan especialmente para el siglo XIX y principios del XX se refieren a los fondos de la Biblioteca Municipal de Madrid, Biblioteca Nacional, Conservatorio Superior de Madrid (catálogo de las obras españolas del Archivo de la Sociedad de Conciertos), Biblioteca de Catalunya, Fundación Juan March y algunos otros que se pueden consultar en diversas bibliografías.

Tengo noticias de que el ICCMU trabaja actualmente en la catalogación del archivo de la editorial Unión Musical Española, y de que el Centro de Documentación Musical de Madrid lo hace en fondos manuscritos procedentes del Teatro Real, que se conservan actualmente en el Museo del Teatro de Almagro. Por su parte, la Biblioteca Nacional tiene prácticamente concluida y publicará muy próximamente la edición definitiva de una bibliografía-catálogo titulada **La música en el Boletín del Registro de la Propiedad Intelectual (1847-1915)**, de la que ya existe una edición provisional que consiste en el vaciado de la bibliografía periódica aludida en el apartado anterior, a la que se han añadidos índices y signaturas topográficas de los ejemplares depositados en el Servicio de Partituras de la institución. Esta última es sin duda la más importante obra de referencia de estas características publicada en España hasta el momento.

3.6. Documentaciones especiales.

En este apartado incluimos colecciones de origen, contenido y finalidad diversa que no pueden ser sometidas a una fácil clasificación, por no tener equivalentes. Aquí podríamos mencionar, por ejemplo, los conocidos **Papeles Barbieri**, que forman parte del legado que este compositor y musicólogo donó a la Biblioteca Nacional. En ellos se recoge una copiosa documentación sobre la edición musical española de su época, sobre todo correspondencia (más de un centenar de cartas) que sostuvo con los principales editores madrileños y que en conjunto quizá constituya la principal fuente documental sobre el tema en nuestro país. Tomando como fuente este fondo he realizado un trabajo, que espero dar a conocer próximamente, sobre Barbieri y la relación que sostuvo con los editores de sus obras.

También en este apartado podríamos mencionar la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, cuya sección de música fue fundada en 1873 y generó la biblioteca musical ya citada y una interesante documentación, estudiada por José Subirá y, más recientemente, por Antonio Gallego. De esta sección formó parte el editor de música Antonio Romero y Andía.

En el mismo edificio de la Academia, dentro de los depósitos de láminas de la Calcografía Nacional, se encuentra, como ya indicamos, uno de los raros ejemplares de láminas realizadas por grabadores de música españoles del s. XIX: en concreto las que Faustino Echevarría grabara para la edición del **Cancionero musical de los siglos XV-XVI**, preparada por Francisco Asenjo Barbieri y costeada por la Real Academia, el primer número y único publicado de un ambicioso proyecto editorial que no llegó a fraguar. Para el Cancionero se realizaron en total 192 planchas con 384 páginas de música, que llevaron casi quince meses de trabajo (entre diciembre de 1888 y febrero de 1890) y por las que el grabador cobró la enorme suma de 1.728 pesetas, según consta en las cuentas de la edición conservadas en la Biblioteca Nacional (M C/ 4420-47)

Otro archivo interesante es el de la **Sociedad Económica Matritense**, fundada en 1775 y todavía hoy activa. El objetivo de su fundación fue la mejora de la educación del artesanado y el impulso de actividades industriales y agrícolas que se consideraban convenientes para el progreso del país, según los principios básicos del pensamiento ilustrado. Esta sociedad promovió a comienzos del siglo XIX diversas iniciativas en el campo de la calcografía musical y, como ya vimos en el capítulo anterior, incluso llegó a costear una escuela de grabado a partir de 1817. La documentación relativa a todas estas actividades se conserva debidamente ordenada en su archivo y resulta muy interesante para estudiar el tema del que tratamos.

La intensa comunicación que hubo entre las distintas sociedades económicas españolas explica que un impresor de música activo en Madrid en 1801, Vicente Garviso, aparezca igualmente citado en documentos de la Sociedad Vascongada y de la Sociedad Económica de Sevilla (7).

Por último, en esta categoría especial podríamos incluir también las colecciones y archivos de compositores, que con frecuencia contienen restos de edición que no pudieron colocar en su momento (por ejemplo, en la colección Guelbenzu de la Biblioteca Nacional se conservan múltiples ejemplares de un tratado de armonía publicado en Pamplona) y documentación relativa a la gestión de sus obras editadas. Como única muestra mencionaré los restos del archivo de Jacinto Guerrero conservados en la misma institución, que contiene facturas de talleres litográficos, liquidaciones por la venta de ejemplares en el almacén de Faustino Fuentes y un control detallado del número de edición y tirada de algunas obras, entre ellas la famosísima zarzuela **La rosa del azafrán** (1930).

(7) Jon Bagües. *La ilustración musical en el País Vasco*.- Donostia: Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 1990.- Vol. II, p. 94 y 163. Comunicación de A. Alvarez Cañibano en el XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Madrid, 1992).

3.7. Prensa y Publicidad

Una práctica muy común entre los editores y almacenistas de música del s.XIX y principios del XX fue la publicación de boletines y revistas especializadas que, dejando al margen su mayor o menor importancia cultural, servían de vehículo publicitario de sus respectivos comercios y proporcionaban además noticias abundantes sobre suscripciones a las distintas colecciones periódicas, novedades editoriales y muchos acontecimientos que interesaban al mundo de la edición. Algunas de tales publicaciones serán citadas en la última parte de este trabajo, al referirme individualmente a cada editor, pero para la utilización sistemática de este tipo de fuente es preciso acudir a la exhaustiva bibliografía publicada por Jacinto Torres (8).

Muy pocos artículos hemos podido localizar en la prensa de la época que traten de forma directa el tema de la edición e imprenta de música desde un punto de vista técnico o histórico. Casi todos estos trabajos son mencionados en distintas partes de mi estudio y en general se puede decir de ellos que suelen ser breves y poco rigurosos, como aquel que atribuye al grabador musical alemán «Quilimún» (curiosa interpretación del apellido de Alejandro Kühnmund) la introducción de este arte en España, cuando la realidad es que el personaje fue uno de tantos en un momento de plena consolidación de la actividad. Otros muestran tintes laudatorios al referirse a la labor de un determinado editor o artesano y suelen ser obra de músicos agradecidos por un trabajo concreto o por un apoyo continuado (he leído panegíricos de este tipo dedicados a Erviti, Zozaya, Romero, Echevarría, Pascual Santos González, Bonifacio Eslava, etc.). Por fin hay que citar algunos pocos artículos escritos por editores en los que se hacen balances generales de la actividad o se emiten opiniones sobre su desempeño, tal es el caso de los artículos de Ildefonso Alier en la revista **Ritmo** (véase p.128) o de la interesante discusión que mantuvieron los editores Casimiro Martín y Bonifacio Eslava (representado éste por José Parada y Barreto) en los números 24 y 26 de junio de 1868 de la **Revista y gaceta musical** y en el **Diario oficial de avisos** del día 23 del mismo mes.

Otra forma de utilizar la prensa en este tipo de investigación consiste en rastrear los numerosísimos anuncios sueltos de venta de música que aparecían en periódicos y diarios de información general desde el s.XVIII, que han sido objeto de algunos excelentes trabajos, entre los que se pueden citar el de Jaime Moll sobre el contenido musical del **Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid entre 1784 y 1791**, publicado en el **Anuario musical** en 1969,

(8) Jacinto Torres. *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812 - 1990): estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general.*- 2º ed. aum.- Madrid: Instituto de Bibliografía Musical 1991.

y los artículos de Beryl Kenyon sobre los diarios madrileños de la segunda mitad del s.XVIII, que fueron publicados en la **Revista de Musicología** entre 1982 y 1983, aunque otra parte permanece aún inédita. La **Gaceta** y el **Diario de Madrid** son fuentes muy interesantes para el siglo XVIII y primera mitad del XIX que están todavía insuficientemente explotadas en este campo.

La presencia continuada de anuncios de todos los principales editores y almacenistas en las revistas filarmónicas que podríamos denominar «neutrales», es decir, sin afiliación concreta a ningún establecimiento, nos proporciona una imagen fiel de la situación de conjunto del comercio musical en una ciudad y en un momento concretos. El carácter periódico inherente a este tipo de publicaciones nos ofrece una perspectiva de la evolución cronológica del comercio musical, del mismo modo que las secuencias de fotogramas tomados en momentos sucesivos se engarzan en una película. Obviamente, el valor documental de este recurso está principalmente relacionado con la envergadura de la publicación y la duración de su vida.

Otra fuente periódica de extraordinaria importancia para el estudio del comercio en general y del comercio musical en concreto es el **Anuario-almanaque del comercio**, publicado por el librero de Madrid Bailly-Ballière, obra que fue para el último tercio del s.XIX y primeros años del XX lo que en la actualidad son las páginas amarillas de la Telefónica, un completo directorio de firmas y domicilios de todo el comercio ordenado por sectores. Los antecedentes inmediatos de esta obra están en un tipo de bibliografía práctica de carácter local bastante abundante y que también nos puede proporcionar mucha información: las guías de forasteros, el conocido **Manual de Madrid** (1831) de Mesonero Romanos, el **Repertorio general o índice alfabético de los principales habitantes de Madrid con sus domicilios** (1851-1852), etc.

A pesar de la gran calidad informativa del anuario de Bailly-Ballière es necesario usarlo con precaución, porque a veces sus datos no están suficientemente actualizados, deficiencia muy disculpable si tenemos en cuenta las enormes proporciones de la empresa, su carácter anual y la pobreza de los medios técnicos de la época.

3.8. Otras fuentes bibliográficas

Los diccionarios y enciclopedias de música son un primer peldaño para el estudio de los editores pero, desafortunadamente, los que tenemos en España ofre-

cen muy poca información sobre el tema. Sólo unos pocos editores de mayor relieve, y los que unieron a sus actividades comerciales una cierta notoriedad como músicos, han merecido la atención de este tipo de publicaciones. Entre los más ricos en información podríamos citar el **Diccionario biográfico** de F. Pedrell (1896), que por desgracia quedó incompleto; el imprescindible y repetidamente citado **Diccionario de efemérides** de Baltasar Saldoni, los diccionarios de la música de María Luisa Lacal y de Anglés y Pena, y la reciente edición de **La Música en España** de Rafael Mitjana (traducción de la sección aparecida en el tomo IV de la Enciclopedia de Lavignac en 1920), realizada por el Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura y que incluye índice de impresores y editores de las numerosas obras que cita. La mayor parte de los restantes diccionarios y enciclopedias españoles se limitan a repetir las informaciones ya recogidas en los citados, transmitiendo con frecuencia errores considerables que se van perpetuando.

El **Diccionario de la música española** que saldrá próximamente con el patrocinio del Ministerio de Cultura y la SGAE va a ser sin duda el que más voces de este campo contenga, y además el primero que incluya una voz general sobre la historia de la edición musical española.

Otro tipo de bibliografía mucho más difícil de controlar y de conocer son las obras literarias, especialmente memorias y autobiografías que hacen alusión al mundo editorial. Entre ellas sólo citaremos **Mi teatro**, del autor dramático Sinesio Delgado, promotor principal de la fundación de la Sociedad de Autores Españoles, y las voluminosas memorias del periodista Julio Nombela, que durante un tiempo (hacia 1890) fue representante del editor musical Andrés Vidal y Llimona. Este apartado queda abierto a lo más imprevisible, y otras muchas memorias de escritores, actores y periodistas relacionados con la música y el mundo teatral pueden incluir ocasionalmente noticias que nos interesen.

Fuentes relativamente frecuentes y también importantes son las crónicas y memorias de las exposiciones nacionales y universales de artes e industria, desde las modestísimas que empezó a organizar en Madrid en 1827 el llamado «Conservatorio de Artes» y más tarde la Junta de Comercio (en 1831 se estipuló que fueran cada tres años), hasta los descomunales alardes internacionales de finales de siglo, los fabricantes musicales españoles se fueron animando poco a poco a participar en tales eventos: empezó uno sólo en la de Londres de 1855, dos en la de 1862 en la misma ciudad y ya figuraban doce en la de París de 1867. La bibliografía que generaron las exposiciones suele contener menciones a artesanos y empresarios relacionados con la edición musical y a veces incluye también

pequeños resúmenes de los antecedentes históricos del sector. Desde mediados del siglo XIX hay un continuo vaivén de medallas y diplomas, que algunas veces se exhiben con orgullo en las portadas de las partituras, se toman como medidas seguras del nivel de calidad de una producción y al mismo tiempo sirven como armas arrojadas en la defensa y en el ataque a los colegas.

La literatura jurídica, sobre todo sentencias en pleitos originados por los derechos de propiedad intelectual, pueden localizarse en forma de pequeños folletos impresos. Quizá el más sonado de todo el s. XIX fue el que tuvieron el editor Casimiro Martín y el músico F. Asenjo Barbieri, al que más tarde nos referiremos, pero los hubo también entre editores, como el que sostuvo Fiscowich contra Vidal y Llimona o el de este último contra Romero. En general no es una colección especialmente abundante, pero sí muy interesante por el punto de vista especial que aporta y que no se ofrece en otros medios.

Otras fuentes de primera importancia son los catálogos comerciales de editores, mucho menos abundantes para el s. XIX de lo que podría suponerse a primera vista, sobre todo los que recogían fondos completos y que solían editarse en forma de folleto. Por su carácter eminentemente provisional (y gratuito) nunca se les dio suficiente importancia y ha sido lo primero en ir a la basura en todas las mudanzas caseras y lo último en ser catalogado en las bibliotecas públicas, donde suelen estar considerados como publicaciones menores. Afortunadamente, algunos editores incluían extractos de catálogos editoriales impresos en las camisas, cubiertas y portadas de partituras que, pacientemente coleccionados, nos pueden hacer conocer con bastante precisión el conjunto del fondo del que proceden. En la última parte de este trabajo daré referencias de algunos de estos catálogos y extractos seleccionados en la colección de la Biblioteca Nacional, procurando en cada caso la máxima amplitud cronológica y variedad de géneros. En varios de ellos se incluyen referencias a números de planchas, lo que me ha resultado de gran utilidad para la elaboración y comprobación de las tablas que expongo en el apartado III.2.5.

Una precaución que hay que tener en cuenta cuando se manejan catálogos editoriales es que a veces reflejan, sin indicarlo, no sólo fondos propios del editor, sino también los adquiridos a otras casas y los que simplemente se distribuían. También hay que observar que muchos de los extractos publicados pueden ser de fecha bastante anterior a la del impreso en el que aparecen.

En lo que respecta a repertorios bibliográficos de música impresa, apenas es posible decir nada para la España del s. XIX y principios del XX, excepción hecha

del ya referido **Boletín de la Propiedad Intelectual (1847-1915)** que, aunque no es exclusivamente musical, ya vimos que incluye una proporción alta de partituras. Las bibliografías especializadas que se publicaban en esta época en otros países apenas recogían música española: por ejemplo, la monumental obra de Franz Pazdírek, que vio la luz en Viena entre 1904 y 1910, tan sólo cita unas pocas ediciones de Casa Dotesio, cuando en esas fechas la editorial española ya había publicado alrededor de seiscientas piezas.

Pasamos a referirnos muy someramente a la bibliografía específica sobre el tema, es decir, artículos y monografías sobre la historia de la edición musical. En lo que concierne al estudio de la edición extranjera, la bibliografía es tan abundante que no cabría en estas páginas, ni creo tampoco que sean su objeto. Existen numerosos estudios monográficos sobre los principales editores musicales (Breitkopf, Ricordi, Pleyel, Artaria, etc.), sobre ediciones de las obras de autores individuales (Mozart, Haydn, etc.) y, destacados por la utilidad de su enfoque global, diccionarios de editores musicales por países. Entre estos últimos señalamos sólo los cuatro más importantes: Alexander Weimann para Austria, Sartori para Italia, Humphries para Gran Bretaña y el más moderno, que quizá podríamos considerar modélico, **Dictionnaire des éditeurs français** de Anik Devries y François Lesure, que incluye gran cantidad de información sobre editores de los siglos XVIII-XX y un amplio repertorio de recursos bibliográficos (tablas de números de plancha, extractos de catálogos, etc.) . Además hay publicado un diccionario general de editores musicales, **Music printing and publishing** (1990), recopilado por D.W. Krummel y Stanley Sadie a partir de las voces correspondientes de **The new Grove dictionary of music and musicians**, en el que apenas están representados, por voces muy breves, dos editores españoles de la época que nos interesa: Unión Musical Española y Boileau y Bernasconi. Aunque hubiera algún otro que no hemos sabido localizar, lo cierto es que la edición española no figura en estas obras internacionales de referencia al nivel que le corresponde.

Algo parecido puede decirse de **Guide for dating published music** (1974) de D.W. Krummel, publicado por la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, en el que sólo hay una mínima mención a la edición española a partir de informaciones proporcionadas por el bibliotecario, bibliógrafo y musicólogo Jaime Moll.

En cuanto a la bibliografía española, si dejamos al margen los estudios generales sobre la industria del libro y la imprenta (que casi sin excepción prestan muy poca atención a la música) y las obras clásicas de referencia ya citadas, hay muy poco que decir. Casi todos los estudios sobre libros de música españoles se fijan

particularmente en el período renacentista, nuestra edad de oro cultural, con un número reducido y muy abarcable de publicaciones y un terreno ya allanado por múltiples investigaciones.

Centradas en el periodo cronológico que aquí nos interesa mencionaremos dos obras que tratan la música dentro del contexto más amplio de la edición y el comercio del libro: **Libreros y editores de Madrid durante cincuenta años (1874-1924)** de Gabriel Molina (1924), literalmente repleto de inexactitudes, y la tesis de Pedro Pascual Martínez (1992) titulada **Escritores y editores en la Restauración canovista (1875-1923)**, que incluye un excelente apéndice documental al que debo algunos datos económicos utilizados en los gráficos.

Dentro ya del ámbito más restringido de la especialidad, quizá el primero en prestar atención a la edición musical moderna fue Antonio Peña y Goñi en su obra **La ópera española y la música dramática en España en el s.XIX** (1881), que junto a noticias de primera mano y gran interés, desliza también unos cuantos errores. Del resto del s.XIX y primera mitad del XX he localizado en torno a una docena de artículos de prensa, libros y folletos que enfocan desde un punto de vista histórico el tema de la edición y el grabado musical y que consiguen reunir un mínimo de sustancia aprovechable. Los artículos de Alvarez Solar-Quintes sobre la imprenta musical de los siglos XVI al XVIII, publicados en **Anuario Musical** a comienzos de los años sesenta, fueron pioneros y aportan numerosas noticias, pero a mi juicio resultan bastante farragosos y sin una crítica e interpretación satisfactorias de las fuentes.

El artículo de Antonio Gallego **Introducción a la calcografía musical en el Madrid decimonónico** (Revista de Musicología, 1979) es, como indica su título, un excelente punto de partida basado en las aportaciones de los antes citados, a las que añade noticias de documentación localizada por él y algunas ideas muy bien hilvanadas sobre el tema. Ejemplo aislado de aplicación de este tipo de estudios a un ámbito local es el **Tiento de la tipografía musical en Zaragoza**, de Angel San Vicente, y lamentamos no poder añadir aquí el libro sobre editores barceloneses prometido por F. Baldelló en su obra **La música en Barcelona** (1943), en la que afirma haber reunido una copiosa documentación sobre el tema.

Por último, me citaré yo mismo como autor de varios trabajos sobre aspectos parciales de esta materia; un artículo divulgativo sobre la edición y la imprenta de música en Madrid desde los orígenes hasta principios del s.XX, y un breve estudio sobre el grabador musical Bartolomé Wirmbs, que presenta la pequeña novedad de incluir por primera vez en nuestro país una secuencia cronológica de

números de plancha. Recientemente he publicado también un trabajo sobre el comercio musical en el viejo Madrid, rastreando la existencia de más de sesenta establecimientos comerciales y pequeños artesanos de especialidades musicales situados en una pequeña zona, junto a la Puerta del Sol y la Plaza Mayor, desde el s.XVIII a principios del XX (véase bibliografía).

III. PROBLEMAS DE LA EDICION DEL SIGLO XIX EN EL PROCESO BIBLIOTECARIO Y LA INVESTIGACION MUSICOLOGICA

Vamos a referirnos básicamente a dos problema ya apuntados que dificultan enormemente el tratamiento de este tipo de documentos: en primer lugar la enmarañada situación provocada por la reutilización de las láminas calcográficas y la transmisión de los fondos editoriales, y en segundo, la falta de fechas en las partituras y la búsqueda de recursos para su correcta datación.

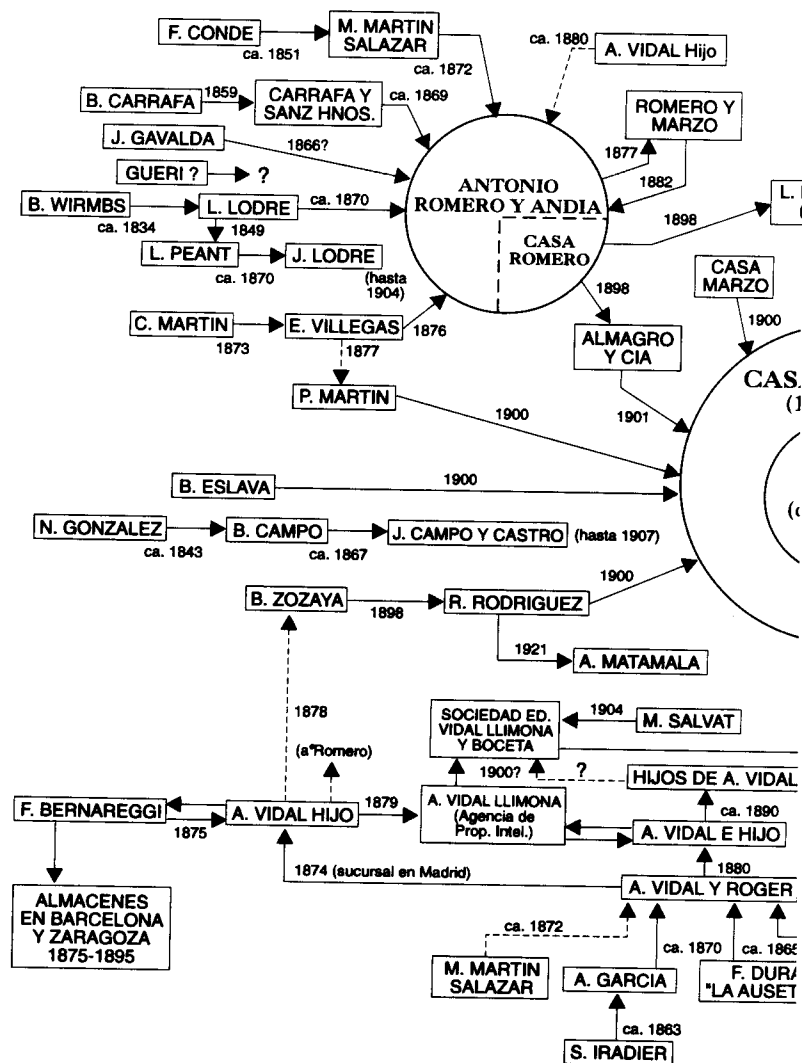
1. Transmisión de fondos editoriales.

Durante todo el siglo XIX hubo un intenso intercambio de colecciones, obras sueltas y catálogos completos entre los distintos editores, e incluso fue relativamente frecuente que la venta de un fondo editorial completo no implicara necesariamente la desaparición de la firma que lo había generado, pudiendo continuar su actividad e iniciar un nuevo catálogo.

Después de muchas horas de investigación se han podido descifrar las líneas principales de este complejo proceso de enajenación de fondos y además, en la mayoría de los casos, se han podido averiguar también las fechas exactas de las transmisiones (véase esquema pag.110 y 111). Con ello se despejan muchas incógnitas producidas por el uso continuado de las mismas planchas por distintos editores y durante periodos de tiempo muy dilatados, pudiendo establecer además las diferentes etapas de la historia de los impresos. Esta es una cuestión estrechamente relacionada con el problema que acometemos en el siguiente apartado y que reviste gran importancia.

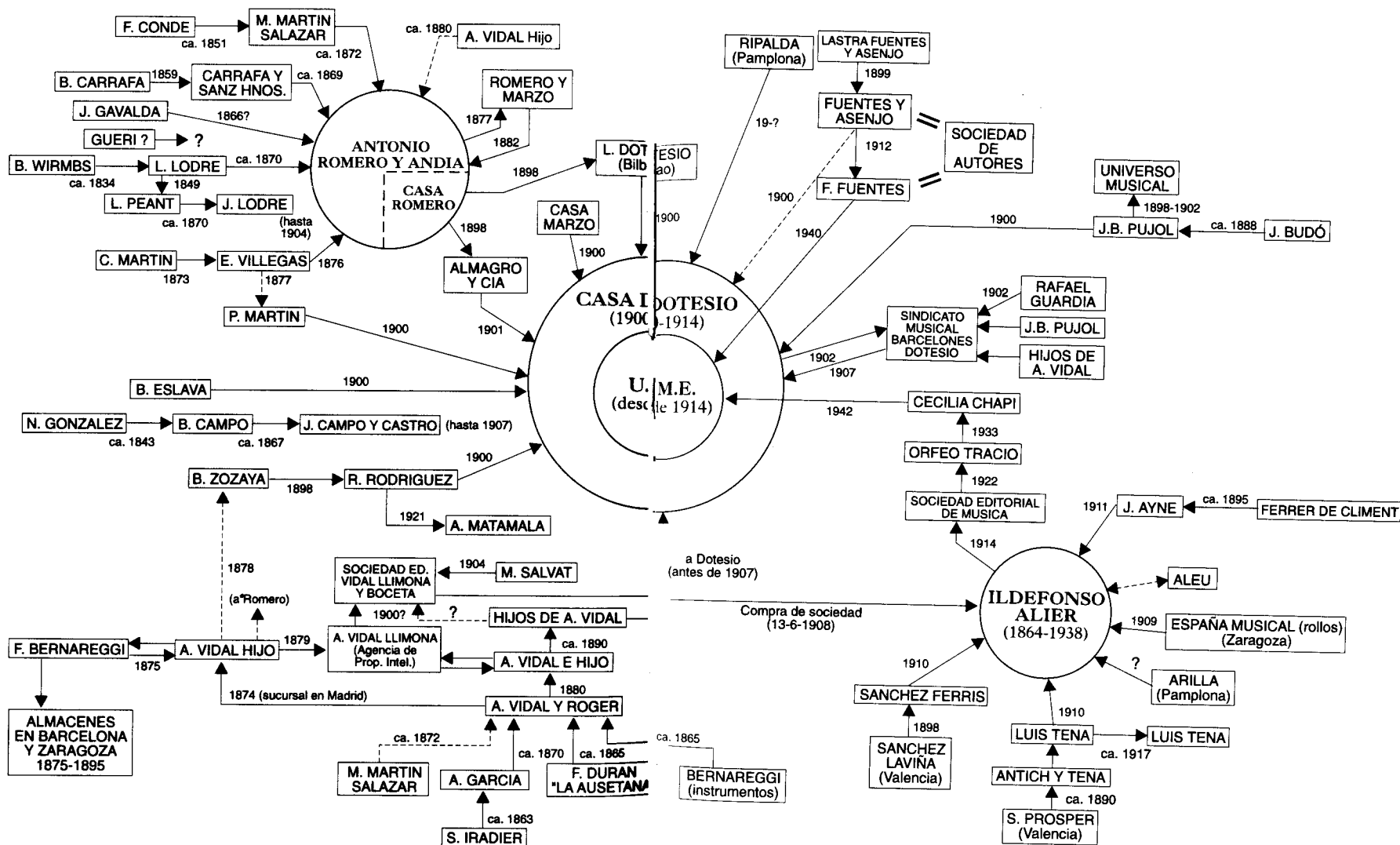
2. La datación de las partituras.

Como dijimos anteriormente, la tarea de fechar la partitura impresa es una de las primeras que debe emprender quien la estudie, ya sea bibliógrafo, bibliotecario o musicólogo. A veces la empresa no resulta demasiado sencilla, debido a la costumbre de no incluir este dato en los documentos, ya que la mayor parte de los editores del s.XIX no sentían durante el desarrollo de su actividad mercantil la necesidad de consignarlo y, concentrados en su ocupación cotidiana, a casi ninguno de ellos se le ocurrió pensar en el pobre investigador del futuro, ni tan siquiera que sus productos pudieran llegar a ser algún día objeto de una investigación histórica.



ESQUEMA DE TRANSMISIÓN DE LOS PRINCIPAL

La mayor parte de los editores madrileños están situados a la izqui
Las flechas indican el sentido de la transmisión y la fecha en la que
El hecho de que se traspasara total o parcialmente un catálogo edit
había producido.



ESQUEMA DE TRANSMISIÓN DE LOS PRINCIPALES FONDOS EDITORIALES (ca. 1834-1942)

La mayor parte de los editores madrileños están situados a la izquierda del esquema y los barceloneses a la derecha. Las flechas indican el sentido de la transmisión y la fecha en la que se efectuó, y cuando son discontinuas indican una transmisión parcial. El hecho de que se traspasara total o parcialmente un catálogo editorial no implicaba necesariamente la desaparición de la firma que lo había producido.

A la inercia de la costumbre se unían además otras razones mucho más tangibles que podrían explicar estas omisiones, como la ocultación deliberada para dilatar la caducidad de las obras (ver p. 86-87), o quizá, en algún caso, también la intención de eludir los engorrosos plazos de registro en la oficina de Propiedad Intelectual: la ley fijaba un periodo máximo de un año entre la fecha de edición y la de registro, plazo que en la práctica hemos constatado que continuamente se incumplía (véase apartado III.2.1) y que resultaba imposible de comprobar al no estar fechadas las partituras.

Por fin hay que tener en cuenta otra razón práctica muy importante: el sistema de grabado calcográfico y la posibilidad de almacenar y reutilizar fácilmente las planchas hacían que la primera fecha de edición fuera para ellos, en realidad, un dato irrelevante. Todos los que manejamos este tipo de documentación estamos acostumbrados a comprobar cómo sucesivas ediciones no son más que tiradas distintas o reimpresiones de las mismas planchas, hechas por el editor original o por siguientes propietarios de su fondo editorial (véase el apartado anterior). Esta costumbre es todavía muy común entre las casas editoriales más veteranas, aunque lógicamente la técnica de reproducción es diferente en la actualidad. Esta práctica, que en principio viene a complicar el estudio de la edición, también aporta datos interesantes sobre la vigencia de las obras y, sin duda, enriquece las posibilidades de investigación de la historia seguida por el impreso: por ejemplo, algunas ediciones recientes de la UME son reimpresiones de la reimpresión que hiciera Dotesio sobre una reimpresión que a su vez hizo Romero de la edición original de Casimiro Martín, lo que se parece mucho al famoso trabalenguas de los ladrillos.

La datación de las partituras impresas del s.XIX se intenta hoy en día aprovechando algunos recursos y subterfugios que seguramente dejarían con la boca abierta a los antiguos editores, responsables primeros de que tengamos que andar con estas historias. Estos recursos deben ser utilizados con la máxima prudencia y, siempre que sea posible, de forma combinada. Básicamente son los siguientes: fechas de registro en la Propiedad Intelectual, alusiones históricas en el documento, fechas de estreno de las obras musicales, cambios de domicilio de los establecimientos comerciales, secuencias cronológicas de números de plancha (empleadas por primera vez en 1946 por Otto Erich Deutsch) y otros recursos indirectos de datación.

2.1. Fechas de registro en las oficinas de Propiedad Intelectual.

Ya hemos señalado en varias ocasiones la importancia del **Boletín de la Propiedad Intelectual** como fuente bibliográfica musical (véase apartado II.3.4), pero aquí toca hacer una serie de observaciones necesarias sobre su utilización como herramienta de datación.

En primer lugar debemos tener en cuenta la circunstancia ya señalada de que no siempre tenían que coincidir las fechas de edición y de registro, ya que se permitía un periodo legal de demora que a menudo era utilizado por los editores. Por supuesto, en muchas ocasiones ambas fechas eran muy cercanas (especialmente en años determinados y en el caso de publicaciones aparecidas a principios de año), pero con muchísima frecuencia la fecha de registro era superior al menos en un año a la de edición, y en otros muchos casos resultaban tan dispares (por ejemplo al registrar un fondo antiguo recién adquirido), que la fecha de registro tan sólo sirve como referencia del límite cronológico máximo en el que el impreso ya había salido con certeza al mercado.

Otro inconveniente importante deriva del carácter voluntario del registro y afecta a su campo de aplicación: la música registrada es sólo una porción de la editada, por lo tanto encontraremos muchos casos en los que no se dará en absoluto la posibilidad de utilizar este recurso. De hecho ya vimos que algunos editores musicales importantes y con gran producción editorial sólo registraban en la Propiedad Intelectual una mínima parte de sus fondos. Esto explica, por ejemplo, que en los catálogos editoriales de Romero y Andía a veces aparecen diferenciadas las obras «en propiedad» de las que no lo son, a pesar de que todas lleven los distintivos del editor.

El periodo comprendido entre los años 1885 y 1890 presenta una gran cantidad de anomalías en las fechas de edición reflejadas en los asientos del Boletín, probablemente debido a la reciente constitución del Registro y al comienzo de la publicación. En estos años se registran una gran cantidad de partituras impresas (más de tres mil, entre ellas casi todo el fondo del editor catalán Andrés Vidal y Roger), en su mayor parte publicadas muchos años antes. La pérdida de la memoria de dichas ediciones, después de que transcurriera tanto tiempo desde su edición primera, la desaparición de muchos de los editores originales y la obligación de consignar una fecha de publicación en el Registro impulsó a alguien (no sabemos quién) a asignar en muchos casos las fechas al voleo, sin ningún contacto con la realidad. El resultado es que los años que aparecen reflejados en el Registro como

fecha de edición no concuerdan con los periodos conocidos de actividad y publicación de obras de los autores correspondientes, se producen también distorsiones enormes en secuencias cronológicas de números de plancha que hasta entonces funcionaban adecuadamente y, además, aparecen auténticos disparates anacrónicos.

Podríamos citar aquí muchos casos inverosímiles, pero indicaremos sólo algunos suficientemente ilustrativos: el **Canto de las Driadas** de Santiago Masarnau fue publicado en Madrid por Hermoso, Carrafa y Mintegui poco antes de 1840 y aparece registrado en el boletín de 1885 con la fecha supuesta de 1862; el célebre **Polo del contrabandista**, arreglado por H. Gondois y publicado por Casimiro Martín en 1852, aparece registrado en el mismo boletín con fecha de 1879 (¡ seis años después de la desaparición del editor !); la zarzuela **De San Pol al Polo Nort**, estrenada en 1872, lleva la fecha muy improbable de 1869; el pasodoble de Enrique Campano **La Victoria de El Callao**, publicado por Antonio Romero, aparece fechado en 1862, es decir, cuatro años antes de que se produjera el hecho militar al que hace alusión; pero quizá la partitura a la que habría que dar la palma es el **Benedictus** de Francisco de Cortabitarte, fechado en 1820, nada menos que ocho años antes...del nacimiento del compositor.

2.2 Alusiones históricas en el documento.

Una de las evidencias más seguras del importante papel que tenía la edición musical en la sociedad del siglo XIX es la frecuencia con que aparecen piezas de carácter conmemorativo u ocasional.

Cualquier referencia en títulos y dedicatorias a hechos de la historia nacional y de la crónica de sociedad puede resultar muy útil en la datación de impresos, debido a la certidumbre que nos aporta su esencial fugacidad. Es más, por este mismo principio, la datación resulta más segura cuanto más intrascendente es el acontecimiento al que alude o para el que fue concebida la obra musical, por lo que muchas veces nos veremos buscando la fecha del nacimiento o la boda de tal príncipe al que está dedicada la piececita de piano, o el año preciso en que se celebró el tratado o la batalla que se menciona. Ni que decir tiene que la posibilidad de utilizar este método se ofrece tan sólo en un número limitado de piezas, pero resulta ser de tal fiabilidad que pueden servir de fundamento en la elaboración de secuencias cronológicas seguras.

Es lástima que en España todavía no existan monografías sobre un tema tan atrayente como la relación directa entre la música y el devenir histórico, pero no

LA GUERRA DE ÁFRICA



Número	Título	Precio
1	EL CORNETA. Polka Militar para Piano por E. Perez de Tudela	30c.
2	El número 1 en partitura para Banda Militar	20c.
3	LA GRANADINA. Marcha Guerrera, letra dedicada a S.M. la Reyna D ^a Isabel 2 ^a de Borbon, por D ^e E. Servano de Wilson. Música de J. Camps y Soler	30c.
4	El número 3 en partitura para Banda Militar con letra	20c.
5	¡SUS! ¡POR LA PATRIA A LIDIA! Cántico popular de Guerra letra de P.N. de Sabrado, música de J. Camps y Soler	30c.
6	El número 6 para canto con acompañamiento de la guerra	30c.
	Los números 1, 3 y 5 reunidos	20c.



Propiedad.

Depositado.

Carrera y Sanx hermanos Editores.
Calle del Principe nº 55 Madrid.

Lit. de Aragón, Impres. 10. 1850.



Fig. 24 La agitada historia política decimonónica, salpicada de pronunciamientos y guerras, fue un filón inagotable de inspiración para los músicos y un factor de animación del negocio editorial.

quiero dejar pasar la ocasión sin indicar algunos de los acontecimientos y circunstancias que más veces hemos visto reflejados en las partituras españolas del siglo XIX: Guerra de la Independencia (se produjeron en esos años gran cantidad de canciones e himnos patrióticos, aunque muy pocos impresos), advenimiento de Fernando VII, Trienio Liberal (1820-1823), Guerras Carlistas, Primera Guerra de Africa (1859-1860), Bombardeo de El Callao (1866), Revolución de Septiembre de 1868, Primera República (1873), Proclamación de Alfonso XII (en 1875 más de un músico y más de un editor necesitaron exteriorizar exageradamente su adhesión a la monarquía para disimular los recientes entusiasmos revolucionarios), conflicto de Las Carolinas (1885) y Guerra de Cuba. Entre los acontecimientos de la crónica menor podríamos destacar en primer lugar los nacimientos, bodas y fallecimientos de los reyes y príncipes herederos, muy especialmente la boda de Alfonso XII y María de las Mercedes (1878), que tuvo el morbo añadido de la muerte prematura de la popular reina; las Exposiciones Universales, espectáculos circenses de magnitudes asombrosas, visitas y recitales de artistas internacionales muy celebrados, e incluso algún curioso acontecimiento científico, como la invención y los ensayos del submarino de Isaac Peral (entre 1885 y 1890), tuvieron un indudable tirón popular que se reflejó ampliamente en la edición musical.

2.3. Fechas de estreno en obras líricas.

Todos sabemos la enorme importancia que tuvo el género lírico en el panorama musical español del s.XIX. Muchos compositores vieron condicionadas sus vidas profesionales a este fenómeno social y tuvieron que producir sin cesar miles de obras del género para alimentar a un público insaciable y, en general, poco exigente. En consecuencia, ya vimos en el primer capítulo que el teatro lírico tuvo una presencia muy considerable en la edición musical de la época y que algunos empresarios se dedicaron casi exclusivamente a producirlo (Casimiro y Pablo Martín, por ejemplo).

La mayoría de estas piezas teatrales estaban destinadas por su propia naturaleza a una vida efímera, por lo que solían ser publicadas en fecha cercana a la del estreno, antes de que cayeran en un olvido irremediable; tan sólo unas pocas que alcanzaban mayor éxito merecían ser reimpresas. Generalmente el plazo de edición consistía en las pocas semanas (a veces meses) transcurridas desde que el editor comprobara la aceptación de la obra por parte del público hasta que se ultimaban todos los pasos necesarios para su gestación: compra de los derechos de reproducción a los autores, encargo y ejecución de las reducciones musicales y de los trabajos de grabado y estampación.

Como vemos, el conocimiento de estas fechas de estreno nos acerca en muchísimos casos a las de edición (Peña y Goñi cita el caso excepcional en España de la ópera **Baldasarre**, de Gaspar Villate, cuya partitura fue puesta a la venta por el editor Benito Zozaya la misma noche de su estreno), aunque por supuesto estos datos deben utilizarse siempre con suma prudencia, porque muchas zarzuelas de éxito se reimprimieron durante periodos de tiempo muy dilatados.

2.4. Cambios de domicilio de editores y almacenistas.

En esta ocasión nos valemos para la datación de una eventualidad que ha sido siempre común en todas las actividades mercantiles: el traslado de firmas comerciales de un local a otro en función de las cambiantes necesidades de cada empresario y de la marcha de sus respectivos negocios.

Algunos editores musicales del siglo XIX y principios del XX llegaron a tener hasta seis o siete locales distintos en la misma ciudad, además de sucursales en otras localidades, en el transcurso de sus ejercicios profesionales. Como podemos suponer, la localización del almacén era un tipo de información que al editor le interesaba difundir muy actualizada en los anuncios de prensa y en las mismas partituras, ya que de otra forma se le restarían posibilidades de venta. Con frecuencia se insertaban expresamente avisos en los periódicos y en los folletos publicitarios advirtiendo de tal circunstancia, y algún editor (Romero) incluso nos explica en ellos los motivos del cambio y las características de los nuevos locales.

Teniendo en cuenta estas premisas se puede deducir fácilmente que, si conseguimos fechar correctamente los cambios de domicilio y también las modificaciones en los nombres y numeraciones de las calles, obtendremos unos márgenes cronológicos generalmente amplios (evidentemente no cambiaban de local cada día) pero seguros, y que sirven sobre todo como plantilla para comprobar la veracidad de dataciones efectuadas por otros medios (especialmente los números de plancha), detectar reimpresiones y, en el peor de los casos, realizar dataciones sólo aproximadas. En algunos de los diccionarios clásicos de editores (Humphries, Sartori, Hopkinson) es el único recurso que se ofrece.

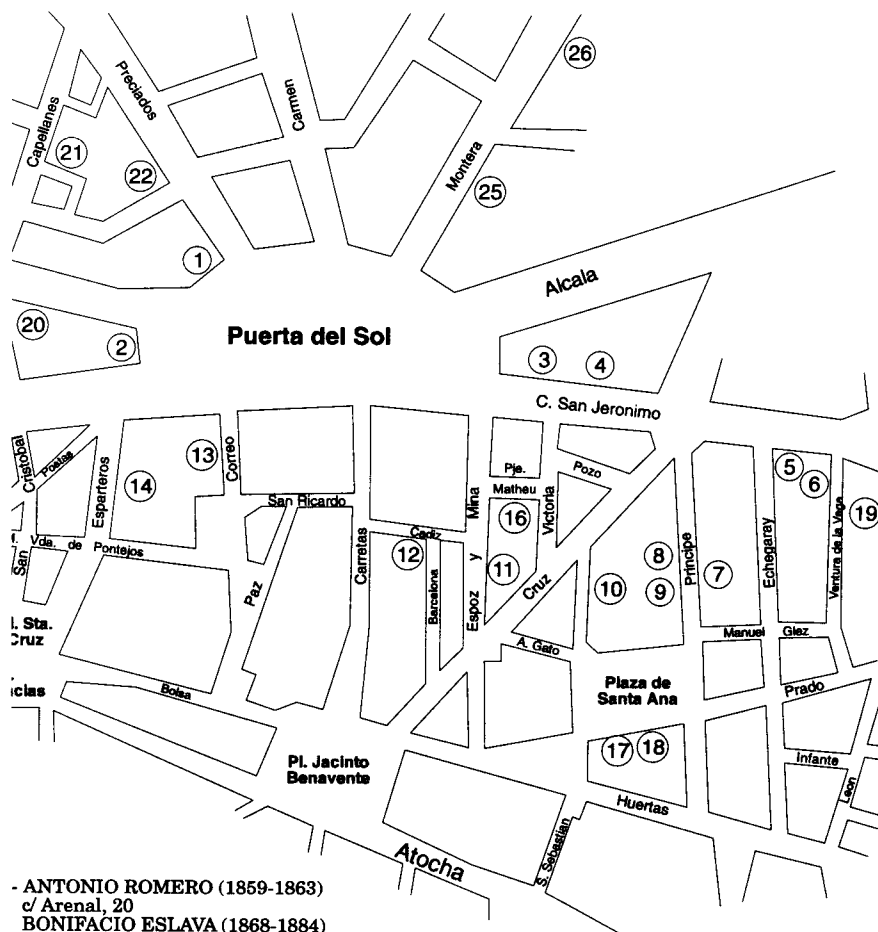
La utilidad del sistema es bastante desigual. Hay editores excesivamente sedentarios con los que no funciona en absoluto (Vidal y Roger, Casimiro Martín, Zozaya, etc.); en la mayoría de ellos sirve únicamente como complemento y verificación, y tan sólo en algunos permite obtener dataciones relativamente satisfactorias. Estos son los casos de editores que funcionaban simultáneamente en varios

PRINCIPALES ALMACENES DE MUSICA EN MADRID s. XIX Y PRINCIPIOS DEL s. XX

- 1.- ANTONIO ROMERO Y ANDÍA
c/ Preciados, 1 (1863-1883)
- 2.- ANTONIO HERMOSO
c/ Mayor (1826-1847)
- 3.- MINTEGUI
Carrera de San Jerónimo (ca. 1805-1835)
- 4.- LEÓN LODRE / JOSÉ LODRE
Carrera de San Jerónimo, 13 (1829-1904)
- 5.- UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA
Carrera de San Jerónimo, 26 (1925)
- 6.- ANDRÉS VIDAL (1875-1878)
BENITO ZOZAYA (1878-1900)
CASA DOTESIO-U.M.E. (1900-1925)
Carrera de San Jerónimo, 34
- 7.- BERNABÉ CARRAFA (1831-1859)
CARRAFA Y SANZ (1859-1869)
c/ Príncipe, 15
- 8.- ESTEBAN MORENO (1818-1819)
J. RUBIO (1831)
ANASTASIO GARCÍA (ca. 1860-1862)
BOISSELOT-BERNAREGGI (1863)
FAUSTINO BERNAREGGI (1866-1867)
c/ Príncipe, 14
- 9.- SEBASTIÁN
IRADIER (1850-1863)
ANASTASIO GARCÍA (1864)
c/ Príncipe, 16
- 10.- JOSÉ LEÓN
c/ Gorguera (c/Nuñez de Arce) (ca. 1820-1837)
- 11.- JOSÉ CAMPO Y CASTRO
c/ Espoz y Mina, 9 (1874-1903)
- 12.- JOSÉ CAMPO Y CASTRO
c/ Cádiz, 16 (1867-1874)
- 13.- CASIMIRO MARTÍN (1851-1873)
ENRIQUE VILLEGAS (1873-1876)
PABLO MARTÍN (1876-1900)
CASA DOTESIO (1900)
c/ Correo, 4
- 14.- CONDE.- M. MARTÍN SALAZAR
c/ Esparteros, 3 (1849-1872)
(más tarde "Instituto Filarmónico")

- 15.- ANTONIO ROMERO Y ANDÍA
c/ Felipe III (1854-1858)
- 16.- AGUIRRE HERMANOS
Pasaje Matheu, 6 (1871-1874)
- 17.- PABLO MARTÍN
Plaza de Santa Ana, 12 (1875-1877)
- 18.- ILDEFONSO ALIER
Plaza de Santa Ana, 8-10 (1913-1915)
- 19.- RICARDO RODRIGUEZ (1915-1921)
ANTONIO MATAMALA (1922)
c/ Ventura de la Vega, 3
- 20.- MANUEL GIMÉNEZ
c/ Arenal, 7 (1875-1882)
- 21.- ANTONIO ROMERO
c/ Capellanes, 10 (1884-1897)
- 22.- ENRIQUE MARZO (185-?)
CASA ROMERO (1897-1898)
ALMAGRO Y CIA (1898-1901)
CASA DOTESIO - U.M.E. (1901-1944)
c/ Preciados, 5





- ANTONIO ROMERO (1859-1863)
 c/ Arenal, 20
 BONIFACIO ESLAVA (1868-1884)
 c/ Arenal, 18
 CARLOS SACO DEL VALLE (1884-1893)
 c/ Arenal, 20
 FUENTES Y ASENJO (1899-1912)
 c/ Arenal, 22 (hasta 1900) y Arenal, 20
 FAUSTINO FUENTES (1912-1940)
 c/ Arenal, 20
 UNION MUSICAL ESPAÑOLA (desde 1940)
 c/ Arenal, 18

- MANUEL GIMENEZ (1870-1874)
 c/ Bordadores, 12

- ANTONIO ROSSO Y MONTERO (1902)
 c/ Montero, 20

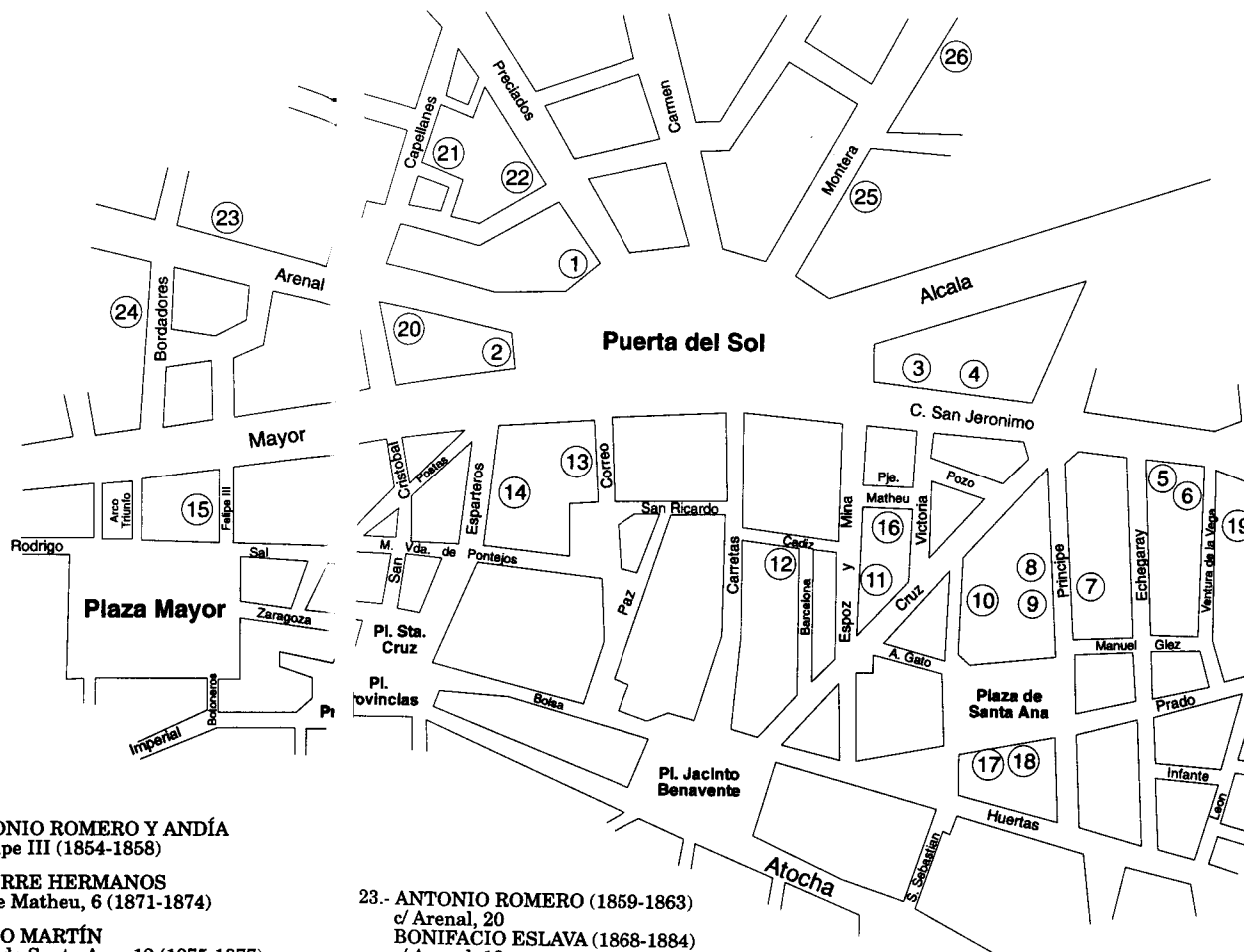
- ALMACEN DE LA C/ MONTERA FRENTE
 A SAN LUIS (ca. 1830)

PRINCIPALES ALMACENES DE MUSICA EN MADRID s. XIX Y PRINCIPIOS DEL s. XX

- 1.- ANTONIO ROMERO Y ANDÍA
c/ Preciados, 1 (1863-1883)
- 2.- ANTONIO HERMOSO
c/ Mayor (1826-1847)
- 3.- MINTEGUI
Carrera de San Jerónimo (ca. 1805-1835)
- 4.- LEÓN LODRE / JOSÉ LODRE
Carrera de San Jerónimo, 13 (1829-1904)
- 5.- UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA
Carrera de San Jerónimo, 26 (1925)
- 6.- ANDRÉS VIDAL (1875-1878)
BENITO ZOZAYA (1878-1900)
CASA DOTESIO-U.M.E. (1900-1925)
Carrera de San Jerónimo, 34
- 7.- BERNABÉ CARRAFA (1831-1859)
CARRAFA Y SANZ (1859-1869)
c/ Príncipe, 15
- 8.- ESTEBAN MORENO (1818-1819)
J. RUBIO (1831)
ANASTASIO GARCÍA (ca. 1860-1862)
BOISSELOT-BERNAREGGI (1863)
FAUSTINO BERNAREGGI (1866-1867)
c/ Príncipe, 14
- 9.- SEBASTIÁN
IRADIER (1850-1863)
ANASTASIO GARCIA (1864)
c/ Príncipe, 16
- 10.- JOSÉ LEÓN
c/ Gorguera (c/Nuñez de Arce) (ca. 1820-1837)
- 11.- JOSÉ CAMPO Y CASTRO
c/ Espoz y Mina, 9 (1874-1903)
- 12.- JOSÉ CAMPO Y CASTRO
c/ Cádiz, 16 (1867-1874)
- 13.- CASIMIRO MARTÍN (1851-1873)
ENRIQUE VILLEGAS (1873-1876)
PABLO MARTÍN (1876-1900)
CASA DOTESIO (1900)
c/ Correo, 4
- 14.- CONDE.- M. MARTÍN SALAZAR
c/ Esparteros, 3 (1849-1872)
(más tarde "Instituto Filarmónico")

- 15.- ANTONIO ROMERO Y ANDÍA
c/ Felipe III (1854-1858)
- 16.- AGUIRRE HERMANOS
Pasaje Matheu, 6 (1871-1874)
- 17.- PABLO MARTÍN
Plaza de Santa Ana, 12 (1875-1877)
- 18.- ILDEFONSO ALIER
Plaza de Santa Ana, 8-10 (1913-1915)
- 19.- RICARDO RODRIGUEZ (1915-1921)
ANTONIO MATAMALA (1922)
c/ Ventura de la Vega, 3
- 20.- MANUEL GIMÉNEZ
c/ Arenal, 7 (1875-1882)
- 21.- ANTONIO ROMERO
c/ Capellanes, 10 (1884-1897)
- 22.- ENRIQUE MARZO (185-?)
CASA ROMERO (1897-1898)
ALMAGRO Y CIA (1898-1901)
CASA DOTESIO - U.M.E. (1901-1944)
c/ Preciados, 5

- 23.- ANTONIO ROMERO (1859-1863)
c/ Arenal, 20
BONIFACIO ESLAVA (1868-1884)
c/ Arenal, 18
CARLOS SACO DEL VALLE (1884-1893)
c/ Arenal, 20
FUENTES Y ASENJO (1899-1912)
c/ Arenal, 22 (hasta 1900) y Arenal, 20
FAUSTINO FUENTES (1912-1940)
c/ Arenal, 20
UNION MUSICAL ESPAÑOLA (desde 1940)
c/ Arenal, 18
- 24.- MANUEL GIMENEZ (1870-1874)
c/ Bordadores, 12
- 25.- ANTONIO ROSSO Y MONTERO (1902)
c/ Montera, 20
- 26.- ALMACEN DE LA C/ MONTERA FRENTE
A SAN LUIS (ca. 1830)



locales distintos (Dotesio, Alier): la presencia o ausencia de alguno de ellos y las distintas combinaciones posibles acotan la fecha, a veces con márgenes muy estrechos. No obstante hay que proceder siempre con cautela, pues no son raros los errores al indicar los domicilios en las partituras y con frecuencia se omiten las sucursales más pequeñas, lo que puede originar errores de interpretación.

El estudio de los domicilios comerciales nos permite además comprobar la pervivencia de esta misma actividad musical en algunos locales, durante periodos muy prolongados y con sucesivos titulares (véase plano p. 118), y constituye por ello un punto de partida fundamental en las investigaciones locales de historia del comercio.

2.5. Secuencias cronológicas de números de plancha.

Una costumbre muy común entre los editores musicales europeos de los siglos XVIII-XIX, y que fue habitualmente practicada en España, es la de asignar un número a cada publicación. Esta práctica, todavía hoy muy frecuente, servía para ordenar los impresos, facilitar los pedidos e intercambios y también para organizar mejor el almacenaje de las planchas metálicas y las piedras litográficas con vistas a futuras reimpresiones.

Generalmente cada publicación tenía asignado un solo número de plancha que se consignaba, precedido de las iniciales del editor (no siempre se usaban), en la parte central del margen inferior de cada página de música. El conocimiento de las siglas características de cada editor (con frecuencia también cambian con el tiempo, lo que nos aporta una pista cronológica suplementaria) hace posible su identificación en ejemplares incompletos que hayan perdido la cubierta o la portada, partes de la publicación donde suelen hallarse los datos editoriales (consultar apéndice). Aunque mucho menos frecuentemente, las iniciales también podían corresponder a las del autor, título de la obra o colección a la que pertenecía.

Cuando una plancha era reutilizada por otro editor que la había adquirido, este por lo común sustituía la numeración inicial por la propia, o bien simplemente reemplazaba las siglas del editor anterior por las suyas. También en estos casos de transmisión de fondos por herencia o por compra era frecuente que el nuevo editor continuara la secuencia numérica primitiva.

Los números de plancha obedecen a criterios muy diversos y particulares de cada editor (numeración en los armarios o anaqueles en los que se guardaban las planchas, distintas secciones editoriales según géneros o colecciones, etc.)(9),

pero en general en muchos de ellos se observan una o varias secuencias numéricas adaptadas más o menos a la cronología de las ediciones. En el caso de editores con sucursales en varias ciudades era frecuente además que cada sucursal tuviera sus propias numeraciones (esta era la práctica de Dotesio, por ejemplo). En muchos editores españoles he logrado detectar y ordenar en unas tablas la relación entre el número de plancha y la fecha correspondiente de edición, de forma precisa o muy aproximada. Ha habido otros casos que, como los números de combinación de una caja fuerte, se han resistido a todo intento de sistematización y presentan numeraciones de apariencia arbitraria e indescifrable (un ejemplo es el editor catalán Andrés Vidal y Roger en su primera época).

La finalidad organizativa de los números de plancha queda palpablemente evidenciada en el hecho de que los editores más modestos no solían tener necesidad de usarlos y, con frecuencia, los grandes que habían partido de cero sólo empezaban a utilizarlos sistemáticamente cuando alcanzaban un volumen de producción que les obligaba a adoptar algún tipo de fórmula para manejar el fondo. Esto explica que sean generalmente poco seguros para fechar los inicios de muchos catálogos.

Lógicamente, la fiabilidad de las dataciones efectuadas utilizando tablas cronológicas de números de plancha dependen del rigor con que estén elaboradas y del número de partituras comprobadas efectivamente, pero en general se puede decir que en algunos casos constituyen un sistema bastante seguro de datación, aunque aplicable sólo a un número limitado de editores (sobre todo los más importantes, debido a que su producción era más alta y por lo tanto hay más posibilidades de comprobación).

Las tablas que aparecen en la última parte de este trabajo han sido elaboradas aplicando de forma sistemática todos los recursos de datación anteriormente expuestos y verificando cada uno de los segmentos anuales con una proporción muy alta de concurrencias (no sólo son seguras las cifras extremas, sino un elevado porcentaje de las que abarcan), que han sido probadas en la práctica con miles de partituras de la Biblioteca Nacional. No obstante quiero advertir que, como otros muchos sistemas, éste es susceptible de perfeccionamiento futuro hasta llegar al nivel teórico de verificación individual de cada una de las piezas, en cuyo caso podríamos ya prescindir directamente del artificio.

Para su correcta utilización tenemos en primer lugar que identificar inequívocamente (mucho cuidado con esto) la secuencia a la que corresponde el número

(9) Hasta fechas muy recientes el archivo de Unión Musical Española estuvo físicamente ordenado por *numerus currens*, siguiendo las antiguas numeraciones y consultándose con un catálogo topográfico equivalente al que manejarían los antiguos editores.

ro que buscamos. Si este se encuentra plenamente localizado dentro de un intervalo anual podemos suponer con la máxima justificación que el número fue publicado en esa fecha, pero si cae dentro de un grupo indeterminado entre dos años, puede corresponder a cualquiera de ellos. En casi todos los casos los números de plancha nos proporcionan, como mínimo, una fecha cercana a la del Registro de Propiedad Intelectual (véase III.2.1) o una fecha de referencia en la que con seguridad el impreso ya había sido comercializado.

Aunque existen evidencias de la validez práctica de mis tablas, aconsejo utilizarlas en catalogación siempre con la máxima prudencia y consignando los datos obtenidos a partir de ellas sólo como los más probables, poniendo las fechas entre corchetes, igual que procederíamos en cualquier otro caso de utilización de una fuente ajena al documento. Siempre se debe cotejar la fecha de la plancha (por lo común coincidente con la de primera edición) con la de los domicilios que figuran en la partitura: con ello podremos detectar las frecuentísimas reimpressiones, diferenciando las ediciones originales de las que no lo son y, en los casos más favorables, podremos también reconstruir cronológicamente los diferentes estados de la publicación.

Una vez expuestos los principios básicos y las normas para usar las tablas cronológicas quiero advertir sobre algunos problemas e inconvenientes que pueden empañar su utilización y cuyo conocimiento servirá para afinar la interpretación de los datos obtenidos:

- Las tablas son construcciones teóricas que intentan reducir a esquemas rígidos unas prácticas que tenían elementos subjetivos e imprevisibles. La datación es, además, una función extraña a la finalidad primitiva de los números de plancha, por lo que resulta absolutamente inevitable que surian algunas incoherencias que escapan a nuestra lógica.

- Las tablas nos muestran fielmente cómo fue la realidad de una actividad editorial, pero no pueden explicarnos por qué razón fue precisamente así. Muchas veces no podremos ni siquiera imaginar los motivos de los saltos numéricos, aparición de nuevas secuencias, desaparición de otras, etc., pero para los fines prácticos que perseguimos creo que nos basta comprobar su buen funcionamiento.

- Las características de las tablas son diferentes para cada editor, y lo son también los métodos y recursos empleados en cada caso para su elaboración pero, como es lógico, suelen ser siempre más eficaces en los periodos de máxima producción y menos seguras en los de formación y decadencia.

- Ni siquiera los editores que más regularmente usaron números de plancha lo hicieron en la totalidad de sus publicaciones, por lo que este método nunca servirá para cuantificar la producción editorial con exactitud, sino sólo para hacer estimaciones mínimas a veces muy aproximadas a la realidad.

- En ocasiones los editores reservaban series de números pertenecientes a secuencias en funcionamiento para asignarlos a partituras sueltas o colecciones que existían sólo en proyecto. Muchos de estos números tardaron en salir al mercado (otros al parecer ni siquiera lo hicieron) y fueron «adelantados» por otras partituras con numeraciones más bajas. En algún caso extremo esta distorsión puede llegar a ser bastante importante y rompe el principio fundamental de las tablas cronológicas de que a un número más alto le corresponde una fecha posterior. Afortunadamente es un problema que sólo se presenta de forma aislada.

- Otro caso emparentado con este pero mucho más común y menos grave es una típica fluctuación numérica interanual que se produce (también en las ediciones actuales con número de Depósito Legal) cuando una obra gestada en los últimos meses del año sólo puede estar disponible en el mercado en los primeros meses del siguiente. En algunos casos en que he detectado esta fluctuación opté por dejar pequeños huecos de datación indeterminada y creo que, a pesar de nuestra «pasión fechadora», en esta situación debemos evitar actuar como si fuéramos contables que en diciembre necesitan cerrar la caja y hacer balance.

- En raras ocasiones un mismo número se usaba en series que se publicaban durante varios años (por ejemplo lo hizo J. B. Pujol).

- Distorsiones numéricas producidas por el desfase entre las fechas de edición y las de Registro de Propiedad Intelectual (véase III.2.1)

- Algunos grandes editores (muy especialmente Antonio Romero) procedieron a insertar dentro de sus secuencias numéricas ordinarias los fondos de las editoriales que adquirían y también las viejas ediciones propias que en su momento no habían sido numeradas. Estas operaciones, realizadas al parecer de forma masiva y en fechas concretas, afectaban a grupos de números consecutivos comprendidos dentro de secuencias aparentemente normales. En consecuencia, se produjeron auténticos «agujeros negros» cuyos números no responden a los principios habituales y que no sirven para datar las partituras. Por lo menos estos grupos han podido ser acotados con exactitud y se han podido fechar los desaguisados. En cuanto a la datación de las partituras afectadas habrá que acudir irremediabilmente a otros recursos o tratar de localizar las ediciones originales en las tablas correspondientes.

No voy a negar que algunos de los problemas expresados en esta relación pueden mermar la eficacia de ciertas tablas cronológicas pero creo que, en general, deben ser tomados como excepciones que confirman la regla, ya que las principales objeciones afectan a un número reducido de casos y de ningún modo invalidan el método.

2.6. Otros recursos de datación complementarios.

Por último me referiré a una serie de datos accesorios que permiten, más que asignar fechas concretas o aproximadas, detectar un cambio o una anomalía. Entre ellos están los sellos añadidos por el vendedor, cuyo periodo de actividad puede contrastar vivamente con la fecha inicialmente calculada para la edición. También el precio fijado a la partitura, frecuentemente impreso, y cuya variación nos da la pista de un cambio temporal, aunque de ningún modo nos permite reconstruir una cronología precisa. Finalmente, otro procedimiento de este tipo raramente utilizable es recurrir a la fecha de la litografía de la cubierta, que lógicamente suele coincidir con la de la primera edición de la partitura, aunque se dan casos de reutilización de las mismas ilustraciones en distintas piezas musicales.

IV. SELECCION DE RESEÑAS BIOGRAFICAS DE EDITORES Y GRABADORES

ALIER MARTRA, Ildefonso (Barcelona, 1864-Madrid, 1938)

Encontramos por primera vez el nombre de este editor musical y comerciante catalán en julio de 1894, como representante en Barcelona del editor Andrés Vidal y Llimona: así consta en la escritura de nombramiento que aún se conserva y en la documentación relativa a un contencioso con el editor barcelonés Joaquín Ferrer de Climent por la propiedad de unas obras de Verdi y Gounod. En 1904 figuraba como gerente de la Sociedad Vidal Llimona y Boceta, y como tal compró el fondo editorial de Manuel Salvat el 11 de agosto de 1904. A partir de 1908 le vemos ya actuar en Madrid como empresario autónomo.

Desde los primeros años de profesión demostró un gran espíritu emprendedor, con un despliegue de intensa actividad tanto en la edición de obras nuevas como en la adquisición total o parcial de fondos musicales ya existentes: Vidal Llimona y Boceta (comprada el 13 de junio de 1908 y que constituyó el fondo inicial del que partió, incluido el de la antigua editorial Salvat), la fábrica de rollos de pianola de Zaragoza “España musical” (1909), los editores valencianos Luis Tena, sucesor de Antich y Tena (2 de setiembre de 1910), y Sánchez Ferris (1 de octubre de 1910), el catalán Juan Ayné (14 de octubre de 1911) y la casa Arilla de Pamplona (colección Musica Sacra).

En 1913 tenía sucursales o depósitos en Madrid, Barcelona, Valencia y París, y representaba además en España a editores extranjeros tan importantes como Choudens, Ricordi, Breitkopf, Schotts Sohne, etc. y a diversos fabricantes de pianos. En el periodo 1913-1915, con el fin de promocionar sus producciones editoriales, Alier organizaba recitales de música en su sede madrileña de la Plaza de Santa Ana; pocos años más tarde le encontraremos tratando de introducir música española en el mercado norteamericano, para lo que en los años veinte tenía un representante en Hollywood.

En 1914 (4 de octubre) fundó con Nicolás Palacios Lahoz y Francisco Javier García y Julián, como socios capitalistas, la Sociedad Editorial de Música S.A., a la que Alier aportó importantes fondos editoriales. Más tarde la sociedad cambió de nombre y empezó a llamarse Orfeo Tracio, desapareciendo por liquidación en 1933 después de que I. Alier la abandonara; en 1942 el catálogo de Orfeo Tracio pasó a engrosar los fondos editoriales de U.M.E. (véase esquema).

ILDEFONSO ALIER

EDITOR DE MÚSICA

Plaza de Santa Ana, 10.-MADRID

Venta al por mayor y menor de música nacional y extranjera.

Música de salón, música para piano, canto y piano, para banda, orquesta y métodos de solfeo y enseñanza musical.

- Existencias de las obras de texto en el Conservatorio.

Venta y alquiler de pianos de las mejores marcas.

Pianolas, autopianos, harmoniums, violines y toda clase de instrumentos y accesorios para los mismos.

Venta y alquiler de rollos para pianolas y autopianos.

PRECIOS REDUCIDOS

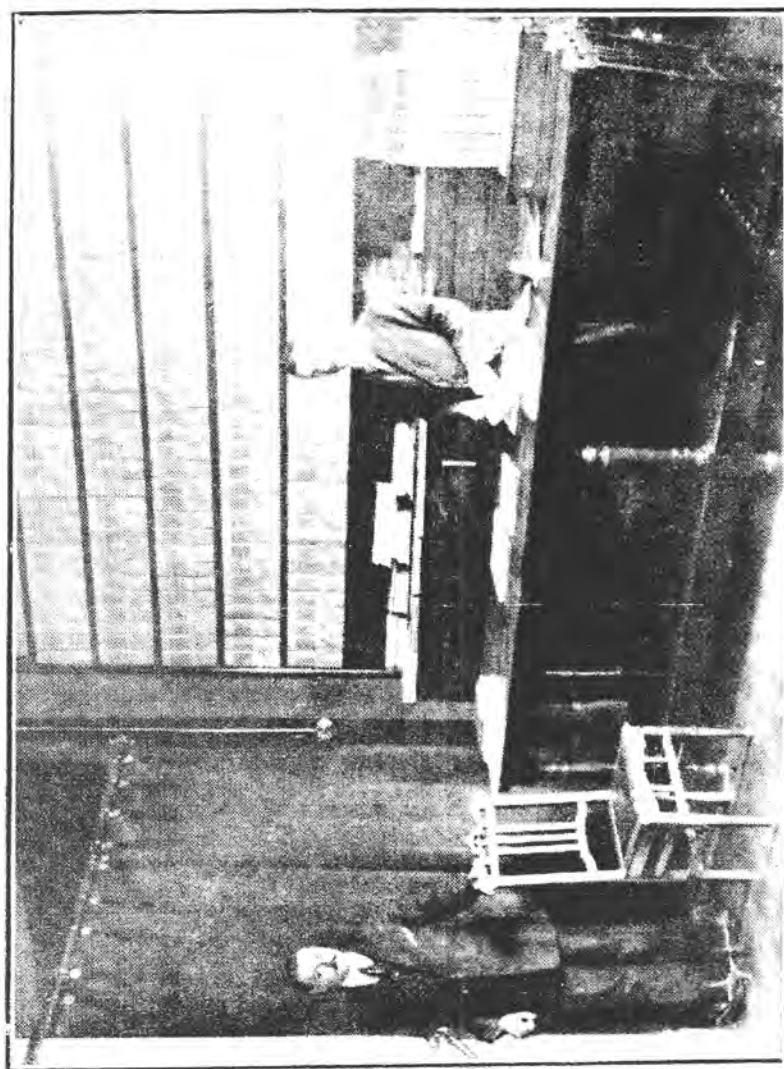


Fig. 26

Fig. 25, 26, 27, 28 El almacén y editorial de música de Ildefonso Alier en la madrileña plaza de Santa Ana (1913). El empresario aparece de pie, en primer término a la izquierda, en las fotografías correspondientes al despacho de música y oficina.

La producción editorial de Alier es una de las más voluminosas de su momento, tras la de la poderosa Unión Musical Española, que ejercía en esa época un control casi absoluto del mercado musical español.

Entre 1908 y 1925 Alier continuaba varias colecciones de música religiosa procedentes de fondos editoriales adquiridos (**Biblioteca sacro-musical**, **Música sacra**, **Salterio sacro-hispano**); publicaba también monografías, numerosas zarzuelas, cuplés y músicaailable para piano, con interesantes cubiertas ilustradas (al parecer alguna de ellas sobre dibujos de su propia hermana). Entre las ediciones más conocidas de esta primera época se pueden citar: **Antología de organistas clásicos españoles. Siglos XVI-XVIII**, de Felipe Pedrell (1908), la publicación mensual de música religiosa **Biblioteca sacro-musical** (iniciada en 1896 por Antich y Tena y publicada por Alier desde 1911, bajo la dirección del P. Luis Villalba O.S.A.) y la revista **El arte musical** (1915-1917).

A partir de mediados de los años veinte disminuye sensiblemente la calidad de impresión de sus publicaciones, desaparecen las ilustraciones y se reducen los formatos, todo lo cual parece reflejar la crisis que sacudía el comercio de la música impresa y que el propio Alier analizó en su artículo **Un editor que se defiende** (Ritmo, I, 1929, nº 4), en el que se lamentaba de que los principales compositores españoles editaran sus obras fuera de España, hecho que, unido al declive del mercado iberoamericano provocado por la piratería comercial, había afectado negativamente a la producción editorial española.

En esta época produjo fundamentalmente música de zarzuela y revista, cuplés, tangos, pasodobles, etc. para piano, canto y piano o pequeños conjuntos instrumentales. Probablemente de entonces es también su edición de la obra póstuma para guitarra de Francisco Tárrega, adquirida a sus herederos, aunque otras obras del mismo autor ya habían sido conseguidas por Alier a través de la compra del fondo de Luis Tena y Vidal Llimona y Boceta.

Otro aspecto de su actividad es la edición de algunos tratados musicales y de una pequeña colección de cuentos titulada **Miniaturas**. Como letrista y adaptador publicó, bajo el seudónimo «Martra», aproximadamente medio centenar de obras musicales; la mayor parte de ellas son cuplés, aunque arregló también una opereta en tres actos, **La comedianta** (1910), a partir de una obra austriaca. Al parecer, tenía empleado a un músico que armonizaba melodías de su invención.

Los números de plancha de Ildefonso Alier son muy irregulares y el número de ejemplares de cada tirada en el periodo 1925-1927 oscilaba en torno

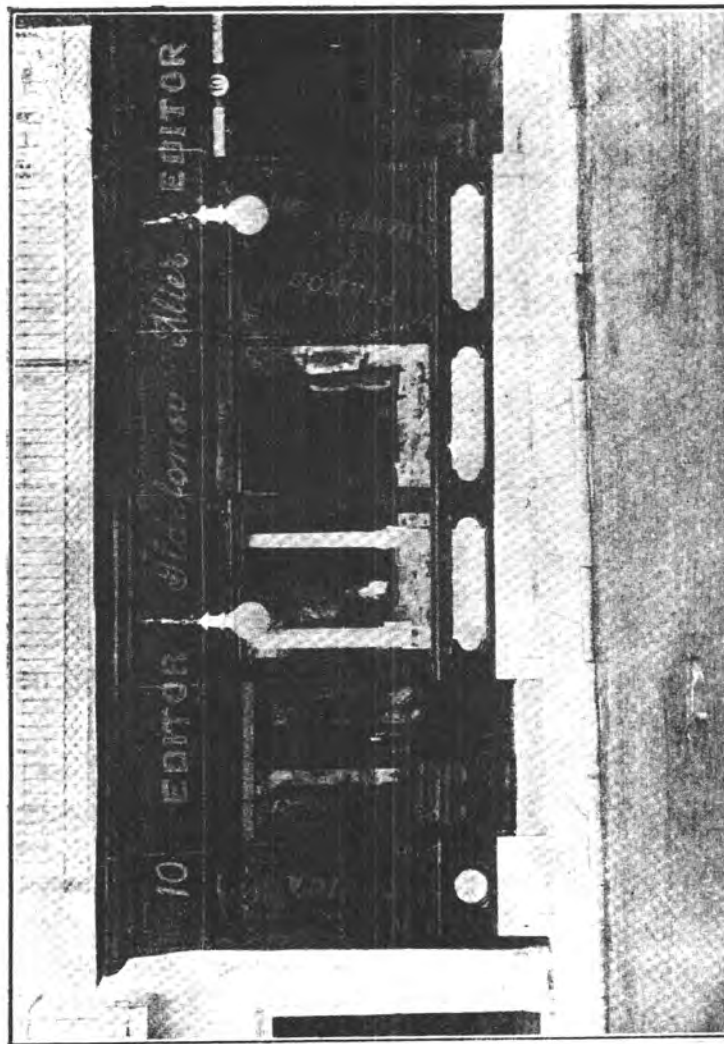


Fig. 27

a las doscientas cincuenta unidades, aunque sus mayores éxitos podían multiplicar esta cifra y de alguno de ellos llegaron a hacerse diez ediciones y cerca de dos mil quinientos ejemplares (por ejemplo **El tango de la cocaína**, de Juan Viladomat).

Después de su muerte, acaecida en 1938 a consecuencia de las privaciones sufridas en la guerra, la editorial quedó en manos de su viuda e hija y entró en un periodo prolongado de letargo en el que fue gestionada por Ediciones Quiroga. Desde 1960 ya no se hacen nuevas ediciones y la actividad se limita a reimprimir las existentes.

Parte del archivo de Alíer se conserva dividido entre el servicio de Partituras de la Biblioteca Nacional y los herederos del empresario. En este último se conserva el único catálogo editorial completo que conozco, fechable en 1911.

Bibliografía: I.Alíer: Un editor de música.- En Arte musical, I (1915), p.2
Un editor que se defiende.- Ritmo, I (1929), n. 4, p.45

Domicilios

MADRID

1908-1912:	Plaza de Oriente, 2
1913:	Plaza de Santa Ana, 10
1913-1914 (oct.):	Plaza del Príncipe Alfonso,10 (antes Plaza de Santa Ana)
1914-1915 (oct.):	Plaza del Príncipe Alfonso, 8
1915- 1919:	Paseo del Prado, 18
1919?-1929:	c/ Infantas, 19 y 21 y Plaza del Príncipe Alfonso, 8
1931-1932:	c/ Infantas, 19 y 21 (editorial) y c/Fuencarral, 51 dupl. (almacén)
1932 (oct.)-1934:	Plaza de Isabel II, 5 (también Plaza de Opera)
ca. 1936-1939:	Plaza Fermín y Galán, 5
1940-1943:	c/ Carmen, 17
1971-1989:	c/ Carmen, 27

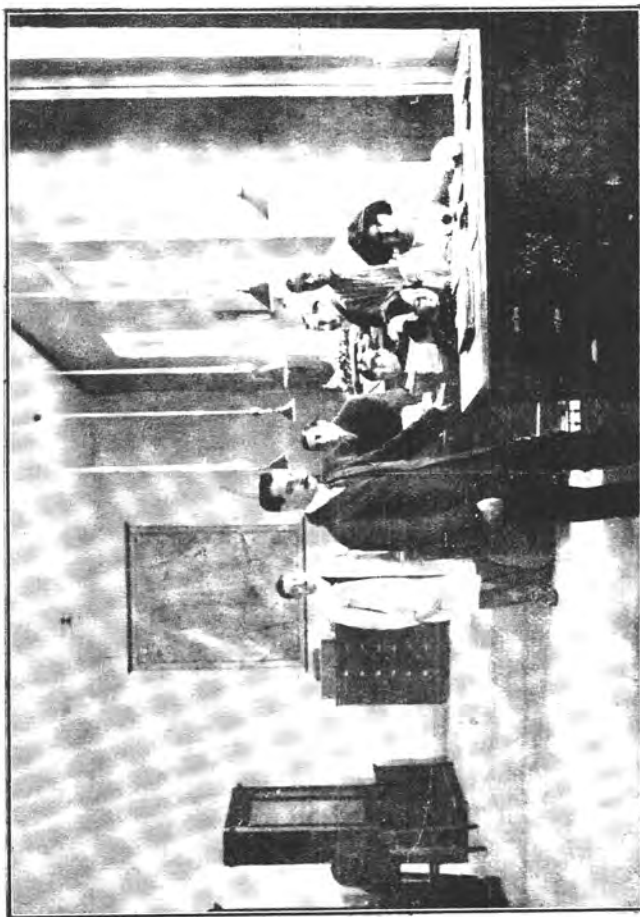


Fig. 28

BARCELONA

1913-1925:	Plaza de Cataluña, 18 (Pianos Maristany)
ca.1926:	Plaza de Cataluña, 17
1925-1928:	Plaza de Cataluña, 28
ca.1928-1929:	Ronda de la Universidad, 31
1932 :	Buen Suceso, 5

PARIS

1911-1913:	49, Rue Victoire
------------	------------------

VALENCIA

1912-1913:	c/ Zaragoza, 29
1913:	c/ Pi y Margall, 19

Tabla cronológica de números de plancha:

1908	I.A. 1285 - 1313
1909	I.A. - 1761
1910	I.A. 2738 - 2813
1911	I.A. - 3127
1912	I.A. 3128 - 3269
1913	I.A. 3270 - 3775
1925	I.A. 5711 - 5986
1926	I.A. 5987 - 6098
1927	I.A. 6104 - 6216
1928	I.A. 6218 - 6296
1929	I.A. 6386 - 6560

1916	1917
4170 4222-4231 4235-4237 4240 4243 4246 4249 4253	4066-4087 4233-4234 4238
4325 4327-4328 4340 4342-4344 4350 4362 4365-4367 4374-4379 4389-4391 4399 4401 4420 4421 4423 4425-4429	4326 4331 4335 4339 4345 4347 4349 4370 4394-4396 4400 4403-4404 4406 4410-4411 4424 4435-4436 4441-4447 4473-4490 4497 4505 4507 4509 4534-4538 4563-4564

Observaciones: las planchas de I. Alier presentan muchas fluctuaciones. Las fechas que aparecen en estas tablas son seguras y han sido obtenidas de catálogos y de la documentación del archivo Alier.

ALMAGRO Y CIA. (1898-1901)

Cuando en 1886 murió el fundador de la editorial y almacén de música de Antonio Romero, su viuda, Fernanda Conde y Arnal († 1891), pasó a dirigirlos con la nueva denominación «Casa Romero», que se mantuvo hasta la desaparición de la firma en julio de 1898. Durante estos doce últimos años ejerció la dirección efectiva el entonces jefe de la «primera sección» (editorial, instrumentos y organización de conciertos), Antonio López Almagro, que desde 1881 había sido socio en la empresa.

Hacia 1898 este personaje fundó además una nueva entidad llamada Almagro y Cía., que sobrevivió hasta el 24 de abril de 1901, fecha de su absorción por Casa Dotesio, y que funcionó en el mismo local madrileño de la antigua Casa Romero (c/ Preciados, 5), continuó la serie numérica de las planchas del antiguo editor e incluso reimprimió muchas de ellas añadiendo sus nuevas iniciales.

Antonio López Almagro (Murcia, 1838-1904) era compositor, profesor de armonio de la Escuela Nacional de Música y Declamación (1875) y más tarde catedrático del instrumento (1888). Mientras Romero fundaba en Madrid su prestigiosa firma (1854), López Almagro daba a conocer sus primeras composiciones para piano, canto y armonio y comenzaba su actividad de divulgación de la práctica musical participando en la fundación de la Sociedad Filarmónica de Murcia (1860) y colaborando en la apertura de la de Cartagena (1869). Por entonces ya había abordado la música sinfónica (**Gran cantata**, **Misa solemne**, sinfonía **El Thader**), aunque sus obras más difundidas fueron las relacionadas con el instrumento al que dedicó su actividad docente: su **Método de armónium** (1872) y **Escuela completa de armónium** (premiada en las Exposiciones Universales de Viena de 1873 y de París de 1878) y otras muchas obras publicadas por la casa editorial de su amigo Antonio Romero; de **El canto de amor**, su obra más popular, llegaron a estamparse miles de ejemplares.

En su corto periodo de actividad, Almagro y Cía. produjo una gran cantidad de impresos musicales, alrededor de un millar, muy lejos de las tres mil obras que le atribuye Lacal. El fondo editorial destaca por su calidad gráfica y está constituido por los géneros característicos de la época: música de salón para piano o canto y piano, teatro lírico y abundante música religiosa. Entre los principales compositores representados en el catálogo debemos mencionar a Manuel Fernández Caballero (**Gigantes y cabezudos**), Tomás Bretón (**La Dolores**), Luis Foglietti, J.R. Gomis, M. Santonja, José Tragó (colección de estudios **Escuela de piano**), etc.

Bibliografía: F. Pedrell: **Celebridades musicales** .- Barcelona : Centro Editorial Artístico, 1888. V. Pliego de Andrés: **Antonio López Almagro** (trabajo realizado para el Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1986-1987).

Tabla cronológica de números de plancha:

	CASA ROMERO	ALMAGRO Y CIA.
1893	C.R. 7240 - 7291	
1894	C.R. 7320 - 7404	
1895	C.R. 7541 - 7570	
1896	C.R. 7658 - 7751	
1897	C.R. 7782? - 7841	
1898	C.R. 7881	A. y C. 8165? - 8489
1899		A. y C. 8497? - 8645
1900		A. y C. 8668 - 8827

Tabla comparativa de números de plancha con Casa Romero, gestionada por A. López Almagro. Almagro y Cía reimprime muchas planchas de Casa Romero de los años 1896 -1897 cambiando las iniciales.

AYNÉ, Juan.

Fabricante de instrumentos, editor y almacenista de música catalán del último tercio del siglo XIX y principios del XX.

Parece que era originario de Tarragona aunque la sede principal de su negocio se encontrara en Barcelona, donde en 1870 fundó un establecimiento de pianos. No tengo noticias de ninguna actividad editorial anterior a 1883, fecha en que publicó **A los toros**, pieza para piano del maestro Urgellés. Con anterioridad a 1890 se han constatado al menos ciento dos publicaciones, producción editorial bastante reducida que induce a pensar que esta actividad era un mero complemento de la ocupación principal de fabricación y venta de instrumentos, que radicaba en el local barcelonés de la calle Fernando VII, 53, y en la sucursal de Tarragona, activa en 1883-1890 (Rambla de San Juan, 46).

En 1903 todavía publicaba algunas partituras pero, muy poco después, la totalidad o, más probablemente, una parte de las publicaciones de Juan Ayné había pasado a propiedad de Casa Dotesio y posteriormente del editor de Madrid Ildefonso Alier, que compró el fondo Ayné el catorce de octubre de 1911.

El catálogo editorial estaba compuesto fundamentalmente por obras de compositores catalanes (Cándido Candi, Roberto Goberna, Francisco Roca Travería, Vicente Costa y Nogueras, Pedro Tintorer, etc.) y sobre todo de música de salón para piano y música vocal religiosa; las colecciones más voluminosas que produjo son **Obras musicales de Roberto Goberna**, **Ecos de Orfeo** y **Repertorio sacro** y quizá sus ediciones más célebres los op. 80 y 81 de Isaac Albéniz (1887), aunque también son interesantes las ediciones de música de cámara de Tintorer. Publicó además obras didácticas de las que él mismo era autor (**Gramática musical al alcance de todos** y **Método de acordeón al alcance de todas las inteligencias sin necesidad de maestro**, este último de 1894). En la Biblioteca Nacional se conserva un suplemento al catálogo de Juan Ayné de 1890 (Mp/1438-16).

Parece probado que el cese de la actividad editorial independiente no supuso el final de la marca comercial, ya que en 1914 funcionaba como fabricante de instrumentos de viento-metal en el domicilio barcelonés citado. Es muy posible que algunos de los instrumentos de viento que llevan su nombre no fueran sino ejemplares importados de Francia o Alemania.

En el Museo de Instrumentos Musicales de Barcelona se conservan al menos una guitarra, un piano vertical y varios instrumentos de viento-madera y viento-metal con su firma (dos flautines, dos trombones, dos fiscornos y dos clarinetes).

Domicilios:

BARCELONA

1887 - 1892:	c/ Fernando VII, 53
1898 - 1900:	c/ Fernando VII, 51 y 53
1914:	c/ Fernando, VII, 53

TARRAGONA

1883 - 1890 (dic.):	Rambla de San Juan, 46 (Sucursal)
---------------------	-----------------------------------

Tabla cronológica de números de plancha:

1887	J.	1-27	A.
1888	J.	29-34	A.
1889	J.	41-49	A.
1890	J.	51-73	A.
1891	J.	82-102	A.

BUDÓ Y MARTÍN, Juan. (Barcelona, 24-V-1822 -1888?)

Estudió en su ciudad natal clarinete, oboe, flauta, piano y composición y formó parte, como intérprete de los dos primeros instrumentos, de diversas orquestas locales.

Hacia 1850 abrió un establecimiento de grabado y venta de música en la calle Escudillers, 47, probablemente el más antiguo de Barcelona. En su periodo de máxima actividad (1853-1865) publicó las colecciones de piezas para piano **El primer albor** (1855) y **El Carnaval del Liceo** y numerosas obras sueltas para el mismo instrumento, especialmente de compositores catalanes coetáneos (Manuel Dordal, Jaime Biscarri, etc.).

Tampoco faltan en su catálogo la música para guitarra (obras de Julián Arcas publicadas en 1860), el teatro lírico y tratados teóricos de solfeo, armonía y composición (Joaquín Lladó, Juan Lleys, Nicolás Manent, etc.). Entre 1861 y 1865 su establecimiento y ediciones se anunciaban en la **Gaceta musical barcelonesa**, publicación periódica de la que fue editor y propietario junto a Miguel Budó.

Uno de sus trabajos más conocidos como grabador fue la realización de las láminas de ejemplos musicales de la **Historia de la música española** de Soriano Fuertes (1859), que le dedicó unas palabras elogiosas al final de su obra.

Al morir Juan Budó, todo el fondo editorial pasó a propiedad de Juan Bautista Pujol.

Bibliografía: B. Saldoni: **Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides**, II, 459; A. Elías de Molins: **Diccionario biográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX**, 1889, I; F. de P. Baldelló: **La música en Barcelona**, Barcelona, Dalmau, 1943; A. Correa: **Notas para un diccionario de grabadores españoles** (inédito).

Domicilios (Barcelona)

ca. 1850:	c/ Escudillers, 47
1853? - 1856:	c/ Escudillers, 11
1859 - 1868:	Plaza de San Francisco, 5
1873? - 1882:	c/ Escudillers, 20

CAMPO Y CASTRO, José

Fue músico, editor y guitarrero activo en Madrid en la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del XX. Su padre era el conocido artesano Benito Campo, gerente entre 1830 y 1850 de un antiguo taller de construcción de guitarras (c/ Angosta de Majaderitos) y editor-propietario de un catálogo pequeño de obras impresas para el instrumento, en el que destacaban algunas del célebre profesor Dionisio Aguado.

Benito Campo legó su establecimiento a sus tres hijos músicos, José, Manuel e Ignacio Agustín, de los que el primero quedaría como principal titular y único responsable a partir de los años setenta. No obstante, los otros hermanos (Manuel falleció en 1880) conservaron parte de la propiedad, según se desprende de una solicitud presentada por ellos en el Registro de la Propiedad Intelectual (noviembre de 1892) acerca de los derechos sobre la obra de Dionisio Aguado, de quien Ignacio había sido discípulo predilecto.

Entre 1867 y abril de 1874 la antigua guitarrería había pasado a ser un auténtico almacén de música y editorial con el nombre «Centro musical», y estaba ubicado en la calle Cádiz, 16. En esta época recibió al parecer una medalla del Conservatorio Nacional de Música y Declamación.

Después de la última fecha, la firma editorial aparece localizada en la calle Espoz y Mina, 9, donde permanecerá de manera ininterrumpida hasta su desaparición en 1907, un largo periodo en el que el local de Campo y Castro se convirtió en uno de los comercios de música más tradicionales de la ciudad, aunque manteniendo siempre proporciones muy modestas.

A pesar de haber sido originalmente una guitarrería, su actividad editorial no se centró exclusivamente en el repertorio del instrumento, aunque desde luego tuvo mucha presencia en su catálogo, especialmente en forma de obras didácticas, arreglos y transcripciones de fragmentos populares de ópera y zarzuela. No faltaron tampoco entre sus publicaciones algunos ejemplos de las inevitables colecciones periódicas para piano, en este caso las tituladas **Colección de fantasías fáciles para piano, Colección de vales, mazurkas y americanas y La melodía**, que salía mensualmente entre 1872 y 1876.

Las ediciones del «Centro Musical» se hacían al parecer con litografía propia y con frecuencia carecen de datos de publicación y son difíciles de identificar.

La producción de partituras debió ser bastante reducida y, como sucede con otros muchos comerciantes, parece ser tan solo un complemento de otras actividades.

La vinculación familiar con la música había proporcionado a los hermanos Campo y Castro una sólida formación: los tres fueron profesores, compositores e instrumentistas y utilizaron la editorial como medio de difusión de sus propias obras, generalmente pequeñas piezas fáciles y varios métodos elementales de instrumentos de cuerda (guitarra, bandurria, laúd, etc.) para la venta en su establecimiento. En estas actividades José e Ignacio Agustín Campo y Castro se solían ocultar utilizando los anagramas «Cosme Astro Jocay», «Jocaste Pasayoc» y «Cancio Ingautiaga».

Domicilios: (Madrid)

1867 - 1874 (abril):	Centro Musical c/ Cádiz, 16
1874 (set.) - 1907:	c/ Espoz y Mina, 9

Tabla cronológica de números de plancha:

1875	J. 7-18 C.
1876	
1877	78-115
1878	116-126
1879	
1880	145-184
1881	186-222
1882	223-231
1883	232-261
1884	264-265
1885	267-288

CARRAFA Y CARVAJAL, Bernabé (Madrid, ? - Madrid, 27-X-1859)

Impresor, editor y almacenista de música e instrumentos establecido en Madrid (calle del Príncipe, 15) entre 1831 y 1859. Fue uno de los editores y comerciantes de música más activos de la primera mitad del siglo XIX. Solo o en colaboración con editores como Luis Mintegui, Antonio Hermoso, Bartolomé Wirmbs o León Lodre, produjo en los años treinta y cuarenta gran número de colecciones musicales al gusto de la época, fundamentalmente fragmentos de óperas italianas (Donizetti, Rossini, Bellini, etc.) y canciones españolas con guitarra o piano, que constituyen la mayor parte de su fondo inicial. En 1842-1843 editaba los suplementos de música de **La Iberia musical**, una de las revistas españolas más antiguas en su género y durante los años cincuenta, junto a Mariano Martín Salazar y Casimiro Martín, fue pionero en la edición de la zarzuela moderna en la doble versión ya mencionada de piano y de canto.

Los números de plancha de Bernabé Carrafa son poco fiables para fechar las partituras y carecemos de catálogos de sus fondos editoriales, aunque existe en la Biblioteca Nacional uno muy completo de instrumentos en venta (1857), en el que se anuncia como abastecedor de la Casa Real, concesionario de los fabricantes de instrumentos de metal Moritz, de Berlín, y agente de colocación de músicos. En 1850-1851 era además proveedor del recién nacido Teatro Real y distribuía en la corte española las populares ediciones de ópera de los editores milaneses Ricordi y F. Lucca.

En 1859 Bernabé Carrafa murió soltero, transmitiendo el negocio a sus herederos: su padre, José Carrafa Viali, Catalina Gallego de Sanz y los hijos de ésta. Así, el almacén de música pasó a denominarse «Carrafa y Sanz Hermanos», o bien «Carrafa, Sanz y Gallego», y permaneció abierto al menos otros nueve años más. En este último periodo un pariente, José Carrafa, muy probablemente su hermano, tenía en funcionamiento un taller de grabado musical independiente de la editorial.

La calcografía de José Carrafa fue una de las más activas de Madrid entre 1847 y 1872. Este artesano era marido de Dolores Wirmbs de Carrafa, descendiente del calcógrafo musical alemán Bartolomé Wirmbs y autora de varias planchas salidas del taller entre 1852 y 1863. El volumen de impresos musicales producidos por la calcografía de J. Carrafa es muy alto, y en gran parte se trata de trabajos realizados para la editorial familiar Carrafa y Sanz Hermanos. Los frecuentes cambios de domicilio consignados en las partituras permiten fecharlas con cierta aproximación: Travesía de San Mateo, 12 (1847), Plaza de Matute, 5 (1859), Baño, 15

(agosto de 1860), Jesús del Valle, 26 (1860-1861), Quevedo, 7, bajo (octubre de 1860 a febrero de 1863), Príncipe, 15 (hacia 1861) y Olmo, 33 (1867)

La firma de editores y almacenistas de música y pianos «Carrafa y Sanz Hermanos» publicó numerosas obras, especialmente zarzuelas y colecciones de música para piano por entregas: **El Elíseo madrileño y el Salón de Capellanes** (1860-1861), **Auroras de los salones** (1862), y **Los Conciertos Barbieri** (1867). Durante los primeros años de funcionamiento (1859-1862) mantuvieron el ritmo de actividad de la antigua casa Carrafa pero, según se infiere del descenso en la cantidad de publicaciones y en su contribución a hacienda, a partir de la última fecha entraron en un pronunciado declive que se prolongó hasta 1868, año de los últimos impresos conocidos. Al parecer, los propietarios liquidaron el negocio entre diversos editores (Peña y Goñi), y en 1882 una parte importante del fondo estaba en manos de A. Romero y Andía.

Domicilios (Madrid):

ca.1830 :	c/ Montera frente a San Luis
1831-1859:	c/ Príncipe, 15 (Bernabé Carrafa)
1859-1868:	c/ Príncipe, 15 (Carrafa y Sanz)
1868-1869 :	c/ Izquierdo, 15 (Carrafa y Sanz)

DOTESIO-UNION MUSICAL ESPAÑOLA (hasta 1936)

Sobre el empresario Louis Ernest Dotésio Paynter (1855-1915) está realizando una investigación el bibliotecario y especialista en la música vasca José Antonio Arana Martija, a quien agradezco muchos de los datos biográficos que aparecen en esta reseña. A la espera de su estudio definitivo, me limitaré aquí a esbozar algunos apuntes sobre la vida y trayectoria profesional de este personaje que cambió radicalmente la configuración del negocio editorial español. Nacido en París, en el seno de una familia inglesa, cursó estudios de Música (1) y de Química, conocimientos que aplicó en diversas empresas industriales. Siendo muy joven se afincó en Bilbao. Allí se casó con Anastasia Mezo Velar, con la que tuvo un hijo llamado Carlos que a principios del siglo XX trabajaría como autor dramático (2).

En 1876 Louis Dotésio instaló en la capital vasca un laboratorio de análisis químicos que hacia 1882 fue trasladado a un nuevo local en el número 8 de la calle María Muñoz, el mismo que en 1885 vemos ya dedicado al negocio editorial de música, venta de partituras e instrumentos musicales.

El empresario participaba muy activamente en la vida económica y cultural de la ciudad. Fue fundador de la Sociedad Bilbaína de Artes Gráficas y, llevado por una gran pasión por la música, se asoció con un conocido melómano apellidado Urizar, con quien fundó la sociedad «Dotesio, Urizar y Cía», encargada de organizar actos musicales en el Teatro-Circo de la Gran Vía y responsable de la edificación del Teatro Gayarre (1885), donde se organizaron temporadas de ópera en 1888 y 1889. Un año más tarde consiguieron llevar a Bilbao al cuarteto dirigido por el famoso violinista Jesús de Monasterio.

La inauguración del Teatro Arriaga en 1890 hizo que decayera esta actividad de organización de conciertos, pero no así el negocio de edición y comercio de música, que se incrementó ese año con la apertura de una primera sucursal en Santander (c/ Blanca, 34).

El almacén de Dotesio era, junto al de José Aranguren (fundado en 1881), el más importante comercio especializado que funcionaba en Bilbao por aquellas

(1) - Utilizando el seudónimo «L.L. Omega» publicó en 1899 un villancico compuesto por él y titulado *Dulce ensueño*.

(2) - En la Biblioteca Nacional se conservan dos libretos suyos escritos en colaboración, a los que puso música el maestro Francisco Alonso (1887-1948): la zarzuela *¡Armas al hombro!* (1911) y la opereta *El oficial de guardia* (1915).

fechas. Desde el principio estuvo especialmente dedicado a la difusión de obras de autores locales, como Bartolomé de Ercilla o Nicolás Ledesma (obra completa publicada por entregas entre 1893 y agosto de 1896), para lo que contaba con una litografía propia que reproducía las planchas grabadas en Madrid por José Lodre y en Leipzig por Röder. En estos primeros años solía usar las iniciales «L.D.» (hasta 1893) precediendo a los números de plancha.

Durante un breve periodo de tiempo funcionó también bajo la razón social «Dotesio, Lucena y Cía.» (1896-1898) y antes de finalizar el siglo ya había publicado alrededor de un millar de obras (métodos instrumentales, canciones, piano y abundante música vocal religiosa), muchas de ellas numeradas en las series dos mil y diez mil, esta última desde 1892 a 1900. Además de las citadas se pueden mencionar en esta primera época bilbaína algunas ediciones de Peña y Goñi, Larregla, Martínez Villar, Lizarraga, etc.

Entre el seis y el nueve de julio de 1898 dio un gran salto dentro del sector con la compra en Madrid del fondo editorial de la Casa Romero (al catálogo de Antonio Romero y Andía se sumaban los de otros editores que éste había adquirido), que tras su liquidación se encontraba repartido en varios lotes propiedad de los herederos de la viuda del desaparecido editor, sus sobrinos Antonia Conde y Ramírez y José Conde y Sé, y de José María García Ducazcal, un antiguo empleado que había trabajado durante casi cuarenta años en su sección de contabilidad. A principios de este siglo José Conde y Sé figuraba como vocal delegado en Madrid de la Casa Dotesio y servía así de punto de unión entre las dos principales editoriales musicales españolas de los siglos XIX y XX.

Después de incrementar su patrimonio con el catálogo de Romero, el empresario bilbaíno se vio en condiciones de dar el siguiente paso en el plan de unificar bajo su dirección la actividad editorial del país: con el apoyo de algunos capitalistas aficionados a la música constituyó en Bilbao la «Sociedad Anónima Editorial Casa Dotesio» (14 de mayo de 1900), que pocos días más tarde procedería a la adquisición de catálogos y locales de los principales editores madrileños (Véase esquema pag. 110 y 111).

El 30 de mayo se formalizó la compra de las casas Zozaya y Pablo Martín, al día siguiente la de Bonifacio Eslava y cuatro días después la del fondo Fuentes y Asenjo (sociedad constituida el 15 de noviembre de 1898). A finales del mismo año de 1900 adquirió la Casa Marzo (24 de diciembre) y pocos meses más tarde la editorial Almagro y Cía. (24 de abril de 1901), completando así su operación de control sobre el comercio musical de la capital; ello le permitió imponer a los gra-

badores unas condiciones contractuales tan duras (compromisos de exclusividad y precios más bajos por plancha grabada) que les llevaron a responder con un boicot contra la editorial. El 14 de agosto del último año mencionado firmaron una nota de protesta, publicada en la revista **La música ilustrada hispano-americana**, los maestros y oficiales de los talleres de Serapio Santamaría, José Lodre, Antonio Ruiz, Pascual González y León Sanchiz(3). Al parecer, la respuesta de la sociedad editorial consistió en encargar a partir de entonces gran parte de los trabajos de grabado a casas extranjeras.

La siguiente maniobra emprendida por Dotesio fue la toma del gran foco editorial radicado en Barcelona, y para ello constituyó el treinta de junio de 1902 el «Sindicato Musical Barcelonés Dotesio», que adquirió los catálogos y almacenes que habían pertenecido a Rafael Guardia, Hijos de A. Vidal, Juan Bautista Pujol (ya era propiedad de Dotesio desde 1900) y Ramón Fornell. En 1907 el Sindicato perdió su autonomía y fue absorbido por la casa matriz, pero las ediciones barcelonesas de Dotesio mantuvieron una secuencia propia de números de plancha hasta por lo menos 1919 (alrededor de quinientas piezas de la serie veinte mil). Años después, entre 1925 y 1930, la U.M.E. tuvo un concesionario en la Ciudad Condal llamado Francisco Martí que actuaba en la práctica como editor autónomo y utilizaba sus propias iniciales en los números de plancha.

En los primeros decenios del siglo XX la sociedad mercantil Casa Dotesio había alcanzado unas proporciones gigantescas y era reconocida como una de las primeras firmas editoriales españolas. Estaba gobernada por un comité de gerencia presidido por el fundador en calidad de accionista mayoritario, consejero y primer responsable de la sociedad anónima. Su sede principal estaba en Madrid, pero llegó a contar con sucursales y representaciones en once ciudades (tres de ellas extranjeras) y era proveedora de música de la Real Casa y del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Sus almacenes poseían el mayor depósito musical existente en el país y en 1914 ya había publicado más de tres mil partituras (entre ellas muchísimas reimpresiones de ediciones adquiridas) que por primera vez empezaban a incluir mención de copyright con la fecha correspondiente.

La actividad editorial vivía un momento álgido y era sin duda el alma de la empresa, pero esta también se sustentaba en la venta de todo tipo de objetos musicales: pianos y otros instrumentos, partituras, fonógrafos, discos, rollos de piano-la (ya vimos que incluso fabricaba su propia marca en Madrid, en unos talleres próximos a la Glorieta de Cuatro Caminos), etc.

(3) - Véase el artículo citado de Antonio Gallego.

Dotesio se preocupaba especialmente por la proyección exterior de su empresa, y en el Congreso Internacional de Editores que tuvo lugar en Madrid en 1908 pronunció una ponencia que versó sobre los derechos de aduana. Hacia 1905 abrió en París una filial que funcionó hasta los años treinta y que servía de agencia para la venta en Francia y el extranjero, aunque también tuvo una sede muy efímera en Londres (1910-1912).

Dotesio viajaba continuamente por toda Europa, especialmente a París, cuya delegación llegó a regentar, tratando de conseguir exclusivas de grabaciones fonográficas: en 1908 firmó un contrato con la casa Ulmann y en 1911 otro con The Gramophone Company Limited.

Al parecer en estos años ya existían fuertes tensiones dentro de los órganos directivos de la Sociedad, motivadas por las deudas que Dotesio había contraído con ella. Se le propuso la venta de una parte de sus acciones y finalmente se le forzó a la dimisión en el Consejo (seis de setiembre de 1911) y posteriormente en el Comité de Gerencia (carta de dimisión de diciembre de 1913). La Junta General de Accionistas de 26 de mayo de 1914 decidió el cambio de la razón social «por el descrédito en que actualmente se halla nuestra Sociedad», y por escritura de 24 de junio del mismo año se creó la nueva sociedad Unión Musical Española, denominación que ha conservado hasta la actualidad y que desde entonces ha venido acompañada de la coletilla «antes Casa Dotesio».

En estas fechas Louis Dotesio ya se encontraba retirado en Guernica, donde trabajaba como director gerente de la sociedad anónima «Los Pirineos», fundada por él y dedicada a la fabricación de leche condensada y pastillas de café y leche. Antes de que transcurrieran dos años desde su dimisión en la sociedad editorial, Dotesio falleció de «arterio-esclerosis» en Bilbao el seis de abril de 1915, a los sesenta años de edad.

Después de la desaparición de su fundador, la editorial U.M.E. siguió manteniendo hasta mediados de los años treinta un intenso ritmo de edición en todo tipo de géneros musicales: cuplés y piezas instrumentales para sextetos y orquestinas que actuaban en los cafés y salas de fiesta, música didáctica, sinfónica, lírica, religiosa... Casi todos los principales compositores españoles de la primera mitad de siglo están representados en su catálogo y son desde entonces reeditados con regularidad. Muchos de ellos solían acudir periódicamente a los establecimientos de la editorial para proponer nuevas ediciones, recaudar las liquidaciones que les correspondieran o simplemente para comprar allí sus partituras e instrumentos y hacer tertulia en sus trastiendas.

En 1925 la sede principal de la Sociedad se instaló en un nuevo edificio de la madrileña Carrera de San Jerónimo, nº 30 (más tarde nº 26), que fue construido por el arquitecto Antonio Rubio Marín y decorado por Deogracias Magdalena, siguiendo un proyecto del gran arquitecto Luis Gutiérrez Soto que se ha mantenido prácticamente inalterado hasta la actualidad.

Los años veinte registraron el mayor ritmo de producción editorial (media de 230 publicaciones nuevas al año) y la máxima expansión geográfica de la firma, que llegó a tener nueve establecimientos abiertos simultáneamente, pero entre 1929 y 1934 se produjo la desaparición de cinco sucursales (Albacete, Alicante, Santander, Barcelona y París) y ya en plena Guerra Civil la tienda de Bilbao (c/ Correo, 5) fue destruida en un bombardeo de la aviación franquista (1937).

Las ediciones de Dotesio-U.M.E. están numeradas en dos secuencias paralelas que siguen, con numerosas excepciones, un orden cronológico: una secuencia más corta que mencionamos anteriormente y que corresponde a las ediciones barcelonesas de 1902 a 1919 (serie 20.000), y otra mayor que incluye algo más de cuatro mil números correlativos, correspondiente a las ediciones realizadas en Madrid, iniciada en el año 1900 con el número 40.000 e interrumpida en 1923. Desde entonces se inicia una nueva secuencia que parte del número 15.000 y que llega hasta el año 1990, con más de siete mil números. En total son más de doce mil las partituras numeradas y constituyen casi toda la producción de sus noventa años de actividad, a los que habría que añadir muchas reimpresiones de planchas antiguas realizadas sobre todo durante los primeros años de funcionamiento de la editorial.

Cuando finalicen los trabajos de catalogación del archivo de la U.M.E., que al parecer están muy avanzados, podremos tener una visión definitiva del conjunto del fondo y de la cronología de las ediciones, por lo que no creo necesario añadir aquí nada más sobre esta cuestión ni tampoco incluir la tabla cronológica que tengo preparada.

Domicilios (4)

ALBACETE:

ca.1921-1929:	c/ Concepción, 6
ca.1930:	c/ Concepción, 10

ALICANTE:

1919?-1925:	c/ Mayor, 37
1927-1934:	c/ Mayor, 27

(4) - Los domicilios están tomados de las partituras. En muchos casos los locales que funcionaban al mismo tiempo en la misma ciudad estaban dedicados a tareas distintas (tiendas, almacenes, oficinas, etc.)

BARCELONA:
 1900-1929: Puerta del Angel, 1 y 3 (antigua Casa Pujol)
 1902-1914: Rambla de San José, 29 (antigua Casa Guardia)
 1926-1934: Paseo de Gracia, 54 (concesionario Francisco Martí)

BILBAO:
 1885-1920: c/ Doña María Muñoz, 8
 1903-1914: c/ Bidebarrieta, 3
 1914-1925: c/ Cruz, 6
 1927-1937: c/ Correo, 5

LONDRES:
 1910-1912: 16, Mortimer Street

MADRID:
 1900: c/ Correo, 4 (antigua Casa P.Martín)
 1900-1925: Carrera de San Jerónimo, 34 (antigua Casa Zozaya)
 1901-1944: c/ Preciados, 5 (antiguas casas Romero y Almagro)
 1925-1931: Carrera de San Jerónimo, 30
 1925-1934: c/ Echegaray, 1 y 3 (no siempre aparece)
 1934: Carrera de San Jerónimo, 24
 Desde 1940: Carrera de San Jerónimo, 26 y c/Arenal, 18

MEJICO:
 ca.1900-1901: Otto y Ardoz, 12, Vergara

PARIS:
 1905-1914: 47, Rue Vivienne
 ca.1912: 29, Rue D'Astorg (domicilio de los editores Lerolle et Rouart)
 1914-1919: 21, Rue Vivienne
 ca.1920?: 18, Boulevard de Strasbourg
 1920-1929: 97, Rue Charonne
 1931-1934: 31 bis, Víctor Massé

SANTANDER:
 1890-1896: c/ Blanca, 34
 1890-1893: c/ Blanca, 19 y 34
 ca.1896-1934: c/ Wad-Ras, 7

VALENCIA:
 1909-1910: Cruz Nueva, 1
 1910-1916: c/ Peris y Valero, 15
 1920-1986: c/ Paz, 15

VALLADOLID:
 1914-1919: c/ Santiago, 53

Catálogos:

1890: Catálogo de publicaciones de L.E. Dotésio (aprox. 800 obras: métodos, piano, canciones y música religiosa)
 B.N. M/ 92-8

1901: B.N. M/ 92-9

1923: Catálogo general (archivo U.M.E.)

1930: Extracto del catálogo general (archivo U.M.E.)

Desde ca.1920: Fichero de autores (archivo U.M.E.)

ECHEVARRIA, Faustino

Grabador de música madrileño activo entre 1853 y ca. 1900. Fue director de la calcografía musical más importante de España durante la segunda mitad del siglo XIX, Autor de varios miles de planchas para los principales editores especializados. Hacia 1857 grababa la colección periódica **Nueva biblioteca musical económica**, dirigida por N. Toledo, y por esas fechas trabajaba también para el importante editor Casimiro Martín. En los años sesenta se anunciaba como «Taller de grabado en metales y calcografía musical», y en 1866 suscribía un contrato para dirigir y publicar la colección musical periódica titulada **Biblioteca musical nacional y extranjera** (1866-1867), heredera de la que se venía publicando en la **Gaceta musical** de Madrid y que sufrió una remodelación tras su fusión con **El Artista**. En esta última revista aparecen puntualmente anunciados los títulos publicados y las condiciones de suscripción de la colección.

Posteriormente fue grabador y profesor de grabado musical del “Instituto Filarmónico” fundado en Madrid por el Conde de Morphy, y en los años setenta estableció una estrecha relación laboral con el más importante editor de la época, Antonio Romero y Andía (1815-1886), que le nombró director del gran taller de grabado y estampación construido en el Salón Romero (1884).

La calidad profesional de Echevarría fue reconocida por sus contemporáneos y mereció un encendido elogio de Felipe Pedrell con motivo de la publicación de las obras de Juan Bautista Comes (1888). Son trabajos suyos muchas de las ediciones musicales españolas más importantes de la época, entre las que podrían citarse algunas obras de Isaac Albéniz y de Vila de Forns y el célebre **Cancionero musical de los siglos XV y XVI** publicado por Asenjo Barbieri en 1890 (véase p. 100).

Domicilios (Madrid):

1858 (junio)-1860 (febrero):	c/ Conde de Barajas, 1
1860 (octub.)-1865:	c/ Vergara, 10
1865:	Carrera de San Jerónimo, 12
1865-1867 :	c/ León, 23, 2º
1867 (nov.)(*):	c/ Mayor, 34
1880-1882:	c/ Valverde, 34
1884-1898:	c/ Tahona de las Descalzas, 6 (Salón Romero)

(*) - A partir de esta fecha no suele aparecer el dato del domicilio en las partituras.



EXPOSICION UNIVERSAL

PARIS,

MEDALLA DE 1.^a CLASE.

GRAN



FABRICA DE PIANOS Y CASA EDITORIAL

DE B. ESLAVA,

calle de San Bernardo, número 9, Madrid.

ESLAVA, Bonifacio (Burlada, Navarra, 1829*-1882)

[Bonifacio Sanmartín Eslava]

Fue un personaje polifacético: buen violonchelista, grabador y editor de música, compositor ocasional y fabricante de pianos de cierta reputación(1). Como era sobrino del célebre Hilarión Eslava (1807-1878) por parte materna, siempre prefirió utilizar solamente su segundo apellido, lo que le granjeó algunas críticas maliciosas de sus colegas y al mismo tiempo le abrió muchas puertas en un ambiente musical dominado por la figura reverenciada de su tío, que además fue su maestro y siempre le brindó su apoyo.

Desde muy joven Bonifacio Eslava se interesó por la música. Inició sus estudios en Pamplona y los prosiguió más tarde en Madrid (1844), ciudad en la que se afincó definitivamente y donde llegó a alcanzar un alto nivel como intérprete de piano y, sobre todo, de violonchelo, instrumento con el que consiguió un puesto en la orquesta del recién inaugurado Teatro Real y poco más tarde en la Real Capilla (dos de marzo de 1852). Por esas fechas comenzaría sus estudios de grabado y estampación de música, actividad en la que logró una gran maestría y cuyos primeros trabajos aparecieron publicados hacia 1855 por Antonio Romero y Andía, con quien le unió una profunda amistad y estrecha vinculación profesional. El mismo

(*) - Por tratarse de una investigación reciente, hemos aceptado la fecha de nacimiento que proporciona J.A. Arana Martija en la segunda edición de *Música vasca* (Bilbao : Caja de Ahorros Vizcaína, 1987, p.144), aunque Saldoni afirma que nació el catorce de mayo de 1830 (II, p.413).

(1) - En uno de sus instrumentos se ejerció en su juventud el futuro Alfonso XII. La fábrica de Eslava producía pianos verticales y "oblicuos" y en 1868 ya había construido algunos según el nuevo sistema americano, que el fabricante consideraba superior al tradicional. Sus instrumentos obtuvieron una medalla de bronce en la Exposición Universal de París de 1867, pero el empresario tuvo que renunciar a ella para poder recibir la de plata por sus ediciones. Según Eslava el éxito de su fábrica de pianos se basaba en la correcta división del trabajo: como en las mejores firmas europeas, había distintos especialistas para cada una de las nueve operaciones diferentes de las que contaba el proceso de fabricación.

año le encargaron el grabado de las partituras que acompañaban la **Gaceta musical**, dirigida por su tío y publicada por el establecimiento de Mariano Martín Salazar.

Desde finales de los años cincuenta trabajó en Madrid como calcógrafo por encargo de diversos editores y, simultáneamente, como editor y comerciante en un nuevo almacén de su propiedad.

En 1857 emprendió la publicación de la colección mensual **Gran biblioteca musical**, que constaba de cuatro secciones (tres de piano de distinta dificultad y otra de música religiosa), se anunciaba como la más barata de Europa y de cuya popularidad da cuenta el que todavía se publicara a mediados del siguiente decenio con doce puntos de suscripción en toda España (en Madrid se vendía en su propio almacén y en los de Romero y Leandro Ruiz). Entre 1866 y 1882 la Casa Bonifacio Eslava vivió sus momentos de máximo esplendor: en este periodo editó varios miles de partituras, con especial dedicación al género didáctico, música religiosa para órgano y para coro con acompañamiento y, sobre todo, abundantísima producción de música nacional y extranjera para piano, tanto de reducciones, como del repertorio internacional más selecto, poco habitual en otros editores y presente en su colección **Museo clásico de los pianistas** (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin, etc.), publicada a partir de enero de 1867. En contrapartida, prestó muy poca atención al género lírico español, frecuente en la mayor parte de los catálogos editoriales de la época.

El año 1867 fue para B. Eslava particularmente importante por muchos otros motivos: convocó por primera vez un concurso de música para piano (ganado por Manuel de la Mata por **La feria de Sevilla** y **Ayes del alma**), abrió una sucursal en Barcelona, inició la publicación del semanario **Revista y Gaceta musical** (desde enero de 1867 a junio de 1868), dirigido por José Parada y Barreto, quien le dedicó un artículo en el diccionario que estaba preparando⁽²⁾ y, sobre todo, tuvo la enorme satisfacción de obtener una medalla de plata por sus ediciones en la Exposición Universal de París de ese año, el mismo premio que fue concedido a la prestigiosa firma alemana Breitkopf & Härtel.

El musicólogo M. Fétis, presidente del jurado internacional, redactó una memoria de la que transcribo la referencia a B. Eslava por ser muy representativa de la opinión existente sobre el sector editorial español, que por vez primera recibía un premio en el extranjero:

(2) - *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. - Madrid: Santos Larxé, 1868, pp. 149-150. Más tarde sería copiado íntegramente en el diccionario de Saldoni (II, 413-416).

*«La España que ha permanecido largo tiempo sin dar un paso en ediciones musicales, ha hecho en estos últimos años grandes progresos, debidos al estudio y conocimientos especiales en este ramo del editor Bonifacio Eslava, de Madrid, que ha sido el solo que lo ha impulsado. Entre el gran número de bellas publicaciones presentadas por dicho editor, y que el jurado ha examinado en la Exposición Universal, se encuentra una obra titulada **Método teórico-práctico elemental de órgano** de D. Pablo Hernández, en el que el grabado, papel e impresión son de una belleza enteramente excepcionales. Las citadas ediciones, y sobre todo este libro, ocupan indudablemente el primer rango entre las obras maestras de la tipografía musical»* (publicado en **Revista y gaceta musical**, II (1868), n.14, p.62)

Entre sus mejores ediciones de esta época también se puede citar la colección de obras de Hilarión Eslava, muchas de ellas en partitura de orquesta y coros, con numeración individual y registradas en la Propiedad Intelectual muchos años después de haber aparecido. Las ediciones de B. Eslava suelen contener pocos datos de publicación (a veces sólo pueden ser identificadas por unas diminutas iniciales «B.E.»), pero con cierta frecuencia llevan impresa la fecha de edición. No suelen tener números de plancha y cuando estos figuran tampoco parecen servir para construir series cronológicas seguras (entre otras cosas porque el editor acostumbraba a dar el mismo número a distintas obras). También con frecuencia utilizaba durante los años sesenta un formato algo menor del habitual y su producción era considerada el resultado de un planteamiento de edición barata y popular que recibió elogios en su época.

En la propaganda de estos años el empresario alardeaba de su alta contribución a Hacienda, motivo de una acalorada discusión con su colega Casimiro Martín (p.132.) Su prosperidad le impulsó a mudarse en abril de 1868 a un nuevo almacén de música (c/ Arenal) frente al que construyó un salón de conciertos, el “Salón Eslava” (1871), que dos años más tarde fue arrendado al empresario José de Leyva y convertido en teatro de comedias y zarzuelas (3).

En torno a 1870 Eslava y su amigo Romero eran los principales editores y almacenistas de Madrid, conjuntamente convocaron un concurso de composición (1869) para premiar la mejor ópera española (p.146.) y realizaron diversas coediciones.

(3) - En el Archivo de la Villa de Madrid (15-32-36) se conserva la solicitud de Eslava (marzo de 1870) para la edificación en el nº 3 del Pasadizo de San Ginés de un nuevo local para depósito, montura y audición de pianos y calcografía musical. En agosto de 1871 obtuvo su recalificación para que pudiera ser usado como salón de teatro para funciones de declamación, baile y música. Desde entonces ha sido casi ininterrumpidamente utilizado para esta función hasta que en fechas recientes fue convertido en discoteca. Todavía se conserva gran parte de la estructura y decoración original del antiguo “Salón Eslava” y en la bóveda central hay un medallón con un supuesto retrato del fundador.

Simultáneamente trabajaban en la firma Bonifacio Eslava la sección editorial, el almacén, la fábrica de pianos y el taller de calcografía, en el que se formó profesionalmente el grabador Pascual Santos González, que años después sería uno de los más importantes maestros españoles de la especialidad. Después del fallecimiento de su fundador (1882), la empresa siguió funcionando hasta su absorción por Casa Dotesio (31 de mayo de 1900), pero en este último periodo la producción editorial ya había declinado de forma evidente y el 1 de julio de 1899 la firma causó baja definitiva en el registro de editores madrileños.

Para finalizar esta reseña tocaremos un aspecto marginal de la actividad de Bonifacio Eslava: su obra como compositor de diversas piezas de salón para piano (por ejemplo la polka de 1867 titulada **La aristócrata**), grabadas y publicadas por su establecimiento, y la labor de traducción y adaptación para la venta en España de varios métodos extranjeros de solfeo y piano (Ravina, Thalberg, Lemoine, etc.).

Domicilios

MADRID

1857:	c/ Noblejas, 3.
1861:	Travesía de la Párada, 8.
1861-1868(marzo):	c/ Ancha de San Bernardo, 9.
1868(abril)-1885:	c/ Arenal, 18.
1885-1887:	c/ San Gil, 3 (esquina a Ferraz).

BARCELONA

1867:	Rambla de San José, 30.
-------	-------------------------

Catálogos en la Biblioteca Nacional.

1874 (unas 500 obras): Mp/ 2758-1.

Colecciones principales.

Gran biblioteca musical (1857-1864).
Ecos del Salón Eslava (1871 ?).
Escuela recreativa de los pianistas.
Sinfonías dramáticas de los compositores más célebres y modernos.
Museo clásico de los pianistas (1867-1868).

GUARDIA, Rafael

Editor y comerciante de música activo en Barcelona entre 1878 y 1902. En sus comienzos la entidad por él dirigida solía figurar como «Guardia Rabassó, y Cía.» (1878-1880), periodo en el que estuvo ubicada en el Pasaje Bacardí, de donde pasó más tarde a otro local situado en la Rambla de San José «Junto a la Virreina» (1882-1902), probablemente el mismo que había acogido anteriormente la sucursal barcelonesa del editor Bonifacio Eslava. En 1895 tenía también sucursal en Zaragoza.

Su almacén fue uno de los más importantes de la ciudad y recibió un premio en la Exposición de Barcelona de 1888. Además de la edición de partituras y la venta de los habituales artículos musicales admitía también encargos de grabado e impresión de música para particulares.

En 1895 ya había publicado más de seiscientas partituras, grabadas en su mayor parte por Manuel Salvat y Juan Mayol, en las que están representados todos los géneros y estilos característicos de la época, aunque con predominio de las obras didácticas (pequeño catálogo en B.N. MC/ 5900-23) y de la música para piano de autores catalanes (algunas primeras ediciones de Granados, Albéniz, Juan Bautista Pujol, etc.). Entre sus publicaciones más representativas se pueden citar la colección de música religiosa titulada **La lira sacra** y las **Sis cançons catalanas** de Lamote de Grignon.

Rafael Guardia sólo numeró las planchas de una pequeña parte de su producción, y desde mediados de los noventa estos números son muy poco utilizables para la datación.

En 1902 desapareció como editor independiente y tanto su catálogo editorial como el local donde se domiciliaba pasaron a engrosar el patrimonio de la sociedad «Sindicato Musical Barcelonés Dotesio», creada por el editor Luis Dotesio.(p.121).

Una hija de Rafael Guardia se casó con el popular músico Clifton Worsley (seudónimo de Pedro de Astort), responsable en 1901 de un negocio de venta de pianos en la Ciudad Condal. Más tarde aparece también un establecimiento de grabado y estampado de música a cargo de José Guardia de Astort (1908-1910), relacionado con esta familia de comerciantes y editores catalanes.

Domicilios (Barcelona):

1878 (agosto) - 1882:	Pasaje Bacardí (Guardia, Rabassó y Cía hasta 1880)
1882 - 1902:	Rambla de San José, 29 (a veces figura "Junto a la Virreina")

Tabla cronológica de números de plancha:

1878	G.R. y Cía. 1-16
1879	
1880	R. 46-58 G.
1881	R. 59-65 G.
1882	R. 70-110 G.
1883	R. 120-122 G.
1884	
1885	R. 151-159 G.
1891	R. 462 G.
1895	R. 606-617 G.

MARTÍN BESSIERES, Casimiro (Toulouse, 1811*-París, 12-XI-1888)

Perteneciente por vía matrimonial a una familia de fabricantes de pianos de Toulouse («Martin Fils»), su auténtico nombre era Casimire Bessières. En 1845 (según otras fuentes en 1846) se estableció en Madrid, donde sabemos que en 1849-1852 dirigía una agencia filarmónica con plantilla orquestal de cien músicos, que actuaban en el Liceo de Villahermosa bajo la batuta de Hipolite Gondois: Barbieri compuso para ellos algunas piezas de baile y dedicó al editor una polka titulada **La Rabiosa** (1852).

Entre 1851 y 1873 Casimiro Martín fue propietario de un importante almacén de música ubicado en la calle del Correo, nº 4, donde publicó alrededor de tres mil partituras grabadas por José Catalina, Santiago Mascardó, Alejandro Kühnmund y Faustino Echevarría, la mayor parte de ellas zarzuelas en la modalidad de «participación», es decir, pagando al autor en relación con el número de ejemplares vendidos y haciéndole participar en los gastos de edición. También poseía un archivo de materiales de orquesta manuscritos.

Los números de plancha de Casimiro Martín han permitido la elaboración de una secuencia cronológica segura, de la que se obtienen dataciones bastante precisas. El único inconveniente es que durante los primeros años utilizaba a veces numeraciones específicas para cada zarzuela, que aparecían publicadas en fragmentos sueltos identificados por un número de orden, precedido generalmente de las letras iniciales del título.

En su catálogo están representados todos los principales compositores del género lírico (Gaztambide, Oudrid, Asenjo Barbieri, etc.) en versiones para piano solo y para canto y piano de los números de más éxito, que el editor se ocupaba de calibrar personalmente asistiendo a los estrenos. En una carta dirigida a Barbieri resumía con una simple frase su negro diagnóstico de la situación musical española y su visión populista del negocio editorial: «...Este país no es para obras científicas (hablo en materia de música) y grabarlas es tirar el dinero».

Además de las habituales ediciones en partituras vocales y de piano de numerosas zarzuelas (de las que también publicó una colección de arreglos para otros instrumentos en **Ecos del Teatro de la Zarzuela**, de 1857) editó también algunas colecciones periódicas para piano de entrega semanal (**El pasatiempo musical** iniciada el 25 de octubre de 1849 y viva aún en 1856) y de música para banda militar (**La Iberia**, 1856). Una de las primeras obras didácticas publicadas por su establecimiento fue **El más barato de los solfeos**, de Matías Aliaga (1851).

** Esta fecha se deduce de su declaración en el juicio aludido en la página siguiente, pero según su eskuela de defunción habría nacido en realidad tres años antes.*

A comienzos de los años cincuenta tuvo que enfrentarse a un pleito interpuesto por Barbieri por haber realizado una edición de **Jugar con fuego** sin contar con su autorización, copiando fraudulentamente la edición que el autor había hecho a expensas propias. El músico no pudo hacer valer sus derechos, al no haber registrado previamente la obra en el Registro de Propiedad Intelectual, pero a partir de entonces Casimiro Martín se ganó la enemistad del compositor y los recelos de muchos de sus colegas, que al parecer procuraban no tratarle y emplearon contra él un cierto desdén «patriótico».

En 1868 heredó la casa matriz de Toulouse, con la que siempre había mantenido contacto, así como con otros importantes editores franceses, Richault y Escudier entre ellos, que enviaban al almacén madrileño de C. Martín un amplio repertorio de música del país vecino. La prioridad de la producción y venta de música sobre otras facetas comerciales queda patente en la nota que publicó en 1869 anunciando su abandono de la venta de pianos para poder concentrarse en la edición. Sus tácticas de animación del negocio tenían ciertas semejanzas con las actuales, apelando en ocasiones a la codicia de los clientes: en 1856 sorteaba pianos entre los que compraran por más de veinte reales (**La Zarzuela**, 19 de mayo).

En España sostenía numerosos intercambios comerciales desde 1864 con los editores y almacenistas Andrés Vidal y Roger, de Barcelona, Pedro Taberner, de Sevilla, y Juan José Quirell, de Cádiz. No obstante, como ya vimos, sus relaciones con los colegas madrileños no fueron tan buenas, según se desprende de la polémica entablada en la prensa con el editor Bonifacio Eslava (**Revista y gaceta musical** de 15-6-1868 y **Diario de avisos** de 23-6-1868) a propósito de la prosperidad de sus respectivos negocios.(1)

En 1870 Casimiro Martín edificó un teatro que llevó su nombre (calle Santa Brígida) y solo tres años después, el 24 de marzo de 1873, el editor vendió su catálogo de partituras a Enrique Villegas y regresó a Francia, estableciendo su residencia en París, donde murió en 1888. Las ediciones de Casimiro Martín fueron traspasadas a su vez por Villegas a Antonio Romero y Andía (25 de abril de 1876), quien realizó numerosas reimpressiones con nuevos números de plancha y también manteniendo los del anterior editor.

El local de la calle del Correo nº 4 pasó en 1877 a un hijo de C. Martín, Pablo Martín Larrouy, titular de una firma editorial y almacén de música que funcionó en aquel domicilio hasta 1900.

(1) - V. *Gráfico adjunto*

Tal vez la faceta menos conocida de Casimiro Martín es la de músico y autor de tratados musicales. Antes de instalarse en España había publicado un curioso método de gimnasia de dedos, **Méthode de Chyrogymnaste ou gymnastique des doigts** (París, 1845) para el manejo de un artilugio de su invención, y posteriormente algunos sencillos métodos de piano (**La aurora de los pianistas** en 1854, **Lectura de los pianistas** en 1855, y **Método de piano dedicado a los colegios de España**) y traducciones al castellano de tratados y manuales franceses (Concone, Cellarius, etc.) para la venta en su establecimiento. También son suyas algunas piezas de baile de los años cincuenta y sesenta para flauta-violín y para piano, que figuran en los catálogos de su establecimiento(2) bajo los nombres de Martin y de Martini.

Bibliografía:

F. Gómez Parreño: Defensa escrita por el Licenciado...en la causa seguida en la Audiencia Territorial a instancia de Don Francisco Asenjo Barbieri contra Don Casimiro Martín por defraudación de la propiedad intelectual .— Madrid : (s.n.), 1855. Revista y Gaceta musical, II (1868), 24 y 26. F. Lesure: Dictionnaire des éditeurs. — Genève : Minkoff, 1988

(2) - Extracto de catálogo de obras para piano (unos 500 títulos) fechado en 1867 (B.N. Mp/1400-26). Catálogo general de música de Zarzuela (32 títulos) de hacia 1856 (Biblioteca del Conservatorio Superior de Madrid 1/12264).

Tabla cronológica de números de plancha:

1852	C.M. 31 -254	319
1853	C.M. 256 - 316	
1854	C.M. 339 - 428	
1855	C.M. 432 - 597	388
1856	C.M. 601 - 690	489 - 497
1857	C.M. 697 -845	
1858	C.M. 854 - 986	
1859	C.M. 987 - 1044	971
1860	C.M. 1045 - 1099, 1130?	1029
1861	C.M. 1141 - 1217	
1862	C.M. 1221 - 1272	1277
1863	C.M. 1273 - 1435	
1864	C.M. 1488 - 1621	
1865	C.M. 1690 - 1746	1296 - 1298
1866	C.M. 1771 - 1797	
1867	C.M. 1852? - 1878	
1868	C.M. 1943 - 1974	
1869	C.M. 1988 - 2055	
1870	C.M. 2057 - 2107	
1871	C.M. 2111 - 2256	
1872	C.M. 2266 - 2386	
1873	C.M. 2390 - 2395	

MARTIN LARROUY, Pablo

Hijo de Casimiro Martín, fue músico, editor y comerciante, titular de un almacén de música que funcionó en Madrid entre 1874 y 1900 y que llegó a ser el segundo en importancia de la capital durante aquel periodo.

De 1874 a mediados de 1877 era propietario de un almacén situado en la Plaza de Santa Ana, 12, que anunciaba su especialidad en zarzuelas, aires nacionales y canciones andaluzas. En agosto de ese último año figuraba al frente del almacén de la calle del Correo, 4, que había pertenecido a su padre (1851-1873) y más tarde a Enrique Villegas (1873-1876) y del que ya no se movería hasta la fecha de absorción de la firma por el editor Luis Dotesio (30 de mayo de 1900).

Desde el punto de vista editorial continuó la línea marcada por su padre, así como su especialización en el género lírico, pero con una mayor producción (alrededor de cinco mil planchas), grabadas en gran parte en la calcografía de Antonio Ruiz. En 1884 era además representante exclusivo en España de la importante firma editorial Peters y también mantenía un intenso comercio de instrumentos y una marca propia de pianos, «P. Larrouy», con depósito exclusivo en su establecimiento. También era propietario de un importante archivo lírico con materiales de orquesta manuscritos, que fueron adquiridos a principios del presente siglo por la recién nacida Sociedad de Autores Españoles.

Pablo Martín conservó la estrecha relación comercial que su padre había iniciado con la casa barcelonesa de Andrés Vidal y Roger y además cultivó la amistad personal con su hijo y sucesor Andrés Vidal y Llimona, que también fue colega suyo en el comercio musical madrileño.

Siguiendo la práctica habitual entre los almacenistas y editores de la época, publicó un semanario especializado, **La propaganda musical** (1883), y un almanaque cómico-musical, **Re-la-mi-do** (1884-1890), que sirvieron de plataforma del establecimiento y que incluían publicidad de las novedades editoriales.

De su faceta de compositor sólo tenemos constancia por algunas piezas de salón publicadas por su padre: **Recuerdos de Monsieur Blondin: dos bailes de salón para piano** (1863) y la colección de cuatro habaneras titulada **Un recuerdo** (1866), publicada también por Vidal y Roger en Barcelona, al igual que su mazurca **Murmillos, op.4** (1867). En estas piezas musicales firmaba como “Larrouy” y como “Paul Martin”.

Catálogos de P.Martín en la Biblioteca Nacional: M/ 114-9 (1878), M/92-11 (1883) y M/92-10 (1886).

Domicilios (Madrid):

1874 - 1877 (marzo):	Plaza de Santa Ana, 12
1877(ag.) - 1900 (mayo):	c/ Correo, 4 (antiguo almacén de C. Martín y E. Villegas)
1907:	"Hijos de P. Martín" (Valencia).

V, 177

Tabla cronológica de números de plancha:

1875	P.M. 3130 - 3162	
1876	P.M. 3169 - 3212	
1877*	P.M. 3215 - 4998	3204 - 3205
1878	P.M. 5006 - 5028	
1879	P.M. 5036 - 5059	
1880	P.M. 5801 - 5809	
1881	P.M. 5827 - 5887	5811
1882	P.M. 5901 - 6074	
1883	P.M. 6076 - 6164	
1884	P.M. 6167 - 6291	
1885	P.M. 6294 - 6341	
1886	P.M. 6362	
1887	P.M. 6372 - 6406; P.M. 7510 - 7522	
1888	P.M. 7530 - 7550	
1889	P.M. 7613 - 8016	
1890	P.M. 8048 - 8093	
1891	P.M. 8094 - 8192	
1892	P.M. 8220 - 8279	
1893	P.M. 8292 - 8342	
1894	P.M. 8350 - 8365	
1895	P.M. 8386 - 8499	
1896	P.M. 8527 - 8552	
1897	P.M. 8600 - 8602	
1898	P.M. 8613 - 8636	
1899	P.M. 8640 - 8778	
1900	P.M. 8819 - 8840	

Observaciones:

La numeración parte de la de Enrique Villegas. En 1877 hay un salto y el inicio de una nueva serie que quizá se relacione con la incorporación de números correspondientes a C. Martín y E. Villegas, ya que hay constancia de que parte de este fondo fue reutilizado por P. Martín.

PUJOL RIU, Juan Bautista (Barcelona, 22-III-1835 - idem, 28-XII-1898)

Pianista, compositor, profesor de música y editor. Empezó sus estudios de piano en Barcelona con Sala y Tintorer y en 1850 los prosiguió en París, donde fue alumno de Laurent y condiscípulo de Bizet y Massenet. Poco después comenzó con éxito la carrera de concertista dando recitales en Francia, Alemania y España fue contratado para mostrar los pianos Erard en la Exposición Universal de París de 1857 y los de Planas en la de Zaragoza (1868). En octubre de 1865 la suscripción a la **Gaceta musical** se hacía en Vitoria «en casa de J.B. Pujol». Cuatro años más tarde vivía en París y al estallar la Guerra Franco-Prusiana (1870-1871) se instaló definitivamente en Barcelona, donde se dedicó a la enseñanza superior del piano.

Entre sus numerosos discípulos destacaron Isaac Albéniz y Enrique Granados; este último le dedicó una de sus obras juveniles, la mazurka **Elvira**, publicada por Rafael Guardia en 1885.

El propio Pujol fue autor de muchas obras para piano, en gran parte anteriores a su actividad editorial (en 1866 Antonio Romero le había publicado diez piezas de baile para su instrumento) y también de una obra didáctica que se editó a sí mismo, **Nuevo mecanismo del piano**, anunciada en 1896 en **La Ilustración musical**.

Por iniciativa suya se organizó la primera temporada de conciertos sinfónicos en la Ciudad Condal (1881), seguida de otra de ópera francesa, frutos de su esfuerzo por enraizar en Barcelona la música europea, hasta entonces muy poco escuchada.

En 1888 fundó la casa editorial y almacén de música que dirigió hasta su muerte, diez años más tarde, y cuya producción fue escasa pero de notable calidad, tanto en la forma como en el contenido. En los comienzos de la empresa, Pujol adquirió el fondo editorial del editor y grabador barcelonés Juan Budó (p. 140).

Sus ediciones son muy elegantes y cuidadas, con índices temáticos de obras publicadas (aparecen también en algunas ediciones de Andrés Vidal y Roger) y están grabadas en su mayor parte en Leipzig, en las casas de Breitkopf & Härtel y, sobre todo, en la de Oscar Brandstetter. Publicó las primeras ediciones de muchas obras de Isaac Albéniz, Granados, Pedrell, Amadeo Vives, Arnau, Morera y otros autores catalanes menos conocidos, así como algunas obras del pianista Oscar de la Cinna, hoy completamente olvidado, pero que en aquella época tenía una gran difusión en España y estaba presente en todos los catálogos editoriales.

La mayor parte de las publicaciones de J. B. Pujol son obras para piano, pero también hay algunas importantes piezas de teatro lírico, como **Los Pirineos** de Pedrell

o **San Antonio de la Florida** y **Enrico Clifford** de Albéniz (edición de 1895 numerada para los socios del Teatro del Liceo de Barcelona, donde se estrenó ese año).

El 1 de mayo de 1890 Pujol había firmado con este último autor un contrato de concesión de los derechos exclusivos de publicación de sus obras, válido para todos los países excepto el Reino Unido. Se estipulaba el precio de 15 pesetas por página grabada (J.Torres). Ese mismo año publicaba el op.38 de E. Granados titulado **Carezza** y las piezas de Albéniz **Célèbre sérénade espagnole** y **L'Automne**, que iniciaban una larga serie de publicaciones de sus dos fichajes más importantes. En 1892 empezó la publicación de **Cantos de España** de Albéniz, y en noviembre de 1897 compró al compositor por 240 pesetas los derechos de **Córdoba** y **Seguidillas** (números 4 y 5 de la Suite), que editó con el mismo número de plancha que los anteriores (p. 22 c).

En 1894-1898 el editor barcelonés publicó **Hispaniae Schola Musica Sacra**, importante colección de música histórica española preparada por Felipe Pedrell, y en 1898 la colección **Música religiosa**, con numerosas obras de autores catalanes (Amadeo Vives, Arnau, Bartolí, Goberna, J. Cassadó, etc.).

Durante el periodo 1891-1895 la razón social de su empresa era «J.B. Pujol y Cía. Sociedad en Comandita» y en esta época su hijo Luis le ayudaba en la gestión del negocio. En 1890 albergaba en su almacén el depósito de pianos de la importante marca “Bernareggi y Estela”.

Después del fallecimiento del editor y comerciante, la editorial “Universo Musical” (1898-1901) se proclamaba su heredera, aunque en 1900 el almacén y el fondo editorial fueron adquiridos por Dotésio, que convirtió este domicilio en sede central del “Sindicato Musical Barcelonés Dotesio”(p. 146)

Domicilio (Barcelona):

1888 - 1899: Puerta del Angel, 1 y 3

Tabla cronológica de números de plancha::

1890	P. 1-4 C.
1891	P. 5-8 C.
1892	P. 9-24 C.*
1893	P. 25-26 C.
1894	P. 30-35 C.**
1895	P. 36-60 C.
1896	P. 61-65 C.
1897	P. 67-93 C.
1898	P. 95-175 C.
1899	P. 176-196 C.

Observaciones: el número 22 se usa en distintas piezas de la suite Cantos de España publicados en 1892 y 1897. El número 30 aparece en todos los volúmenes de Historiae Schola música sacra publicados entre 1894 y 1898.

ROMERO Y ANDIA, Antonio (Madrid, 1-V-1815-Idem, 7-X-1886)

Este personaje al que tanto nos hemos referido fue un célebre clarinetista, músico militar, editor y comerciante de música. Su biografía aparece reseñada mínimamente en numerosas fuentes, pero falta todavía por hacer el estudio monográfico que merece por su enorme aportación a la vida musical española del siglo XIX.

Miembro de familia muy humilde, su padre había sido un héroe del 2 de mayo y combatiente en la Guerra de la Independencia, fallecido cuando Antonio contaba apenas tres años. Gracias a sus dotes extraordinarias para la música se inició en su estudio de forma autodidacta; más tarde recibió clases gratuitas de Antonio Piriz «el Tormenta», que le introdujo en el estudio del clarinete, y pronto convirtió este instrumento en su herramienta de trabajo, tocando con las compañías teatrales que actuaban en las cercanías de Madrid, al tiempo que empezaba el estudio del violín. A los catorce años (1829) entró como clarinete en una compañía teatral de Valladolid y más tarde en un regimiento de artillería de la ciudad.

En 1830 regresó a Madrid y obtuvo por oposición el puesto de clarinete primero del Regimiento de Artillería de la Guardia Real y dos años después (marzo de 1832) el de requinto del Cuarto de Infantería de la Guardia Real, uno de los primeros en ser movilizados hacia las provincias del Norte al estallar la primera Guerra Carlista en 1833. Así fue como al año siguiente tuvo la oportunidad de conocer en Pamplona al teórico musical y organista José Guelbenzu, que le inició en armonía y composición.

La insurrección de su regimiento durante los sucesos de La Granja de 1836 ocasionó a Romero la pérdida de su empleo, por lo que se convirtió en director musical del “Circo Ecuestre de Paul”, dirigido por el empresario francés Paul Laribeu; en la gira que realizó con él por Andalucía conoció a Hilarión Eslava, a la sazón maestro de capilla de la catedral de Sevilla, con quien amplió conocimientos de teoría musical. De nuevo en Madrid, fue contratado como músico mayor del Tercer Regimiento de la Guardia Real de Infantería (1841) y poco después, tras la unificación de los distintos cuerpos que componían dicha institución, quedó al frente de una selecta agrupación de más de cien músicos. Esta situación envidiable duró poco, ya que nuevos avatares políticos ocasionaron la disolución en ese mismo año de la Guardia Real y el consiguiente despido de todos sus miembros. En 1842 se enroló en una compañía de ópera con la que realizó giras por Andalucía y Aragón, a la vez que comenzaba el estudio autodidacta del oboe, que en 1844 perfeccionó con las clases del famoso profesor Pedro Soler, y en el que llegó a alcanzar casi tanta destreza como en el clarinete.



Antonio Romero

Fig. 29 Antonio Romero y Andía (1815-1886) hacia 1860, pocos años después de iniciar su actividad como editor y comerciante de música.

En 1844 ganó por oposición una plaza de clarinetista supernumerario en la Real Capilla, empleo que desempeñaría durante veintitrés años y que simultaneó con el de primer oboe del Teatro del Circo. Dos años más tarde vió la luz su primera y más famosa obra: **Método completo para clarinete de trece llaves** (1846), primero de los publicados en España y de cuya importancia dan testimonio sus múltiples reediciones y su prolongada utilización en el aprendizaje del instrumento. Por aquellos años también ocupó el puesto de músico del Cuerpo de Alabarderos, sucesor de la Guardia Real, y posteriormente (1848) el de director de la banda del Regimiento de Granaderos. Sólo transcurrió un año hasta la siguiente y brillantemente ganada oposición del infatigable Antonio Romero, esta vez a una plaza vacante de profesor de clarinete en el Conservatorio de Madrid (1849). Para su consecución tuvo que interpretar a primera vista una difícil pieza a solo compuesta por el profesor del centro y miembro del tribunal examinador, Ramón Carnicer, a quien la ejecución de Romero impresionó tanto que le regaló la obra con una afectuosa dedicatoria. Años después, siendo ya Romero editor, la publicaría como muestra de homenaje al famoso compositor catalán. La relación de Antonio Romero con el conservatorio madrileño se mantuvo hasta su jubilación el 28 de septiembre de 1876, y a partir de 1857 se amplió además con el desempeño de la cátedra de oboe.

En los años cincuenta el profesor Romero había alcanzado ya la edad madura, una posición económica holgada y un gran prestigio profesional, que le permitieron asentarse y dirigir su atención hacia actividades diferentes de la enseñanza y la interpretación musical. En primer lugar se dedicó a la invención y perfeccionamiento del clarinete “Sistema Romero” (1853), que sería reglamentario por real orden de 1866 y que recibió numerosos premios nacionales e internacionales en las exposiciones universales de París (1867 y 1878) y Viena (1873); a continuación se introdujo en el negocio de la edición y comercio de música, donde también cosecharía grandes éxitos.

La editorial y almacén de música (1854-1898):

En junio de 1854 Romero fundó un comercio de instrumentos en la madrileña calle del Pez y dos años después empezó a editar regularmente música en un pequeño establecimiento, situado en el callejón de Boteros (más tarde calle de Felipe III) junto a la Plaza Mayor (1856-1858). El negocio prosperó rápidamente y en muy pocos años se situó en cabeza de todos los editores musicales de Madrid, donde en ocasiones se le apodaba “el Ricordi español” en alusión al célebre editor milanés.

Entre 1856 y 1872 publicó un total de 3.015 obras, 1.145 de ellas de autores españoles, que en julio de 1877 habían aumentado a unas 6.000 y en abril de 1884,

poco tiempo antes del fallecimiento del fundador de la editorial, rondaban ya los 9.000 impresos. A esta asombrosa cantidad de publicaciones propias se añadían los fondos adquiridos a otros editores españoles, especialmente en los primeros veinte años de actividad del establecimiento: la colección de música para banda militar **El Eco de Marte**, del editor José Gavaldá (ca.1866), parte del fondo de León Lodre, Carrafa y Sanz Hermanos (ca.1870), Martín Salazar (hacia 1872), Enrique Villegas y Casimiro Martín (25 de abril de 1876), Menegón y Pintado, Vidal hijo, Gueri, etc.(véase el esquema). El vertiginoso crecimiento del negocio obligó a una búsqueda continuada de nuevos locales, cada vez más amplios, que pudieran albergar grandes cantidades de instrumentos y todo tipo de materiales musicales. En uno de los últimos, en la calle Capellanes, se podían exponer, según la propaganda, unos cien pianos y sesenta órganos.

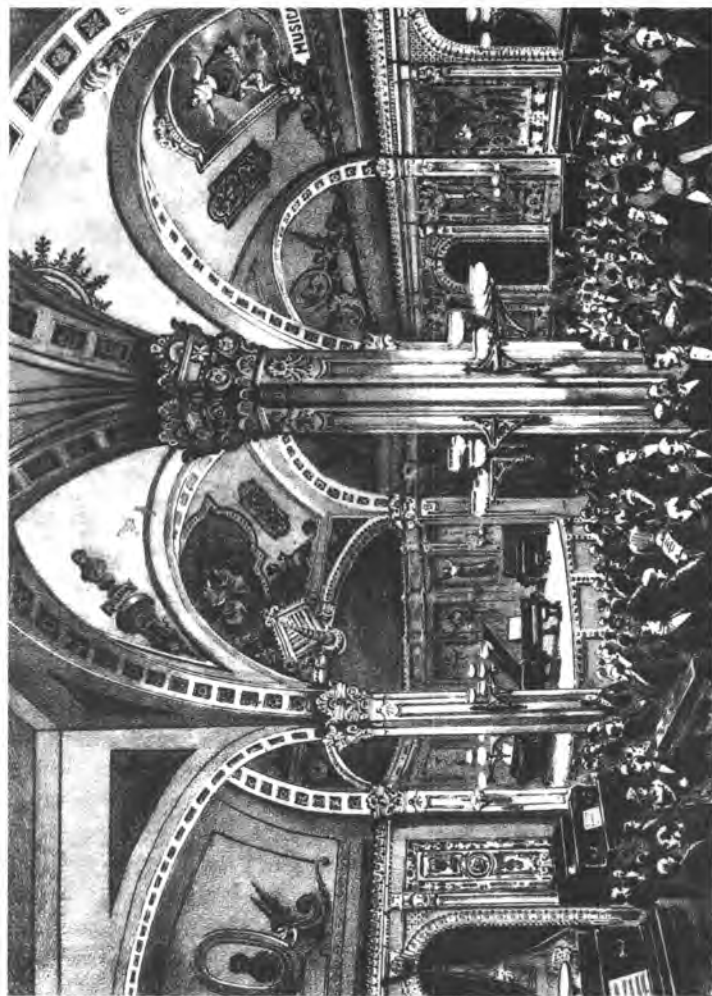
Desde 1859 a 1863 el local de Romero estuvo situado en la calle Arenal, 20, y en esta última fecha se trasladó a Preciados, 1, donde permaneció hasta la inauguración del suntuoso Salón-Romero (abril de 1884) en la calle Capellanes, 10, en lo que antes había sido un local de espectáculos musicales de carácter frívolo llamado «Salón de Capellanes». El último traslado de la Casa Romero se produjo hacia 1896 (Calle Preciados, 5), once años después de la muerte del fundador y ya en plena decadencia que presagiaba la próxima liquidación del negocio, efectuada en julio de 1898 y que supuso el desembarco en Madrid del editor bilbaíno de origen francés Luis Dotesio, fundador de la editorial que sería el embrión de la futura Unión Musical Española (1914).

La intensa actividad comercial de Antonio Romero estuvo eficazmente secundada por tres cuñados suyos, Manuel Giménez (hacia 1865 era encargado de la sección de instrumentos y entre 1870 y 1888 propietario de otro almacén y editorial), Federico y José Conde Arnal, y también por dos socios que a la vez fueron colegas y amigos: Enrique Marzo y Antonio López Almagro. El primero de ellos era oboísta del Teatro Real, autor de un famoso método para su instrumento y socio de Romero en la firma editorial “Romero y Marzo” entre 1877(1) y 1882; el segundo fue catedrático de armonium de la Escuela Nacional de Música y gerente de la editorial Romero desde 1881 hasta la desaparición de la entidad, momento en el que constituyó una nueva firma, “Almagro y Cía” (1898-1901), que puede ser considerada epígono de la antigua Casa Romero (p. 134).

Las actividades comerciales del almacén y editorial de música de Romero y Andía se completaban con la publicación de revistas filarmónicas, como la

(1) - Enrique Marzo era desde 1869 director de la sección de instrumentos militares y de orquesta del almacén de Antonio Romero, quien el uno de julio de 1877 le hizo partícipe del negocio nombrándole socio en igualdad de condiciones.

SALÓN ROMERO



MADRID.

VISTA GENERAL.

CAPELLANES, 10

Fig. 30 El Salón Romero fue inaugurado el 30 de abril de 1884 y albergaba un gran almacén y editorial (incluidos sus talleres y depósitos de grabado) y una sala de conciertos con capacidad para cuatrocientos cincuenta espectadores sentados, que durante años fue el principal local de conciertos en Madrid. Su decoración era suntuosa «al estilo griego con algunos rasgos de la India», con numerosas alegorías musicales y profusión de dorados, pinturas y tapices. Entre otras muchas jornadas célebres el Salón vivió el debut madrileño del joven pianista Isaac Albéniz (veinticuatro de enero de 1886).

Ilustración musical (1883), y la organización de conciertos y recitales, especialmente durante el período de funcionamiento del citado Salón-Romero (1884-1896), declarado nueva sede de la Sociedad de Cuartetos y que fue considerada durante aquellos años la principal sala de conciertos de la capital, a la que asistían frecuentemente personajes de la familia real y que fué escenario de algunos acontecimientos musicales memorables, como los recitales del joven pianista Isaac Albéniz en 1886, compositor que publicó algunas primeras ediciones de sus obras en la editorial Romero(2).

Se pueden citar otras iniciativas del empresario para promover la vida musical española, pero quizá la más conocida sea el concurso convocado en 1869 junto a otro editor musical de Madrid, Bonifacio Eslava, para premiar la mejor ópera nacional, galardón que recayó en Valentín Zubiaurre por su **Don Fernando el Emplazado** y en Enrique Barrera por **Atahualpa**.

Hacia 1880 Antonio Romero firmó un convenio con Andrés Vidal y Llimona por el que le concedía la gestión durante seis años de todos los derechos producidos en la representación pública de las obras de las que era propietario, ya fuera en propiedad total o como simple beneficiario de los derechos de reproducción (p.186).

Como puede suponerse, la abundante producción editorial de Romero abarcaba todos los géneros típicos de la época: zarzuela, música de salón para piano o canto y piano, música religiosa, militar, etc., pero si hubiera que destacar alguno, probablemente sería el de los métodos para la enseñanza de solfeo e instrumentos, reunidos en una colección titulada **Instrucción musical completa** y publicados en su mayor parte durante los primeros años setenta; merecieron sendas medallas en las exposiciones universales de Viena (1873) y Filadelfia (1876). El más antiguo de todos ellos será probablemente el conocido **Método de piano** de Aranguren, publicado hacia 1855 y uno de los primeros impresos salidos del establecimiento de Romero. A este le siguieron otros muchos sobre los más diversos instrumentos, en su mayor parte traducciones de métodos extranjeros o bien obras originales de colegas profesores del Conservatorio. El mismo Romero contribuyó a la colección con su propio método de clarinete y algunas obras didácticas de solfeo, fagot, trompa, etc. que no juzgamos necesario consignar aquí. En su conjunto esta serie supone un hito muy importante en la historia de la enseñanza musical en España que todavía no ha sido suficientemente valorado.

(2) - *La leyenda cuenta que en una ocasión el anárquico pianista le vendió una obra por el dinero justo que necesitaba para asistir por la tarde a los toros.*

El talento y trabajo infatigable de Romero y Andía fue pronto reconocido y premiado por organismos oficiales a partir de 1857, fecha en la que fue nombrado Caballero de la Orden de Carlos III, primera de una larga serie de nombramientos, medallas, honores y condecoraciones de los que apenas citaremos algunos ejemplos. Entre ellos su elección para formar parte de las comisiones de estudio y clasificación de las exposiciones universales de Londres (1862) y París (1867), miembro del comité de redacción de la Ley de Propiedad Intelectual (1879), nombramiento de Comendador de las Ordenes de Isabel la Católica (1870) y Carlos III (1871), Caballero de la Orden del Cristo, de Portugal (1872) y académico de la recién estrenada Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1873).

Antonio Romero falleció en Madrid el 7 de octubre de 1886, después de haber amasado una importante fortuna con su almacén y editorial de música y de haber conseguido reconocimiento unánime y admiración del mundo de la cultura. Se puede decir de él que además de ser el más importante editor musical español del siglo XIX fue el creador de una auténtica industria especializada en nuestro país. Tras su muerte le sucedió al frente del negocio su viuda, Fernanda Conde († 1891), durante un período marcado por el declive de la actividad (véase además ALMAGRO Y CIA).

Domicilios (Madrid):

Primer local	1854:	c/ del Pez (venta de instrumentos militares)
Segundo local	1854-1857:	c/ Milicia Nacional, 6 (antes de Felipe III y de Boteros) (almacén)
	1857:	c/ Boteros, 6 (posterior al 14 de mayo)
	1857-1858:	c/ Felipe III, 6 (antes de la Milicia Nacional y de Boteros)
Tercer local	1859-1863(nov.):	c/ Arenal, 20
	1863 (nov.-dic.):	c/ Arenal, 20 y Preciados, 1
Cuarto local	1863-1883:	c/ Preciados, 1 (hasta 1866 suele incluir «antes Arenal, 20»)
Quinto local	1884 (abril)-1897:	c/ Capellanes, 10 («Casa Romero» después de 1886)
Sexto local	1897 (junio)-1898:	c/ Preciados, 5

Revistas y publicaciones periódicas:

Gaceta musical (1856)

Calendario histórico-musical para el año 1873 (1872)

Eco de Marte (ca.1866-ca.1887)

Ilustración musical (1883)

Almanaque musical Salón Romero para 1885 (1884)

Catálogos: (Selección de extractos localizados en la Biblioteca Nacional y ordenados cronológicamente) :

- 18-?: B.N. MC/ 521-1
- 1857: En C. Giménez Hugalde.**Elevación**
- 1866?: El guitarrista moderno (40 obras) y extracto del catálogo para guitarra (126 obras) Mp/ 2796-34
- 1866: Adiciones al catálogo de obras publicadas (aprox.50 obras) M/ 1801
- 1869?: Mp/ 1438-15
- ca.1869: Repertorio de canciones con piano (86 obras) Mp/ 314-35
- ca.1870: Colección repertorio de batallas, polkas para piano (73 obras) Mp/ 222-1
- 1873: Catálogo de música característica española y de zarzuelas arregladas para guitarra (182 obras) Mp/ 1613-21
- 1873: Extracto del gran catálogo de música publicada (aprox.400 obras)
- 1875: Extracto del catálogo (aprox. 200 obras) M/ 1763
- 1883: Catálogo de colección de obras didácticas (aprox. 260 obras) M/ 1583
- 1883 (nov.) : Suplemento al catálogo general M/ 92-7
- 1885: Catálogo de música religiosa incluso órgano (358 obras) Mp/ 1236-13
- 1886: Catalogo de piezas de baile para piano (aprox. 450 obras) Mp/ 2732-24
- 1886: Catálogo de música vocal religiosa (aprox.400 obras) En C. Vila de Forns **Seis sonatas para órgano**
- 1887: Conciertos, fantasías, nocturnos y demás obras de salón (aprox.500 obras) Mp/ 2683-19
- ca.1890 : Extracto de catálogo de música para piano (aprox.600 obras) Mp/ 1808-14

Tablas cronológicas de números de plancha:(vease además “Almagro y Cía”).

	SERIE PRINCIPAL	COL. ECO DE MARTE
	1866 R. 389-613	A.R. 253
	1867 A.R. 616-648 (también R.)	A.R. 292
	1868 A.R. 658-814 (también R.)	A.R. 298-310
	1869 A.R. 821-1000	A.R. 316-321
	1870 A.R. 1007-1342	
	1871 A.R. 1346-1546	A.R. 390-394
	1872* A.R. 1548-1722* 2201-2281* 2475-2574	
	1873 A.R. 2575-2777	A.R. 445-456
	1874 A.R. 2779-3050	A.R. 477-484
	1875 A.R. 3060-3440	A.R. 518-550
ROMERO Y MARZO	1876* A.R. 3442-3551* 3744-3794* 4305-4759	A.R. 559; A.R. 2006-2028
R. y M. 4988-5078	1877 A.R. 4763-4980	A.R. 568; R. y M. 2030-2055
R. y M. 5079-5358	1878* A.R. 4993-5052* 5450-5477	R. y M. 2052-2081
R. y M. 5359-5495	1879 A.R. 5485-5514	A.R. 1394; R. y M. 2084-2098
R. y M. 5503-5620	1880 A.R. 5565-5699	A.R. 1594-1597
R. y M. 5626-5790	1881 A.R. 5705-5872	
R. y M. 5829-6261	1882 A.R. 5873-5978	A.R. 1791
	1883* A.R. 5979-5999* 6409-6562	A.R. 1848-1853
	1884 A.R. 6564-6801	
	1885 A.R. 6804-6930	
	1886 C.R. 6931-7003 (también A.R.)	
	1887 C.R. 7004-7047 (también A.R.)	
	1888 C.R. 7080-7143 (también A.R.)	

Observaciones:

A) 1855-1865: utiliza numeración sólo de forma esporádica e irregular; casi siempre precedida por inicial «R.». En agosto de 1862 registra los números 133-218.

B) *1872 y 1876: distorsiones producidas por renumeración de fondos adquiridos a otros editores (Lodre, Carrafa, C. Martín, Martín Salazar, Villegas, etc.) y asignación de nuevos números a viejas ediciones de Romero (comentario en p. 123)

C) *1878: inclusión de la nueva secuencia de Romero y Marzo dentro de la serie principal de Antonio Romero. En los siguientes años a veces se confunden ambas series.

D) *1883: asignación de números de Romero a la colección **El canto sacro**, comprada a Andrés Vidal y Llimona junto a otras publicaciones.

E) 1889-1898: disminuye la frecuencia de uso de la numeración y aumentan las irregularidades. Los números suelen venir precedidos de las iniciales C.R.

SACO DEL VALLE, Carlos

Los datos biográficos que poseemos sobre este editor y comerciante son mínimos, ya que apenas sabemos que tuvo una estrecha relación mercantil con el pianista y editor Nicolás Toledo, quien le dedicó alguna de sus obras, y también que fue antecesor del músico madrileño Arturo Saco del Valle, último maestro de la Real Capilla durante el reinado de Alfonso XIII.

Su actividad editorial comenzó en Madrid hacia 1875, aunque sólo cotizó en Hacienda por este concepto de 1879 al uno de julio de 1880. Años más tarde reapareció en los registros durante un breve periodo (1882-1886), y después desapareció de ellos definitivamente (ver gráfico pag. 94 y 95).

Su trabajo editorial fue, pues, reducido e intermitente, y parece que estuvo subordinado al negocio principal de almacén y venta de pianos. El establecimiento de música de Saco del Valle, que cambió varias veces de domicilio, estuvo ubicado en 1884-1893 en el local que dos décadas antes había ocupado Antonio Romero y en el que posteriormente se instalarían la Sociedad de Autores y el almacén y editorial de Fuentes y Asenjo.

En diciembre de 1884 firmó un contrato con los herederos de Ramón Carnicer para publicar su música religiosa en forma de colección periódica por suscripción, pero el proyecto no prosperó. Sólo se conocen del mismo autor y editor la **Melodía fantástica para clarinete** (1880) y la **Sinfonía** para la ópera **El barbero de Sevilla**, grabadas por Antonio Ruiz y cuyas planchas metálicas se conservan en el legado Carnicer de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

DOMICILIOS (Madrid):

1875?: c/ Silva, 44
1876-1881: c/ Jacometrezo, 37 y 39 (Pianos)
1880-1882: c/ Jacometrezo, 65 (Almacén de música)
1882: c/ Peligros, 9 (Pianos)
1882-1885: c/ Infantas
1884-1893: c/ Arenal, 20

TOLEDO, Nicolás

Compositor, pianista y profesor del instrumento, que tuvo abierto un comercio de música en Madrid entre 1869 y 1886, y del que se conocen muy pocos datos biográficos.

Al parecer participó en los conciertos que L.M. Gottschalk dio en Madrid a principios de los años cincuenta, y entre 1857 y 1869 publicaba en la misma ciudad una colección muy popular de reducciones para piano titulada **Nueva biblioteca musical económica**, que incluía numerosas óperas italianas famosas y que fue grabada en su mayor parte en la calcografía de Faustino Echevarría.

Toledo mantuvo estrechas relaciones profesionales con el editor madrileño Carlos Saco del Valle, y su labor debió ser muy discreta y callada, por lo que en la actualidad resulta difícil de rastrear. Entre los Papeles Barbieri de la Biblioteca Nacional se conservan algunas cartas autógrafas (Mss. 14013-2-13).

De hacia 1869 son las primeras noticias de su almacén madrileño, en el que anunciaba la venta de música y pianos y donde publicó sobre todo obras para ese instrumento. Numeró sistemáticamente sus planchas, especialmente desde mediados de los años setenta, y su catálogo es uno de los que mejor responde al empleo de las tablas cronológicas en la datación de partituras.

Vázquez Tur cita varias obras compuestas por Toledo y conservadas en la Biblioteca del Conservatorio Superior de Madrid. En la Biblioteca Nacional hay también alrededor de una veintena de piezas originales fechables entre 1869 y 1880 (bailes para piano y canciones con piano), además de innumerables fantasías de ópera, zarzuela, etc.

Domicilio (Madrid):

1869:	c/ Valverde, 34
1870? - 1872:	c/ Valverde, 1
1872 - 1880:	c/ Fuencarral, 11 y c/ Desengaño, 2 (a veces uno solo de los domicilios).

Tabla cronológica de números de plancha:

1875	N.T. 1327 - 1355
1876	N.T. 1361 - 1425
1877	N.T. 1435 -1501
1878	N.T. 1513 - 1538
1879	N.T. 1547
1880	N.T. 1553 - 1555

Observaciones: En los impresos más antiguos rara vez utiliza los números de plancha.

VIDAL Y ROGER, Andrés

Este fabricante de instrumentos, editor y comerciante de música estuvo establecido en Barcelona (calle Ancha, 35) entre 1864 y 1900. Saldoni afirma (IV, 367) que era el editor y fabricante más antiguo de España, tal vez basándose en el hecho de que entre 1865 y 1878 se declaraba sucesor de la antigua fábrica de instrumentos de viento y pianos Bernareggi, que ya funcionaba en 1827 y había sido fundada por el constructor italiano Francisco Bernareggi. Como muestra de esta faceta de la actividad de Vidal se conservan en el Museo de Instrumentos de Barcelona un fagot y un fiscorno con su sello, y también alguna documentación en la colección Barbieri de la Biblioteca Nacional de Madrid.

En los primeros años de funcionamiento de su almacén, el editor catalán abrió una sucursal en Málaga (entre 1867 y 1872 estaba situada en la calle Mártires, 2) y mantuvo una estrecha relación comercial con los editores y almacenistas Casimiro Martín (Madrid), Pedro Taberner (Sevilla) y Juan J. Quirell (Cádiz), que aparecen citados en casi todas las ediciones de esta época.

En 1874 decidió abrir una sucursal en Madrid, donde envió a uno de sus hijos, Andrés Vidal y Llimona (1844-1912), músico reputado que más tarde crearía allí su propio negocio editorial (ver biografía y tabla cronológica). Otros músicos catalanes importantes figuraron también como socios de la empresa de A. Vidal y Roger en sus primeros tiempos: Jaime Biscarri, impulsor de la revista **La España musical** (1866-1876), y el pianista y compositor Eduardo Compta, que firmaba como gerente de la empresa editorial en 1874.

Además de la revista citada, Andrés Vidal y Roger fue también editor y propietario del semanario **Crónica de la música** (1866-1876, continuada por su hijo hasta 1882) y de un **Almanaque musical** (1868) dirigido por Mariano Obiols, publicaciones que ofrecían noticias sobre novedades editoriales y servían de escaparate del establecimiento.

Hacia 1870 la Casa Vidal era uno de los comercios de la especialidad más importantes de Barcelona, completaba su actividad ejerciendo como agencia de colocación de músicos (1869) y organización de conciertos, y desarrollaba una intensa participación en todos los aspectos de la vida musical de la ciudad. En el membrete de estos años se podía leer «Fábrica de instrumentos y casa editorial de música, con privilegio exclusivo y medallas de todas clases en diferentes exposiciones», afirmación demasiado genérica y bastante sospechosa, ya que en ninguna parte aparecen datos concretos que la apoyen.

Ya había adquirido por estas fechas algunos pequeños fondos de Madrid y Barcelona (La Ausetana, Sebastián Iradier, Anastasio García y parte del catálogo de Mariano Martín Salazar) y llevaba a cabo una producción propia que incluía un número reducido de libretos y una colección de partituras numéricamente importante, con tiradas pequeñas (del **Album de baile** de Federico Serra se hicieron en 1879 solamente cien ejemplares), predominio abrumador del repertorio para guitarra (José Brocá, José Ferrer, José Viñas y Julián Arcas), y de la música de salón para piano y canto y piano de autores catalanes coetáneos, al que se añadía una mínima presencia del género lírico, representado exclusivamente por obras de autores locales y estrenadas en Barcelona (Obiols, Saldoni, Pedrell).

En general, sus impresos fueron ejecutados con una labor de grabado y estampación muy poco esmerada, suelen carecer de portadas ilustradas y presentan una pobre apariencia que contrasta con la elegancia predominante en otros editores catalanes. Vidal y Roger aplicó sistemáticamente números de plancha a sus publicaciones pero, como ya hemos dicho anteriormente, no parecen responder a un criterio alfabético, temático o cronológico, excepto en épocas muy concretas: 1864 (A.V. 8), 1865 (A.V. 12-24), 1866 (A.V. 29-66), 1870-1872 (A.V. 800-886) y en el periodo 1885-1892 (V. tablas). También con cierta frecuencia utiliza los mismos números en diferentes obras.

Gran parte del catálogo producido durante los primeros veinte años de actividad editorial aparece registrado en el Boletín de la Propiedad Intelectual correspondiente a 1885-1886, pero las fechas de edición que aparecen en él no son en absoluto fiables y pueden ocasionar graves errores de datación.

El fundador de la firma barcelonesa desapareció en torno a 1883-1887, época en la que figuraba al frente del establecimiento su hijo Andrés, que previamente había traspasado su almacén de música madrileño a Benito Zozaya. En 1880 la razón social empezó a ser «Vidal e hijo» (no confundir con «Andrés Vidal hijo», utilizada en Madrid unos años antes) y entre 1890 y 1900 «Hijos de A. Vidal», manteniéndose siempre en el mismo domicilio que tuviera al iniciar su actividad.

A principios del nuevo siglo la firma editorial desapareció definitivamente y en 1908 su catálogo era propiedad de la Sociedad Anónima Casa Dotesio, que se declaraba su única sucesora.

1885	1886	1887	1888	1889	1890	1891	1892	1893
A. 7012 V.								H. 3301 V.
7013	A. 7014 - 7022 V.							H. 3303 V.
	7026	A. 7021 - 7030 V.						H. 3306 V.
7028 *	7028 *						H. 3307 - 3317 V.	
	7033							H. 3318 - 3320 V.
			A. 7039 V.					
7043								
7047 - 7052								
	7058							
	7065 - 7067							
		7200 - 7201						
			7202 *	A. 7202 * V.				
		7203 - 7204						
			7205 - 7209					
			7211 - 7213					
			7217 - 7221					
					A. 7224 - 7234 V.			
					7236 - 7241			
					H. 7244 - 7247 V.			
						H. 7248 - 7272 V.		
							H. 7276 - 7312 V.	

Fechas de registro de las partituras de "A. Vidal e hijo" e "Hijos de A. Vidal"

VIDAL Y LLIMONA, Andrés (Barcelona, 5-VI-1844- 1912)

Músico, editor y empresario musical activo en Barcelona y Madrid entre 1870 y 1904. Era hijo del fabricante de instrumentos, editor y comerciante barcelonés Andrés Vidal y Roger, por lo que en sus publicaciones suele firmar «Andrés Vidal hijo» para distinguirlas de las de aquél.

Según Saldoni (IV, p.367) inició su formación musical siendo muy joven, con los profesores Juan Sarriols y M. Boisselot, llegando a ser a los dieciocho años profesor en el conservatorio de su ciudad natal (1862), donde se interpretó una «Sinfonía a gran orquesta» de su composición. Posteriormente amplió estudios en París y Berlín.

Aunque llegó a alcanzar cierto renombre entre sus contemporáneos como compositor, especialmente de zarzuelas, esta faceta suya quedó prácticamente oscurecida por su actividad empresarial, mucho más importante.

Entre 1870 y 1874 trabajaba en el establecimiento de su padre y tomaba parte activa en la redacción del semanario **España musical**, que venía publicándose desde 1866 y servía de medio de promoción de la firma comercial Vidal y Roger. En 1874 se trasladó a Madrid, con el fin de instalar allí una sucursal de la casa paterna (c/ del Prado, 25), y al año siguiente inauguró su propio almacén de música y editorial (Carrera de San Jerónimo, 34), donde publicó más de cuatrocientas obras en menos de cinco años de actividad.

Durante este periodo su establecimiento ostentaba el título de «Proveedor de la Real Casa» y representaba en España a algunos importantes editores franceses (Brandus, Enoch, Escudier, etc.) y alemanes (Litolff, Smith, Jurgenson, etc.). También en estos años solía aparecer asociado al empresario Faustino Bernareggi, editor catalán y miembro de una importante dinastía de fabricantes de instrumentos afincada en Barcelona.

En la primavera de 1878 traspasó su local de la Carrera de San Jerónimo a un nuevo comerciante musical, Benito Zozaya (1844-1904), para trasladarse a otro situado en la Plaza de las Cortes, 2, y Calle del Turco, 18, donde apenas permaneció un año, ya que en mayo de 1879 desmanteló su negocio en Madrid y regresó a Barcelona para hacerse cargo de la dirección de la empresa paterna. Parte del catálogo de «Andrés Vidal hijo» fue adquirido por Antonio Romero y Andía (entre otras, la extensa colección **El canto sacro**), que lo reimprimiría parcialmente años más tarde.

Por estas fechas Vidal fue nombrado, junto a Romero, representante de los editores musicales en el comité encargado de estudiar el reglamento de la nueva Ley de Propiedad Intelectual (1879). Esto sin duda influyó poderosamente en su decisión de crear una «Agencia Internacional de la Propiedad Artística y Literaria», que desde principios de los años ochenta funcionó bajo su dirección en un local madrileño (Paseo de Recoletos, 8) y que tenía la representación única en España y Portugal de la «Sociedad General de Autores, Compositores y Editores de Música» de París. Las funciones que realizaba esta oficina era la de archivo lírico-dramático, copistería y administración de derechos de obras artísticas y literarias para diversos autores y editores españoles, entre los que contó, casi desde el principio de su andadura, con el importante fondo editorial de Antonio Romero y Andía, quien sin duda se sentía en deuda con él después de un pleito por injurias que mantuvieron en octubre de 1876. Además de esto, la agencia gestionó los intereses en España de numerosos editores musicales extranjeros, entre los que se contaban en el periodo 1885-1890 algunos de los más importantes alemanes (Schott, Peters, C.F.Meser, A.Cranz), austríacos (Spina) y franceses (Heugel, Escudier, Choudens, Brandus, Colombier, etc.), y desde enero de 1893 la codiciada representación exclusiva de la casa italiana Ricordi.

Entre sus empleados más cualificados de esta época se pueden citar el escritor y libretista Julio Nombela y el que años más tarde sería importante editor musical afincado en Madrid, Ildefonso Alier Martra (1864-1938) (ver biografía correspondiente).

La actividad de Andrés Vidal y Llimona se ampliaba con la publicación en Madrid de la revista **Crónica de la música**, de la que era editor-propietario entre enero de 1880 y diciembre de 1882, y la dirección del comercio familiar barcelonés, cuyas nuevas denominaciones entre 1880 y 1900 eran «Vidal e hijo» e «Hijos de A. Vidal».

Durante la década de los noventa, Vidal y Llimona residía habitualmente en Madrid, ciudad en la que se domiciliaba su agencia (c/ Ardemans, 17, en 1891), que ahora era conocida como «La Propiedad Intelectual», y completaba su negocio con la edición de algunas partituras y libretos. Entre 1900 y 1904 aparece matriculada como editorial de música en la delegación de Hacienda de Madrid la sociedad «Vidal Llimona y Boceta», que tenía además otra sede en Barcelona y delegaciones en La Habana y Lisboa.

El nacimiento de la Sociedad de Autores Españoles supuso un cambio brusco de planteamientos, que llevó aparejado, a partir de 1900, la desaparición de todos

los archivos líricos particulares y el monopolio casi completo de la administración de los derechos de autores y editores. El archivo de Vidal Llimona y Boceta no fue una excepción y pasó a engrosar tempranamente el patrimonio de dicha institución.

Al comenzar el siglo XX la sociedad constituida por Vidal estaba dirigida por Ildefonso Aliet, gerente desde 1904, que ese mismo año llevó a cabo la compra del importante fondo editorial Manuel Salvat, al mismo tiempo que publicaba en su sede barcelonesa (Paseo de Gracia, 5, en 1904 y c/ Mallorca, 273, en los años siguientes) un número considerable de ediciones musicales convencionales, fechables en el periodo 1904-1907, entre las que quizá se podrían resaltar algunas obras del guitarrista Francisco Tárrega y la colección **El organista litúrgico español**, preparada por Pedrell en 1905.

Un año antes se había incorporado a la plantilla de la empresa el grabador musical italiano Alessio Boileau y Bernasconi (1875-1948), que poco después montaría su propio taller de grabado y una editorial musical todavía hoy activa en la Ciudad Condal.

El 13 de junio de 1908 la sociedad «Vidal Llimona y Boceta» desapareció al ser adquirida por su último gerente, el citado Ildefonso Aliet, que iniciaba así la singladura como editor musical y comerciante autónomo.

Años más tarde, parte del fondo editorial de la antigua sociedad pasó a propiedad de Casa Dotesio, (ver esquema de transmisiones, pag 110 y 111), que ya había comprado en los primeros años del nuevo siglo el catálogo de «Hijos de A. Vidal», con lo que quedaba así concluida la trayectoria de esta familia de empresarios musicales catalanes.

Domicilios ('Andrés Vidal hijo' y 'Andrés Vidal y Bernareggi') (Madrid):

1875 (enero):	c/ el Prado, 25
1875 (marzo) - 1878 (abril):	Carrera de San Gerónimo, 34
1878 (agosto) - 1879 (abril):	Plaza de las Cortes, 2 y c/ Turco, 18

Tabla cronológica de números de plancha:

1875	V.e H. y B. 4001 - 4042 - A.V.h. 4011 - 4113
1876	A.V.h. 4121 - 4258
1877	A.V.h. 4261 - 4352
1878	A.V.h. 4368 - 4431
1879	A.V.h. 4434 - 4440

VILLEGAS, Enrique

Este editor y comerciante adquirió el 24 de marzo de 1873 los fondos editoriales y el local madrileño de la famosa firma de Casimiro Martín, de quien desde entonces se declaró sucesor y cuya labor continuó activamente durante más de tres años, publicando numerosas partituras impresas, especialmente zarzuelas en reducciones de piano o canto y piano.

El mismo año de su debut en el mundo editorial inició la publicación del semanario lírico-dramático **El arte** (5 de octubre de 1873), del que fue editor propietario hasta diciembre de 1874 y en el que se anunciaban sus ediciones.

Al parecer, durante el año 1875 su establecimiento empezó a declinar y fue objeto de numerosas críticas por parte de algunos músicos, como Barbieri, que en noviembre de ese año rompió el contrato heredado de C. Martín y retiró sus existencias por «el abandono público y notorio en que tiene su comercio» (B.N. Mss. 14.013).

El 25 de abril de 1876 Villegas vendió al editor Antonio Romero y Andía el fondo editorial de Casimiro Martín y el suyo propio, y por esas mismas fechas traspasó la titularidad del almacén de música de la calle del Correo a Pablo Martín, hijo de Casimiro Martín, con el que Villegas podría haber tenido algún parentesco (1). En 1877 vendió además a Romero las láminas de trece zarzuelas de Barbieri.

Pocos meses después de concluir su actividad editorial inició en Cataluña el montaje de una fábrica de papel pautado con maquinaria «traída de París, movida a vapor y alimentada con gas», que en los años ochenta estaba ubicada en Gracia (calle de la Estrella, nº12, Barcelona). En 1879 dirigía también en Madrid una empresa del mismo tipo (calle del Rey Francisco, nº 5) que ostentaba un Real Privilegio de fabricación.

(1) - Hay varios indicios que nos llevan a pensar que Enrique Villegas pudo quizá ser yerno de Casimiro Martín. Tal vez el músico Francisco Villegas Martín, activo a principios del siglo XX, fuera fruto de la unión de ambas familias.

WIRMBS, Bartolomé

La información que tenemos sobre los orígenes y formación de este importante editor y grabador alemán procede del primer anuncio de su colección periódica **La Lira de Apolo**, publicado en la **Gaceta de Madrid** del catorce de octubre de 1817, y de las memorias e informes de la Sociedad Económica Matritense, bajo cuya tutela trabajó.

Había aprendido el oficio en Alemania y Francia antes de instalarse en Madrid, donde en 1815 publicó su primer trabajo conocido (**La Melopea**, de López Remacha). Un año más tarde solicitó el patrocinio de la Sociedad Económica Matritense para crear la primera clase de grabado y estampación musical en España, para lo que obtuvo el aval del músico y militar Federico Moretti, que consiguió que la solicitud fuera atendida después de diversos trámites que se prolongaron a lo largo de 1817.

Desde julio de ese año hasta 1824 Wirmbs trabajó al amparo de un contrato de carácter gremial en un local de la Sociedad (calle del Turco), en el que enseñaba el oficio a cuatro huérfanos procedentes de la Casa de Beneficencia y comercializaba con entera libertad el producto de su actividad.

El establecimiento funcionaba como almacén de música y taller de calcografía, realizaba trabajos de copistería y grabado por encargo (entre ellos muchas láminas de ejemplos musicales para diversos tratados teóricos) y publicaba además, por cuenta propia, partituras sueltas y la citada **Lira de Apolo**, una de las primeras colecciones periódicas musicales en España, tan sólo precedida por el **Periódico de Barcelona** que publicaba el librero Manuel Riera entre 1817 y 1819.

Esta primera colección periódica de Wirmbs debió tener bastante buena acogida, ya que apareció con el mismo título durante casi dos décadas y se emitieron al menos cinco series de periodicidad irregular (1817-1818, 1819, 1827-1828, 1830-1831 y 1834). Cada serie constaba de doce entregas divididas en tres géneros: música vocal italiana, música instrumental y canciones españolas, todas ellas de actualidad (especialmente la música italiana), y seleccionadas por expertos asesores musicales entre los que se contó Moretti. En una entrega de 1818 se anuncia la primera edición española de una obra de L. van Beethoven, unos valsés para piano.

En 1820 el maestro grabador realizó un viaje a Francia con el fin de adquirir nuevo material para el taller de la Sociedad Económica, que según algún testimo-

nio(1) precisaba de mejoras para alcanzar una situación óptima. En este periodo Wirmbs produjo algunas ediciones muy conocidas de obras de Dionisio Aguado (en 1820 los **Estudios para guitarra**, que se vendían en la antigua guitarrería de Muñoa), Angelo Inzenga, Federico Moretti, José Nonó, José Sobejano, y el curioso **Minuet fúnebre a la muerte del Infante Don Antonio** (1817).

Las colecciones de canciones patrióticas e himnos políticos grabadas por Wirmbs proliferaron durante el Trienio Liberal (1820-1823), pero también después de la reacción absolutista, con signos distintos pero idéntica exaltación, en un alarde de ausencia de prejuicios.

En 1821 nos consta que el grabador alemán se había casado con una española, tenía hijos menores y mantenía su vínculo con la Sociedad Económica Matritense. Conocemos los nombres de cuatro de sus discípulos (José Díez, José Amado, Antonio Escudero y León Lodre), niños huérfanos a los que su contrato le obligaba a formar en el oficio, sin compromiso de manutención ni alojamiento pero sí de provisión de herramientas. Sólo de los dos últimos tenemos noticias posteriores(2).

Antonio Escudero, nacido en Madrid en 1803, fue aceptado en el taller de Wirmbs en 1819 y trabajó con su maestro hasta 1837, fecha en la que fue despedido «por las vicisitudes que ha sufrido la profesión», como exponía en una patética, aunque infructuosa, solicitud de ayuda ante la Sociedad Matritense. En ella demandaba trescientos o cuatrocientos reales que necesitaba para poner a trabajar su tórculo, habida cuenta de que en Madrid sólo funcionaban dos talleres de grabado musical. Uno de ellos era el del maestro Wirmbs, y el otro el de su más aventajado discípulo, León Lodre (1802 -ca.1850), antiguo aprendiz de zapatero que había comenzado a aprender las prácticas de la calcografía musical en 1816, alcanzando la categoría de oficial en 1821, lo que le puso al año siguiente en disposición de instalar su propio taller, con una sola prensa, en la madrileña Cuesta de Santo Domingo. A comienzos de los años treinta Lodre abrió un almacén de música en la Carrera de San Gerónimo (*sic*), 23 (desde ca. 1837 pasó a ser nº 13), muy activo hasta 1850 y que su hijo José Lodre y Barba (1846-1904), también grabador musical, mantuvo abierto hasta principios del siglo XX.

El periodo de tutela de la Sociedad sobre el establecimiento calcográfico de B. Wirmbs. resultó muy fructífero. Su producción de planchas grabadas abasteció de forma casi exclusiva el mercado nacional y constituyó una experiencia pione-

(1) - Archivo de la Villa de Madrid. Secretaría libro L/12

(2).- Archivo de la SEM leg 246-12 y leg 327-4.

ra en España de producción en serie y comercialización de partituras impresas. De esta época se conservan una cuenta general del año 1822 (B. N. Mss. 14037-119-120) y un informe presentado por el marqués de Casa Madrid ante la Junta de la Sociedad Económica Matritense el 13 de abril de 1821, pero desgraciadamente se ha perdido en su archivo otro informe que conocemos por referencias y que hacía un balance de toda la trayectoria del establecimiento durante estos años.

A partir de 1824 encontramos a Bartolomé Wirmbs instalado en un nuevo local de la calle Hortaleza, 37, donde produjo la **Colección general de canciones españolas y americanas** (ca. 1824-1825), y en sucesivos domicilios continuó activo como editor y grabador al menos hasta 1839, pero relegando las funciones de edición y dedicándose preferentemente al grabado por encargo para los principales libreros-editores del momento (José León, Luis Mintegui y Antonio Hermoso). Fruto de esta colaboración fueron algunas colecciones periódicas que reflejaban las tendencias de la moda, especialmente la pasión desatada por la ópera italiana y las canciones de inspiración tonadillesca: **La Rossiniana** (1826 y 1828), **La Euterpe** y **El nuevo Anfión** (ambas para guitarra y publicadas hacia 1828-1830), **Oberturas y sinfonías de los mejores autores, arregladas para pianoforte**, **Nueva colección de canciones españolas** (1832-1833) y **Nueva colección selecta de rigodones y valsos** (1833).

A pesar de que sabemos que en 1839 el taller de Wirmbs seguía funcionando, apenas hay noticias sobre él a partir de 1834. Al parecer, su antiguo discípulo León Lodre pasó a encargarse de vender y administrar su fondo editorial y de continuar las colecciones periódicas iniciadas por el maestro, utilizando su misma secuencia numérica. Los números de plancha de Wirmbs localizados sugieren una producción cercana al millar de piezas.

Entre 1852 y 1863, tras un silencio de quince años, reaparece el apellido Wirmbs en las planchas de la grabadora Dolores Wirmbs de Carrafa, probablemente una hija del maestro alemán, emparentada por vía matrimonial con otra importante dinastía de grabadores, editores y almacenistas de música madrileños.

Bibliografía: C. J. Gosálvez Lara: "Edición, impresión y comercio de música. Bartolomé Wirmbs", En *Scherzo*, año VII, nº 64, V- 1992, 133-137

Catálogos: (signaturas de la Biblioteca Nacional):

- | | |
|------------|---|
| 1817-1819: | Catálogos de la Lira de Apolo Mss/14.047 - 128 y M/ 1955 - 1958 |
| 1824: | Suplemento al catálogo de obras impresas en los seis primeros meses de 1824 (39 obras) MC/ 520-33 |

- 1831: Catálogo general de las obras de música vocal e instrumental grabadas por D. Bartolomé Wirmbs (110 obras) M/ 1958
- 1834: Catálogo general de la música impresa y publicada en Madrid (710 obras, de ellas 117 de Rossini) MC/ 92-1

Domicilios (Madrid):

- 1817 - 1824: Establecimiento de la calle del Turco.
- 1824 - 1825: c/ Hortaleza, 37
- 1832 - 1834: c/ Santa Bárbara o c/ Hortaleza a Santa Bárbara, 3
- ca. 1850: c/ Santa Teresa, 5

Tabla cronológica de números de plancha:

1817	Lira de Apolo (Primera Col.)
1818	Lira de Apolo (Primera Col.)
1819	20? Lira de Apolo (Segunda Col.)
1820	50 - 102
1821	118? - 133?
1822	175 - 185
1823	196 - 201
1824	272 - 290
1825	303? - 329?
1826	421 - 458
1827	476 - 521 Lira de Apolo (Tercera Col.)
1828	530 - 570
1829	600 - 631
1830	
1831	715 - 763 Lira de Apolo (Cuarta Col.)
1832	781
1833	830
1834	835 Lira de Apolo (Quinta Col.)

ZOZAYA GUILLEN, Benito (Madrid, 28-X-1844 - Fuenterrabía, 7-IX-1904).

Importante editor y comerciante que fue propietario de un gran almacén de música abierto en Madrid entre 1878 y 1900.

En su juventud estudió violín, piano y armonía y a principios de 1878 apareció su nombre en el comercio musical madrileño, asociado al del editor catalán Andrés Vidal y Llimona, pero ese mismo año ya figuraba como único titular y propietario del almacén que aquel fundara en la Carrera de San Jerónimo, nº 34, domicilio que no abandonaría ya durante sus más de veinte años de actividad mercantil.

A lo largo de toda su vida compaginó el trabajo empresarial con la actividad política; perteneció a la masonería(1) y, siendo miembro del Partido Liberal, desempeñó el cargo de concejal en el Ayuntamiento de Madrid (en una nota de 1891 pedía a Barbieri el voto para un candidato de su partido). Quizá por esta razón es por lo que durante breves periodos la titularidad del almacén de música fue transferida a Pascual y Carlos Zozaya.

También realizó tareas de contador en la Asociación de Escritores y Artistas y formó parte de la comisión encargada de estudiar el Diapasón Normal, ocupaciones que le granjearon un reconocimiento social cuya expresión fue la concesión de honores y distinciones oficiales (Caballero de las Ordenes de Carlos III y de Cristo, Comendador de la Orden de Isabel la Católica, etc.) y que sin duda llenarían de felicidad a un hombre naturalmente inclinado a la actividad pública.

Desde el comienzo de su labor profesional comprendió, con criterios muy modernos (no en vano tenía en 1895 el número de teléfono 206 de Madrid), la necesidad de respaldar la actividad comercial con un esfuerzo de animación cultural. Fruto de este planteamiento fue la creación de la sociedad de conciertos *Unión Artístico-Musical* (1878), de la que fue presidente y gracias a la cual se dieron a conocer en Madrid obras de Delibes, Saint-Saëns, Massenet, etc.; su fundación se produjo en estrecha colaboración con el compositor Tomás Bretón, a cuya disposición puso Zozaya su fondo editorial y sus relaciones con casas editoriales extranjeras; durante años esta institución rivalizó con la veterana *Sociedad de Conciertos* constituida en 1866. El editor inauguró además un salón de conciertos público, la Sala Zozaya (16 de abril de 1883), en la que pudieron escucharse intérpretes tan importantes como Julián Gayarre o el pianista Planté, y que serviría de modelo al más suntuoso y célebre Salón Romero fundado pocos meses más tarde por su competidor, el editor Antonio Romero y Andía.

(1) Agradezco esta información al profesor Jacinto Torres.

En 1883 puso en marcha un proyecto para la realización de una serie de retratos de compositores españoles, empresa para la que contrató al pintor catalán Cristóbal Alandi, y que probablemente constituya el primer intento de este tipo en nuestro país aunque, al parecer, no produjo resultados. Dos años antes había encargado y publicado a su costa la obra de Antonio Peña y Goñi **La ópera española y la música dramática en España**, uno de los pilares de la musicografía española del siglo XIX, e iniciado la publicación de revistas especializadas, como **La correspondencia musical** (enero 1881-junio 1887) y **La España musical** (1886-1887); la primera de ellas tuvo una duración insólita para la época (trescientos treinta números con sus correspondientes suplementos musicales) y fue probablemente la publicación periódica de carácter filarmónico más popular en la España del siglo XIX.

El establecimiento de Zozaya ostentaba desde 1878 el título de «Proveedor de la Real Casa» y desde mediados de los ochenta, también de la Escuela Nacional de Música. Por estas fechas (1886) Zozaya estaba vinculado a la dirección del Teatro Circo Price.

En lo que concierne a la edición de partituras, se destacó como una de las principales firmas españolas, no sólo por el número de publicaciones (que estimamos en unas tres mil) sino también por la calidad gráfica de su producción, que incluye ediciones de lujo como las partituras, ambas de 1884, de **San Franco de Siena**, de Arrieta, y **Baldassarre**, de Gaspar Villate, con la que realizó la proeza editorial, elogiada por Peña y Goñi y hasta entonces nunca vista en España, de ponerla a la venta la misma noche del estreno.

Gran parte de la «Edición-Zozaya» fue grabada por el calcógrafo musical Serapio Santamaría, y recogía en su catálogo numerosos títulos de zarzuela en reducciones para canto y piano de los principales maestros del género (Barbieri, Fernández Caballero, Chapí, Marqués, Nieto, Valverde, Brull, Chueca, etc.), además de un centenar largo de métodos instrumentales y abundantísima producción pianística, constituida masivamente por la inevitable música de salón para el consumo, pero con alguna muestra excepcional (ediciones de Isaac Albéniz).

En 1898 la titularidad de la firma fue traspasada a Ricardo Rodríguez y el 30 de mayo de 1900 el local y el fondo editorial fueron vendidos por su propietario al editor musical de Bilbao Luis Dotésio, que convirtió el almacén de la Carrera de San Jerónimo en centro principal de sus negocios en Madrid y utilizó el catálogo de Zozaya para hacer numerosas reimpresiones de los títulos más populares, en las que, manteniendo intacta la presentación original, se alteraba sólo la cabecera editorial.

Extractos del catálogo de Zozaya en Biblioteca Nacional:

- 188-?: (Colección periódica) Repertorio de baile para piano. Obras
escojidas (sic) (unas 200 obras) (Mp/2687-2)
ca.1895: Métodos y estudios para solfeo, piano, etc. (116 obras)
(M/3009)
1899: Repertorio de zarzuelas en uno y dos actos (237 obras)
(M/3359)

Domicilio (Madrid): 1879 - 1900: Carrera de San Jerónimo, 34

Tabla cronológica de números de plancha:

1878	B.Z. 100 - 132
1879	B.Z. 135 - 215
1880	B.Z. 218 -256; B.Z. 458 - 484
1881	B.Z. 485 - 540
1882	B.Z. 537? - 676
1883	Z. 677 - 773 Z.
1884	Z. 1017 - 1093 Z.
1885	Z. 1101 - 1248 Z.
1886	Z. 1261 - 1262 Z.
1887	Z. 1270 - 1277 Z.
1888	Z. 1326 - 1421 Z.
1889*	Z. 1432 - 1589 Z.
1890*	Z. 3194 - 3197? Z.
1891	Z. 3198 - 3373 Z.
1892	Z. 3382 - 3531 Z.
1893	Z. 3535 - 3662 Z.
1894	Z. 3666 - 3742 Z.
1895	Z. 3804 - 3915 Z.
1896	Z. 3940 - 3988 Z.
1897	Z. 3989 - 4079 Z.
1898	
1899	Z. 4129 - 4205 Z.

* PERIODO DE FLUCTUACION NUMERICA

1889	
1595 - 1601	1712 - 1716
1622 - 1625	1748 - 1751
1631 - 1638	
1648 - 1649	

1890	
1590 - 1594	1640 - 1645
1602 - 1609	1650 - 1656
1615 - 1619	1691 - 1692
1626 - 1630	1726 - 1729

Apéndice

Relación alfabética de las iniciales utilizadas en los números de plancha por los principales editores e impresores españoles (s. XIX y primera mitad del s. XX).

A veces las iniciales de los números de plancha son el único medio para identificar a los responsables de una publicación en ejemplares mutilados o faltos de este dato. También podían aparecer como un simple sistintivo sin acompañar ninguna numeración.

En la presente lista los paréntesis corresponden a la forma dada por el grabador o editor, mientras que las abreviaturas entre corchetes han sido añadidas para mostrar la disposición de los números respecto a las iniciales en caso de que estas últimas no las precedieran.

A. [nº] C.	Angelón y Cía. Palma de Mallorca
A. y Cía.	Almagro y Cía. Madrid
A. [nº] E.	Aleu. Barcelona
A. G.	A. [Anastasio] García. Madrid
A. [nº] H.	Aguirre Hermanos. Madrid
A. [nº] M.	Astort y Miralles. Barcelona
1) A. M.	Adolfo Mortargón. Málaga
2) A. M	Antonio Matamala. Madrid
a. m.	Antonio Matamala. Madrid
A. [nº] R.	Antonio Romero. Madrid
A. R.	Antonio Romero. Madrid
A. S. A.	A.S. Arista. Madrid
A. S. F.	A. Sánchez Ferris. Valencia
A. y T.	Antich y Tena. Valencia
A. [nº] V.	Andrés Vidal y Roger. Barcelona
A. V.	Andrés Vidal y Roger. Barcelona
A. V. h.	Andrés Vidal hijo. Madrid
A. V. h. y B.	Andrés Vidal hijo y Bernareggi. Madrid
B.	Juan Budó. Barcelona
B. [nº] C.	Bernabé Carrafa. Madrid
1) B. C.	Bernabé Carrafa. Madrid
2) B. C.	Benito Campo. Madrid
B. [nº] E.	Canuto Berea. La Coruña
B. E.	Bonifacio Eslava. Madrid

B. [nº] W.	Bartolomé Wirmbs. Madrid
B. Z.	Benito Zozaya. Madrid
C. [nº] B.	Casa Beethoven. Barcelona
1) C. [nº] C.	Cabedo y Cía. Valencia
2) C. [nº] C.	Casimiro Cadierno. Madrid
3) C. [nº] C.	Clavé y Cía. Barcelona
C. [nº] D.	Casa Dotesio. Madrid [etc.]
C. D.	Casa Dotesio. Madrid [etc.]
C. [nº] E	Casa Erviti. San Sebastián, Logroño
C. M.	Casimiro Martín. Madrid
C. O.	Copérnico Olver. Barcelona
C. R	Casa Romero. Madrid
C. [nº] S.	Carrafa y Sanz Hermanos. Madrid
C. S.	Carlos Saco del Valle. Madrid
D.	Dotesio. Madrid [etc]
D. y [nº] J.	Díez y Jornet. San Sebastián
E. [nº] A	Edition D'art, Ed. Apolo. Barcelona
E. [nº] B.	Enrique Bergalf. Sevilla
E. B.	Enrique Bergalf. Sevilla
E. V.	Enrique Villegas. Madrid
F. y A.	Fuentes y Asenjo. Madrid
F. [nº] B.	Faustino Bernareggi. Barcelona [etc.]
(F. [nº] B.)	F. Bonoris. Madrid
F. C. [nº] H.	Ferrer de Climent. Barcelona
F. [nº] E.	Faustino Echevarría. Madrid
F. F.	Faustino Fuentes. Madrid
F. G.	Francisco Gueri. Madrid
F. G. R.	Francisco Gueri y Romillo. Madrid
1) F. [nº] M.	Francisco Martí. Barcelona
2) F. [nº] M.	Francisco Manasero. Palma de Mallorca
F. R.	F. Ripalda. Pamplona
G. R. y Cía.	Rafael Guardia Rabassó. Barcelona
H. [nº] L.	Hipólito Lahera. Madrid
H. [nº] V.	Hijos de A. Vidal. Barcelona
I. A.	Ildefonso Alíer. Madrid
I. [nº] M	Iberia Musical. Barcelona
J. [nº] A	Juan Ayné. Barcelona
1) J. [nº] C.	José Campo y Castro. Madrid
2) J. [nº] C.	J. Canonge. Barcelona
1) J. C.	José Campo y Castro. Madrid

2) J. C.	José Carrafa. Madrid
J. C. C.	José Campo y Castro. Madrid
J. L.	José Lodré . Madrid
J. M. Ll.	José María Llobet. Barcelona
J. [nº] S.	Ediciones Seix. Ed. Salvat. Barcelona
J. T.	Joaquín Turina. Madrid.
L. A.	Lira de Apolo. Madrid (v. Bartolomé Wirmbs)
L. [nº] C.	Lois y Cadierno. Madrid
L. D.	Luis Dotesio. Bilbao
L. L.	Lois Lodre. Madrid
L. M.	La Melodía v. José Campo y Castro
L. [nº] M.	Lazcano y Mar. Bilbao
L. y P.	López y Pino. Málaga
L. V. y C.	López Vallejo y Cía. Madrid
M. [nº] E.	Música Española. Madrid
1) M. G.	Manuel Giménez. Madrid
2) M. G.	Manuel González Madrid
M. M. S.	Martín Salazar. Madrid
1) M. [nº] S.	Martín Salazar. Madrid
2) M. [nº] S	Manuel Salvat. Barcelona
M. S.	Martín Salazar. Madrid
M. [nº] V.	Martín Villar. Madrid
N. T.	Nicolás Toledo. Madrid
O. [nº] T.	Orfeo Tracio. Madrid, Barcelona
P. [nº] C.	Juan Bautista Pujol. Barcelona
P. [nº] G.	[Salvador] Prósper González. Valencia
P. M.	Pablo Martín. Madrid
P. [nº] S.	Ediciones Seix. Barcelona
R.	Antonio Romero. Madrid
R. [nº] G.	Rafael Guardia. Madrid
R. [nº] M.	Rosso y Montero. Madrid
R. y M.	Romero y Marzo. Madrid
R. R.	Ricardo Rodríguez. Madrid
S.	J. A. Santesteban. San Sebastián
S. A. C. D.	Soc. Anón. Casa Dotesio. Madrid [etc]
S. A. E.	Sociedad de Autores Españoles. Madrid
S. [nº] G.	Salvador Cabeda. Valencia
S. C.	Carrafa y Sanz Hermanos. Madrid
S. [nº] E.	Santesteban. San Sebastián
S. G. A. E.	Sociedad Gral de Autores Españoles. Madrid

S. [nº] H.	Carrafa y Sanz Hermanos. Madrid
S. H.	Carrafa y Sanz Hermanos. Madrid
S. M. B. D	Sindicato Musical Barcelonés Dotesio. Barcelona
S. [nº] P	Salvador Prósper. Valencia
1) S. (nº) S.	Carrafa y Sanz Hermanos. Madrid
2) S. [nº] S.	J. A. Santesteban. San Sebastián
S. del V.	Saco del Valle. Madrid
T. N. P.	The New-Phono. Barcelona
U. [nº] C.	Unión de Compositores. Barcelona
U. [nº] M.	Universo Musical. Barcelona (1898-1901)
U. M. E.	Unión Musical Española. Madrid [etc]
V. B.	Andrés Vidal Hijo y Bernareggi. Madrid
V. [nº] H.	Valentín Haas. Barcelona
V. H. B.	Andrés Vidal Hijo y Bernareggi. Madrid
V. H. y B.	Andrés Vidal Hijo y Bernareggi. Madrid
V. Ll. y B.	Vidal Llimona y Boceta. Barcelona
V. M.	Villegas y Martín. Madrid
Vda. de J. M. Ll.	Vda. de J. M. Llobet. Barcelona [etc.]
Z. [nº] Z.	Benito Zozoya. Madrid

SELECCION BIBLIOGRAFICA

N. Alvarez Solar-Quintes: *La Imprenta musical en Madrid en el siglo XVIII*. AnM, XVIII (1963), pp. 161-196

N. Alvarez Solar-Quintes: *Nuevas noticias de músicos de Felipe II, de su época y sobre impresión de música*. AnM, XV, (1960), pp. 195-218.

F. Asenjo Barbieri: *Documentos sobre música española y epistolario : (legado Barbieri II) / edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares*. -- Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.

CONGRESO Internacional : España en la música de occidente. -- Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.

I. Fernández de la Cuesta... [et al.]: *Libros de música litúrgica impresos en España antes de 1900. En Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, I (1994), pp. 63-88

A. Gallego Gallego: *Introducción a la calcografía musical en el Madrid decimonónico*. RM, II (1979), pp. 109-120.

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

C.J. Gosálvez Lara: *El comercio musical.. En Establecimientos tradicionales madrileños, cuaderno I: Barrio de las Musas-Plaza Mayor*. -- Madrid: Cámara de Comercio e Industria, 1994, pp. 369-395

C.J. Gosálvez Lara: *Edición, impresión y comercio de música : Bartolomé Wirmbs. Scherzo*, VII, (1992), n.64, pp. 133-137

C.J. Gosálvez Lara: *La edición y la imprenta de música en Madrid. En Scherzo*, VII (1992) n 66, pp. 118-120.

A. Hyatt King: *Four hundred years of music printing*. -- London : British Museum, 1964.

B. Ife: *La imprenta y la música instrumental en el Renacimiento español. En El libro antiguo español. Actas del Primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de Diciembre de 1986)*. -- Salamanca : Universidad, 1988 pp. 225-236.

N. Iglesias Martínez: *La edición musical en España*. -- Madrid Arcolibros (próxima aparición)

D. W. Krummel: *Guide for dating early published music : a manual of bibliographical practices*. -- Hackensack, NJ: Joseph Boonim, 1974.

Music printing and publishing / edited by D. W. Krummel and Stanley Sadie.- Houndmills [etc.] : The MacMillan Press, 1990.

La MÚSICA en el Boletín de la Propiedad Intelectual (1847-1915). -- Madrid : Biblioteca Nacional, 1992 (edición provisional)

A. Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. -- Madrid : Zozaya, 1881, pp. 665-673.

C. Romero de Lecea: *Introducción a los viejos libros de música*. -- Madrid : Joyas Bibliográficas, 1976.

B. Saldoni: *Diccionario biográfico-bibliográfico de músicos españoles*. -- Madrid : Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881 - -4v.

A. San Vicente: *Tiento sobre la música en el espacio tipográfico de Zaragoza.* -
- Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986.

R. Villar: *Industrias artísticas : el grabado musical. En Revista Musical
Hispano-Americana*, VIII (1916), pp. 6-7.

R. Barris Muñoz: *El primer libro de música impreso en España.* -- Cádiz:
Rodríguez de Silva, 1926.

INDICE DE GRAFICOS E ILUSTRACIONES

Fig. 1:	"Collectionum super Magnificat"	18
Fig. 2:	"Lux Bella"	20
Fig. 3:	Ottaviano dei Petrucci	23
Fig. 4:	Esteban Daza, Libro de Vihuela	27
Fig. 5:	Sebastián Aguilera, "Canticum Beatissimae Virginis" . . .	33
Fig. 6:	Gaspar Sanz, Instrucción de música	35
Fig. 7:	L'Encyclopédie	37
Fig. 8:	B.Ferriol Boxeraus, reglas útiles	39
Fig. 9:	José de Torres, Reglas generales	41
Fig. 10 y 11:	Pablo Minguer y Fernando Palomino, dos muestras de la calcografía musical del S.XVIII	42
Fig. 12 y 13:	Primera partitura producida en la Imprenta nueva de Música, de V. Garviso	48
GRAFICO 1:	Períodos de actividad de los principales talleres de grabado musical	51
Fig. 14:	Colección General de canciones españolas y americanas, de B. Wirms	53
Fig. 15:	Angelo Inzenga, Litografía del S.XIX	55
Fig. 16:	Ramón Carnicer, Calcografía del S.XIX	57
Fig. 17:	Josef Joaquín de Virués, una de las reproducciones litográficas más antiguas	59
Fig. 18:	"La vuelta del Corsario", de E. Arrieta	61
Fig. 19:	"Dalia", mazurca	64
Fig. 20:	"Los sietemesinos", polka	65
GRAFICO 2:	Sucesión cronológica de almacenes y editoriales de música madrileños	67
Fig.21:	Pablo Martín, polka	70
Fig. 22:	"Good Afternoon", charleston	77
Fig. 23:	Catálogo comercial de partituras, S.XIX	89
GRAFICOS 3 Y 4:	Contribuciones a Hacienda de los editores de música madrileños	94

GRAFICO 5:	Esquema de Transmisión de los fondos editoriales	111
Fig. 24:	“La guerra de Africa”	115
GRAFICO 6:	Principales almacenes de música en Madrid	118
Fig. 25:	I. Alier, folleto publicitario	126
Fig. 26:	I. Alier, almacén	127
Fig. 27:	I. Alier, oficinas	129
Fig. 28:	I. Alier, fachada establecimiento	131
Fig. 29:	Romero	170
Fig. 30:	Salón Romero	173

INDICE ONOMASTICO

A

Abad y Gil, Enrique 50
Adalid, Marcial del 60, 91
Aguado, Dionisio 62, 141, 190
Aguilera de Heredia, Sebastián 30, 33
Alandi, Cristóbal 195
Albéniz, Isaac 60, 69, 137, 152, 157, 166, 167, 173, 174, 195
Albéniz, Pedro 60
Alfonso XII, Rey de España 116, 153
Alfonso XIII, Rey de España 178
Aliaga, Matías 159
Alier Martra, Ildelfonso 46, 62, 74, 75, 78, 91, 120, 125, 128, 130, 133, 137, 185, 186
Almagro y Cía. 71, 72, 134, 136, 147, 172, 175, 177
Alonso, Celsa 58
Alonso, Francisco 74, 146
Alvarez, Fermín María 60
Alvarez, Melchor 31
Alvarez Cañibano, Antonio 47, 100
Alvarez Solar-Quintes, Nicolás 34, 106
Amado, José 190
Amat, Juan Carlos 31
Anglés, Higinio 75, 78, 103
Antich y Tena 62, 71, 74, 125, 128
Aragón 47
Arana Martija, José Antonio 146, 153
Aranguren, José María 174
Aranguren, José 71, 146
Arañés, Juan 30
Arcas, Julián 62, 140, 182
Archivo General de la Administración 92
Archivo de la Sociedad de Conciertos 155
Archivo de la Villa de Madrid 155
Archivo de los Duques de Montpensier 98

Archivo de Protocolos de Madrid 26, 92
Archivo Histórico Nacional 34, 92
Archivo Manuel de Falla de Granada 92
Ardit y Nonó 60
Arias Montano 25
Arilla 125
Arnau 166, 167
Aroca, Jesús 75
Arrieta, Emilio 56, 93, 195
Arrúe 71
Artaria 105
Asenjo, Heliodoro 74
Asenjo Barbieri, Francisco 54, 56, 84, 86, 91, 93, 99, 100, 104, 152, 159-161, 181, 188, 194, 195
Asiaín, Joaquín 66
Asociación de Escritores y Artistas 194
Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales 105
Astort, Pedro de 74, 86, 157
Attaingnant, Pierre 21, 22
Ayné, Juan 60, 71, 125, 137
Ayuntamiento de Madrid 194

B

Bacarisse, Salvador 76
Bach, Johann Sebastian 154
Bagüés, Jon 100
Bailly-Ballière 102
Bal y Gay, Jesús 75
Baldelló, F. de P. 106, 140
Ballard 29, 31
Ballard, Robert 24
Barbieri, Francisco Asenjo ver: Asenjo
Barbieri, Francisco
Barrera, Enrique 69, 174
Bartolí 167
Bautista, Julián 76
Beethoven, Ludwig van 58, 60, 85, 154, 189

Bellini, Vincenzo 63, 144
Benton, Rita 98
Berea, Canuto 54, 68, 71, 83, 90, 91
Bergalí, Enrique 71
Bermudo, Juan 22, 26
Bernareggi, Faustino 184 v. a.: Vidal y Bernareggi
Bernareggi, Francisco 181
Bernareggi y Estela. Pianos 167, 181
Bertazzoni, Carlo 38, 40
Bessières, Casimire ver: Martín Bessières, Casimiro
Biblioteca de Catalunya 90, 98, 99
Biblioteca de la Diputación Provincial de La Coruña 90, 91
Biblioteca del Conservatorio Superior de Madrid 161, 179
Biblioteca del Instituto del Teatro (Barcelona) 98
Biblioteca Municipal de Música de Madrid 90, 98, 99, 178
Biblioteca del Museo de la Música (Barcelona) 98
Biblioteca Musical de la Diputación de Barcelona 75 v. a.: Biblioteca de Catalunya
Biblioteca Nacional de Madrid 34, 38, 40, 56, 89, 91, 93, 96-100, 104, 121, 137, 144, 156, 164, 176, 179, 181, 191, 196
Biblioteca Nacional de París 98
Biblioteca Real 34
Biblioteca y Museo Nacionales 56
Biscarri, Jaime 140, 181
Bizet, Georges 166
Blancafort, Manuel 85
Blumenstein, Fernando 40
Boccherini, Luigi 34, 38
Boileau y Bernasconi, Alessio 74, 78, 91, 105, 186
Boisselot 184
Brandstetter, Oscar 50, 166
Brandus 184, 185
Breitkopf & Härtel 50, 66, 105, 125, 154, 166

Bretón, Tomás 54, 73, 134, 194
Briceño, Luis de 31
British Library (Londres) 98
Brocá, José 62, 182
Brocar, Arnao Guillén de 24
Brocar, Juan 28
Brudieu, Joan 28
Brull, Apolinar 195
Budó y Martín, Juan 50, 68, 140, 166

C

Cabarte, Pedro 30, 33
Cabedo, Salvador 71
Cabezón, Antonio de 26, 28
Cabezón, Hernando de 26
Cadierno, Casimiro 46
Caja de Ahorros Vizcaína 153
Calcografía Nacional 44, 47, 90, 100
Calleja, Rafael 75
Campano, Enrique 114
Campo, Benito 141
Campo y Castro, Ignacio Agustín 62, 141, 142
Campo y Castro, José 71, 72, 141, 142
Campo y Castro, Manuel 141, 142
Camps 73
Canales, Manuel 38
Cancio Ingautiaga ver: Campo y Castro, Ignacio Agustín
Canciones del Mundo 78
Candi, Cándido 137
Cano, Antonio 62
Canobbio, Carlo 38
Capmany, Aureli 75
Carlos I, Rey de España 24
Carlos II, Rey de España 31
Carlos III, Rey de España 38, 40
Carlos IV, Rey de España 38, 40, 63
Carnicer, Ramón 60, 90, 171, 178
Carrafa Carvajal, Bernabé 58, 68, 92, 114, 144
Carrafa, Sanz y Gallego 177 v. a.: Carrafa Carvajal, Bernabé y Carrafa y Sanz Hermanos

- Carrafa Viali, José** 50, 92, 144
Carrafa y Sanz Hermanos 56, 68, 144, 145, 172, 177
Carreras Dagas, Juan 84
Carreira, Xoan M. 91
Casa Beethoven 74, 78, 91
Casa Laviña ver: Sánchez Laviña, Carmelo
Casa Madrid, Marqués de 191
Casa Real 144, 148, 184, 195
Casal Chapí, Enrique 76
Cassadó, Joaquín 167
Castillo, Antonio del 40
Castro, Francisco José de 30
Catalina, José 50, 159
Cea Tesa, Francisco de 30
Cellarius, Henri 161
Centro de Documentación Musical del I.N.A.E.M. 97, 99, 103
Centro Editorial Artístico 135
Centro Musical ver: Campo y Castro, José
Cinna, Oscar de la 166
Circo Ecuestre de Paul 169
Clavé y Cía. 71
Clementi, Muzio 58
Coci, J. 24
Colombier 185
Colonia, Pablo de 17
Comes, Juan Bautista 54, 152
Compta, Eduardo 181
Concone, Giuseppe 161
Conde y Arnal, Federico 172
Conde y Arnal, Fernanda 134, 175
Conde y Arnal, José 172
Conde y Ramírez, Antonia 147
Conde y Sé, José 147
Congreso Internacional de Editores (Madrid, 1908) 149
Consejo Central de la Música de la República 76
Conservatorio de Artes 103
Conservatorio de Madrid 98, 99, 135, 141, 148, 171
Copin, Miguel 40
Correa, A. 140
Correa de Araujo, Francisco 28, 30
Cortabitarte, Francisco de 114
Cosme Astro Jocay ver: Campo y Castro, José
Costa y Nogueras, Vicente 137
Cranz, Alwin 185
Cubas 47
Cuevas, José 47
Chapí, Ruperto 54, 73, 195
Chopin, Fryderyk 154
Choudens 125, 185
Chueca, Federico 195

D
D'Alembert, Jean Le Rond 37
Daça, Esteban 26, 27
Dalza, Joan Ambrosio 19
Damas, Tomás 62, 74
Delgado, Sinesio 103
Delibes, Clément 194
Depósito Hidrográfico de Madrid 47
Depósito Legal 123
Deutsch, Otto Erich 112
Devries, Anik 105
Díaz Romano, Francisco 25
Díaz y Jornet 71
Diderot, Denis 37
Díez, José 190
Díez, Juan Eusebio 54
Doblado, José 40, 44
Doizi de Velasco, Nicolás 31
Donizetti, Gaetano 63, 144
Donón 47
Dordal, Manuel 140
Dormer, Diego 31
Dotesio, Carlos 146
Dotesio, Lucena y Cía. 121, 134, 137, 147, 156
Dotésio Paynter, Louis Ernest 50, 71-73, 83, 146, 149, 151, 157, 163, 172, 195
Dotesio, Urizar y Cía. 146
Dotesio-Unión Musical Española 74, 78,

82, 85, 105, 120, 146-150, 157, 167, 182, 186

Durán, Domingo Marcos 17, 19

Durán, Gustavo 76

Durón, Sebastián 36

Dussek, Jan L. 58

E

Echevarría, Faustino 47, 54, 100, 101, 152, 159, 179

Edición Mott 73

Ediciones Quiroga 78, 130

Ehener, Joseph 40

Elías de Molins, A. 140

Elústiza, Juan B. de 75

Emparán, G. 60

Enoch 184

Ercilla, Bartolomé de 147

ERESBIL. Archivo de Compositores

Vascos 91, 98

Erviti 71, 74, 91, 101

Escudero, Antonio 190

Escudier 160, 184, 185

Escuela Nacional de Música y

Declamación 93, 134, 172, 195 v.a.:

Conservatorio de Madrid

Eslava, Bonifacio 50, 56, 68, 69, 72, 83, 97, 101, 147, 153-157, 160, 174

Eslava, Hilarión 50, 54, 56, 58, 153, 155, 169

España Musical 85

Espinosa, Manuel 38

Esquivel de Barahona, Juan 30

Exposición de Barcelona 15

Exposicion Universal de Filadelfia 69

Exposición Universal de Londres 175

Exposición Universal de París 69, 154, 155, 166, 175

Exposición Universal de Viena 69

F

Felipe II, Rey de España 24, 25, 28

Felipe IV, Rey de España 31

Felipe V, Rey de España 34

Fernández Caballero, Manuel 134, 195

Fernández de Huete, Diego 36

Fernández de la Cuesta, Ismael 24, 86

Fernández Grajal 71

Fernando VII, Rey de España 63, 116

Ferrandiere, Fernando 66

Ferrer de Climent, José 46, 62, 71, 125, 182

Ferriol Boxeraus, B. 39

Fétis, François Joseph 69, 154

Fiscowich, Florencio 46, 85, 104

Flecha, Mateo 25

Foglietti, Luis 134

Fornell, Ramón 148

Fuenllana, Miguel de 26

Fuentes, Faustino 74, 76, 100

Fuentes y Asenjo 72, 73, 147, 178

Fundación Juan March 98, 99

G

Galilei, Vincenzo 29

Gallego, Antonio 50, 99, 106, 148

Gallego de Sanz, Catalina 144

García, Anastasio 182

García Ducazcal, José María 147

García y Julián, Francisco Javier 125

Gardano 24

Garviso, Vicente 49, 66, 100

Gavaldá, José 56, 172

Gayarre, Julián 194

Gaztambide, Joaquín 159

Gerson, Johannes 18

Giménez Hugalde, C. 176

Giménez, Manuel 172

Glockner, Tomás 17

Goberna, Roberto 137, 167

Gómez, Gabriel 40

Gómez Parreño, Florencio 161

Gomis, J.R. 134

Gondois, Hipolite 114, 159

González del Valle, Anselmo 75, 98

González, Pascual 148

González Velázquez, Isidro 47

Gosálvez Lara, Carlos José 191
 Gotard, Hubert 28
 Gottschalk, Louis Moureau 179
 Gounod, Charles 46, 125
 Gramophone Company Limited, The 149
 Granados, Enrique 157, 166, 167
 Griffiths, J. 26
 Guardia de Astort, José 157
 Guardia Rabassó, y Cía. 157
 Guardia, Rafael 60, 71, 148, 157, 166
 Guardia Real 169, 171
 Guelbenzu, José 169
 Guelbenzu, Juan María 100
 Guerau, Francisco 31
 Gueri, Francisco 172
 Guerrero, Francisco 25
 Guerrero, Jacinto 74, 100
 Guinea, Andrés 38
 Gutiérrez, Juan 28
 Gutiérrez Soto, Luis 150
 Guzmán, Juan Bautista 54

H

Haas, Valentín 60, 71
 Halffter, Rodolfo 76
 Haydn, Joseph 105, 154
 Herbs, Magnus 17
 Hermoso, Antonio 68, 114, 144, 191
 Hernández, Isidoro 63, 71
 Hernández, Pablo 69, 155
 Herrando, José 38
 Heugel 185
 Hijos de A. Vidal 83, 148, 185, 186
 Hopkinson, Cecil 117
 Hortal 63
 Hummel, Johan Nepomuc 58
 Humphries, Charles 105, 117
 Hurus, Pablo 17

I

Ibarra, Joaquín 44
 ICCMU. Instituto Complutense de las

Ciencias Musicales 99
 Iglesias Martínez, Nieves 78, 96, 97
 Imprenta de Música 36
 Imprenta Nueva de Música 49, 66
 Imprenta Real 40, 44
 Infantas, Fernando de las 25
 Instituto Filarmónico de Madrid 152
 Instituto Español de Musicología 78
 Inzenga, Angelo 47, 54, 190
 Inzenga, José 63
 Iradier, Sebastián 60, 182
 Isabel II, Reina de España 54, 60, 68, 69
 Iztueta, Juan Ignacio de 63

J

J.B. Pujol y Cía. Sociedad en Comandita 167
 Jeffery, Brian 62
 Jiménez de Cisneros, Francisco. Cardenal 24
 Jocaste Pasayoc ver: Campo y Castro, José
 Junta de Comercio 103
 Jurgenson 184

K

Kenyon, Beryl 40, 102
 Krummeld, Donald W. 105
 Kühnmund, Alejandro 50, 101, 159

L

La Ausetana 182
 Lacal, María Luisa 103, 134
 Lahoz, Florencio 71
 Lamote de Grignon, Juan 157
 Laribea, Paul 169
 Larregla, Joaquín 147
 Larrouy ver: Martín Larrouy, Pablo
 Laurent 166
 L'Avenç 71
 Lazcano y Mar 74
 Le Roy, Adrian 24

Ledesma, Dámaso 75
Ledesma, Nicolás 147
Lemoine 156
Leo, Leonardo 38
León, José 66, 191
León, Juan 28
Lerate 74
Lerolle et Rouart 151
Lesure, François 105, 161
Leyva, José de 155
Liceo de Villahermosa 159
Lidón, José 40
Litolff 184
Lizarraga 147
Lobo de Borja, Alonso 30
Lodre, León 50, 58, 66, 68, 89, 92, 144, 147, 172, 177, 190, 191
Lodre y Barba, José 50, 92, 148, 190
Lolo, Begoña 36
López Almagro, Antonio 134-136, 172
López de Velasco, Sebastián 30
López Quiroga, Manuel 76
López Remacha, Miguel 189
Lucca, Francesco 144
Luna, Pablo 74
Lladó, Joaquín 140
Lleys, Juan 140

M

Magdalena, Deogracias 150
Manalt, Francisco 38
Manent, Nicolás 140
Manjarrés, Antonio 50
Marchal 40
Maré, L. 47
María Cristina, Reina de España 68
María de las Mercedes, Reina de España 116
María Luisa de Saboya, Reina de España 36
Marquerie 50
Marqués, Pedro Miguel 56, 195
Martí, Francisco 148
Martín Abad, J. 24

Martin Bessiéres, Casimire 56, 68, 71, 83, 85, 101, 104, 112, 114, 116, 117, 144, 152, 155, 159-161, 163, 172, 177, 181, 188
Martín, Casimiro ver: Martin Bessiéres, Casimire
Martín Fils 159
Martín Larrouy, Pablo 47, 56, 70-72, 83, 85, 116, 147, 160, 163, 165, 188
Martín, Pablo ver: Martín Larrouy, Pablo
Martín Salazar, Mariano 54, 68, 83, 86, 144, 154, 172, 177, 182
Martín y Coll, Antonio 36
Martínez de la Roca, Joaquín 36
Martínez, Pedro Pascual 106
Martínez Torner, Eduardo 75
Martínez Villar 75, 147
Martra ver: Alier Martra, Ildefonso
Marzo, Enrique 72, 147, 172 v.a.: Romero y Marzo
Masarnau, Santiago 58, 114
Mascardó, Santiago 50, 159
Mascó, Antonio 44
Massenet, Jules 46, 166, 194
Mata, Manuel de la 154
Matamala, Antonio 74
Mayol, Juan 50, 157
Mazzola, Francesco 40
Mendelssohn, Felix 58, 154
Menegón y Pintado 172
Mercadante, Severio 63
Meser, Carl Friedrich 185
Mesonero Romanos, Ramón 102
Mezo Velar, Anastasia 146
Milán, Luis de 25
Minguet e Irol, Pablo 38, 43
Minguet, Rafael 66
Ministerio de Cultura 97, 103
Ministerio de Fomento 93
Mintegui, Luis 66, 114, 144, 191
Mitjana, Rafael 103
Moderne, Jacques 22, 24
Molina, Gabriel 106

Moll, Jaime 25, 101, 105
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial 25, 34, 44
Monasterio, Jesús de 54, 146
Monreal, Genaro 76
Montanos, Francisco 36
Moreno, Esteban 66
Moreno Tejada, Juan 38
Moreira, Enric 75, 166
Moretti, Federico 60, 62, 189, 190
Moritz 144
Morphy, Conde de 73, 152
Mozart, Wolfgang A. 58, 104, 154
Mudarra, Alonso de 22, 26
Muñoz 190
Murcia, Santiago de 36
Museo de Instrumentos de Barcelona 98, 138, 181
Museo del Libro y la Comunicación 91
Museo del Teatro 98
Música Moderna 78
Musical Emporium 74

N

Narváez, Luis de 26
Nasarre, Pablo 36
Navarro, Francisco 56
Navarro, Juan 25
Nieto, Manuel 195
Nombela, Julio 103, 185
Nonó, José 190
Núñez Robres, Lázaro 63

O

Obiols, Mariano 181, 182
Ocón, Eduardo 63
Odrizola, Antonio 24
Offenbach, Jacques 77
Oliver, José 85
Olmeda, Federico 75
Olver, Copérnico 74
Omega, L.L. ver: Dotésio Paynter, Louis Ernest

Orfeo Catalá 98
Orfeo Tracio 76, 125
Ortiz, Diego 25
Oudrid, Cristóbal 159

P

Palacios Lahoz, Nicolás 125
Palomino, Fernando 38, 43
Péant, Leo 47
Parada y Barreto, José 101, 154
Partido Liberal 154
Pazdírek, Franz 105
Pedrell, Felipe 50, 54, 73, 75, 90, 103, 135, 152, 166, 167, 182, 186
Pegnitzer de Nuremberg, Juan 17
Pelay Briz, Francesc 63
Peña y Goñi, Antonio 106, 117, 145, 147, 195
Peral, Isaac 116
Pérez, Vicente 44
Persia, Jorge de 92
Peters 74, 163, 185
Petrucchi, Ottaviano dei 19, 23
Phalèse, Pierre 24
Piriz, Antonio 169
Pisador, Diego 26
Planés, Tomás 34
Planté 194
Plantin, Christophe 25
Pleyel, Ignace 105
Pliego de Andrés, Víctor 62, 135
Podio, Guillermo de 19
Polono, Stanislao 19
Pongilioni, Cayetano 63
Portabella, Félix 71
Power, Teobaldo 60
Prado, Germán 75
Prósper, Salvador 68
Pujol, Luis 167
Pujol Riu, Juan Bautista 54, 60, 71, 83, 123, 148, 157, 166, 176

Q

Quesada, Adolfo de 60
Quilimún ver: Kühnmund, Alejandro
Quirell, Juan José 160, 181

R

Rafols 47
Raval, Sebastián 25
Ravel, Maurice 85
Ravina 156
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 54, 75, 98-100, 175
Real Calcografía ver: Calcografia Nacional
Real Capilla 31, 36, 41, 44, 153, 171, 178
Real Compañía de Impresores y Libreros 34
Real Establecimiento Litográfico 47
Regimiento de Granaderos 171
Registro de la Propiedad Intelectual 46, 65, 88, 93, 96, 97, 112, 113, 122, 123, 141, 160, 185
Rey, Emilio 62
Ribera, Julián 75
Ricordi 105, 125, 144, 185
Richault 160
Riera, Manuel 63, 189
Rimonte, Pedro 30
RISM 32, 98
Robben, F. M. A. 25
Roca Travería, Francisco 137
Röder 50, 147
Rodríguez, Ricardo 195
Roel del Río, Antonio Ventura 38
Roger, Etienne 32
Rogier, Felipe 30
Rojo, Casiano 75
Romero de Lecea, Carlos 17
Romero y Andía, Antonio 47, 56, 60, 64, 68, 69, 72, 81-83, 90, 93, 99, 101, 104, 112-114, 117, 123, 134, 136, 145, 147, 152-155, 160, 166, 169, 171, 172, 174, 175, 177, 178, 184, 185, 188, 194

Romero y Marzo 71, 83, 85, 172
Ronzi 68
Rossini, Giocchino 47, 52, 59, 60, 63, 144, 192
Rosso y Montero 74
Rubio Marín, Antonio 150
Ruiz, Antonio 47, 148, 163, 178
Ruiz de Murga, Manuel 31
Ruiz de Ribayaz, Lucas 31
Ruiz, Leandro 154

S

Saco del Valle, Arturo 178
Saco del Valle, Carlos 71, 90, 178, 179
Sadie, Stanley 105
Sáenz, Víctor 74
Saint-Saëns, Camille 194
Sala y Tintorer 166
Sala Zozaya 194 v. a.: Zozaya Guillén, Benito
Saldoni, Baltasar 103, 140, 153, 154, 181, 182, 184
Salón Eslava 155, 156 v. a.: Eslava, Bonifacio
Salón Romero 69, 152, 172-174, 194 v. a.: Romero y Andía, Antonio
Salvat, Manuel 50, 71, 125, 157, 186
San Miguel, Mariano 76
San Vicente, Angel 106
Sánchez Allú, Martín 71
Sánchez Ferris 125
Sánchez, Francisco 26
Sánchez Laviña, Carmelo 71
Sanchiz, León 50, 148
Sanmartín Eslava, Bonifacio ver: Eslava, Bonifacio
Santa María, Tomás de 26
Santamaría, Serapio 47, 91, 148, 195
Santesteban 71
Santonja, M. 134
Santos González, Pascual 50, 10, 156
Sanz, Gaspar 31, 35
Sarriols, Juan 184
Sartori, Claudio 105, 117

- Scarlatti, Domenico** 34
Scotto 24
Schott 185
Schotts Sohne 125
Schubert, Franz 154
Selma y Salaverde, Bartolomé de 30
Senefelder, Alois 47
Serra, Federico 182
Serrano, Emilio 54, 73
Serrano, José 73, 74
Serrano, Simón 71
Sessé, Juan 40
Sindicato Musical Barcelonés Dotesio 74
v.a.: Dotesio-Unión Musical Española
Smith 184
Sobejano, José 190
Sociedad Anónima Casa Dotesio 56, 72,
83 v.a.: Dotesio-Unión Musical Española
Sociedad Bilbaína de Artes Gráficas
146
Sociedad de Autores Españoles 74, 163,
178, 185 v. a.: Sociedad General de
Autores de España
Sociedad de Conciertos de Madrid 56,
194
Sociedad de Cuartetos 69, 174
Sociedad Didáctico-Musical 78
Sociedad Económica de Sevilla 100
Sociedad Económica Matritense 62, 66,
100, 189-191
Sociedad Editorial de Música 74
Sociedad Española de Musicología 78
Sociedad Filarmónica de Murcia 134
Sociedad Filarmónica de Cartagena 134
Sociedad General de Autores,
Compositores y Editores 185
Sociedad General de Autores de España
46, 91, 98, 103
Sociedad Internacional de Musicología
26, 100
Sociedad Vascongada 100
Soler, Antonio 34
Soler, Pedro 169
Sor, Fernando 62
Soriano Fuertes, Mariano 50, 140
Spañón, Alonso 19
Spina, C. A. 185
Stevenson, Robert 17
Suárez, Miguel 50
Subirá, José 40, 75, 99
Suppé, Franz von 77
Susato, Tylman de 24

T

Taberner, L. 47, 68
Tabernellius, Artus 30
Taberner, Pedro 160, 181
Tárrega, Francisco 62, 128, 186
Teatro Arriaga 146
Teatro Circo Price 195
Teatro del Circo 171
Teatro del Liceo 167
Teatro Gayerre (Bilbao) 146
Teatro Real 99, 144, 153, 172
Teatro-Circo de la Gran Vía (Bilbao)
146
Teixidor, José 66
Tena, Luis 74, 125, 128
Thalberg, Sigmund 156
Tintorer, Pedro 60, 137
Tipografía Regia 30
Toledo, Nicolás 71, 152, 178, 179
Torres, Jacinto 60, 101, 167, 194
Torres y Martínez Bravo, José de 36, 41
Tragó, José 13

U

U.E.I. de Musicología de la Institució
Milà i Fontanals 98
Ulmann 149
Ulloa, Pedro 36
Ungut, Meinardo 19
Unión Artístico-Musical 54, 154
Unión Musical Española 76, 78, 83, 86,
91, 99, 112, 121, 125, 128, 148-151, 173
Universo Musical 167
Urgellés 137

Urizar 146

V

Valderrábano, Enríquez de 26

Valverde, Joaquín 195

Vázquez, Juan 28

Vázquez Tur 60, 179

Venegas de Henestrosa, Luis 22, 26, 28

Verdi, Giuseppe 46, 52, 125

Verovius, Simón 29

Victoria, Tomás Luis de 25, 30, 73

Vidal, Andrés hijo ver: Vidal y Llimona, Andrés

Vidal e Hijos 71, 182, 184, 185

Vidal Llimona y Boceta 62, 74, 75, 83, 125, 128, 185, 186

Vidal y Bernareggi ver: Vidal y Llimona, Andrés

Vidal y Llimona, Andrés 46, 71, 83, 85, 93, 103, 104, 125, 163, 172, 174, 177, 181, 184-186, 194

Vidal y Roger, Andrés 68, 71, 113, 117, 121, 160, 163, 166, 181, 182, 184 v. a.: Vidal e Hijos

Vila de Forns, Celestino 54, 152

Vila, Pere Alberch 28

Viladomat, Juan 130

Villagrasa 71

Villalba, Luis 75, 128

Villate, Gaspar 117, 195

Villegas, Enrique 71, 87, 160, 163, 165, 172, 188

Villegas Martín, Francisco 188

Viñas, José 182

Virués, José Joaquín 47, 59

Vivanco, Sebastián de 30

Vives, Amadeo 74, 166, 167

Voet, L. 25

W

Walsh, John 32

Weber, Carl Maria Von 58

Weimann, Alexander 105

Wirmbs, Bartolomé 44, 50, 53, 54, 60, 62, 66, 68, 89, 106, 144, 189-192

Wirmbs de Carrafa, Dolores 144, 191

Worsley, Clifton ver: Astort, Pedro de

Z

Zapirain, José Luis 91

Zozaya, Carlos 194

Zozaya Guillén, Benito 47, 60, 64, 69, 71, 72, 91, 101, 117, 147, 182, 184, 194-196

Zozaya, Pascual 194

Zubiaurre, Valentín 174