

# Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales



Nuria Blanco Álvarez  
María Encina Cortizo  
Ramón Sobrino Sánchez  
(Editores)





Microhistoria de la música española  
(1839-1939): sociedades musicales

Hispanic Music Series  
ERASMUSH Group  
University of Oviedo  
Spain

### Comité editorial

María Encina Cortizo  
Ramón Sobrino  
Francesc Cortés  
Francisco Giménez  
José Ignacio Suárez García  
Miriam Perandones  
Gloria A. Rodríguez Lorenzo

### Consejo editorial

María Encina Cortizo  
Ramón Sobrino  
Emilio Casares  
Matilde Olarte  
Yvan Nommick  
Jean-Marc Chauvel  
John Griffiths  
Fulvia Morabito  
Consuelo Carredano  
Rogelio Álvarez Meneses

# Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales

Nuria Blanco Álvarez

María Encina Cortizo

Ramón Sobrino

(Editores)

Hispanic Music Series, 3



Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento – Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el licenciador:  
Editores: Nuria Blanco Álvarez, María Encina Cortizo, Ramón Sobrino Sánchez (2020) *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales*. Colección Hispanic Music Series, 3.  
Universidad de Oviedo.

La autoría de cualquier artículo o texto utilizado del libro deberá ser reconocida complementariamente.



No comercial – No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas – No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

© 2020 Universidad de Oviedo

© Los autores

Algunos derechos reservados. Esta obra ha sido editada bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons.

Se requiere autorización expresa de los titulares de los derechos para cualquier uso no expresamente previsto en dicha licencia. La ausencia de dicha autorización puede ser constitutiva de delito y está sujeta a responsabilidad.

Consulte las condiciones de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

Esta publicación ha sido financiada gracias a los proyectos de I+D+i desarrollados por el Grupo de Investigación ERASMUSH de la Universidad de Oviedo “Microhistoria de la música española contemporánea: ciudades, teatros, repertorios, instituciones y músicos”, MICINN-HAR2015-69931-C3-3-P y “Microhistoria de la música española contemporánea: periferias internacionales en diálogo”, PGC2018-098986-B-C32.

Universidad de Oviedo  
Edificio de Servicios - Campus de Humanidades  
33011 Oviedo - Asturias  
985 10 95 03 / 985 10 59 56  
[servipub@uniovi.es](mailto:servipub@uniovi.es)  
<https://publicaciones.uniovi.es/>

I.S.B.N.: 978-84-17445-92-8  
DL AS 1304-2020



# ÍNDICE

---

Presentación del volumen NURIA BLANCO ÁLVAREZ, MARÍA ENCINA CORTIZO Y RAMÓN SOBRINO ....	9
1. ASOCIACIONISMO MUSICAL URBANO EN LA ESPAÑA ISABELINA: NUEVAS APORTACIONES	
MARÍA ENCINA CORTIZO: Sociedades artísticas y empresas teatrales en el Madrid de los años cuarenta: Basili y Salas en el origen de las sociedades «El Porvenir artístico» y «La España Musical» en 1847 .....	15
RAMÓN SOBRINO SÁNCHEZ: «Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...». Reescribiendo la historia y la intrahistoria de los Conciertos Sacros dirigidos por Barbieri en Madrid en 1859 .....	57
ALICIA DAUFÍ: Entre la <i>Patacada</i> y la Lonja. Una aproximación hemerográfica al fenómeno de los bailes de máscaras de Barcelona entre 1836 y 1846 .....	133
FRANCESC CORTÉS: «Debiendo proveerse la plaza de conserje de este Teatro»: avatares del G. T. Liceo, desde la buhardilla de Pío del Castillo (1862-1883) .....	145
JOSEP JOAQUIM ESTEVE: «Tributamos los mayores elogios a que verdaderamente se hicieron dignos»: el asociacionismo burgués como dinamizador de la vida musical y lírica de Palma a mediados del siglo XIX.....	165
2. NUEVOS EJEMPLOS ASOCIATIVOS EN ESPAÑA: DE LA RESTAURACIÓN AL SIGLO XX	
ADRIANA GARCÍA: El <i>Centro Artístico-Literario</i> y la ópera española (1871-1874) .....	185
BEATRIZ GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA: Asociacionismo en el Madrid de la década de 1880: la Sociedad del Instituto Filarmónico y el Círculo Artístico Literario.....	197
NURIA BLANCO ÁLVAREZ: La Unión Artístico-Musical en manos de Manuel Fernández Caballero. El verano de 1882 .....	215



JONATHAN MALLADA ÁLVAREZ: Hacia la consagración de «La catedral del Género Chico»: La sociedad Arregui-Aruej en el teatro Apolo de Madrid .....	233
MARGARITA PEARCE PÉREZ Y M <sup>a</sup> ANTONIA VIRGILI BLANQUET: La música en las asociaciones haba- neras durante la segunda mitad del siglo XIX .....	245
ANDREA GARCÍA ALCANTARILLA: Las sociedades de Barcelona (1872-1928): un impulso deci- sivo al Trío con piano .....	257
ALBERTO VEINTIMILLA BONET: Antonio Romero y Andía: asociacionismo con fines sociales y comerciales en el siglo XIX.....	275
IRENE GUADAMURO: Las Galerías lírico-dramáticas (1879-1901): el negocio de la propiedad intelectual antes de la Sociedad de Autores Españoles.....	297
CONSUELO PÉREZ COLODRERO: Microhistoria de la Música Andaluza: aproximación a la acti- vidad musical en Andújar a través del semanario <i>El Guadalquivir</i> (1907-1917).....	309
ANTONIO SORIA: Una mirada a Maurice Ravel (1875-1937) allende las rodillas, desde la Sociedad Filarmónica de Oviedo, en el centenario de Claude Debussy (1862-1918).....	321
JULIA M <sup>a</sup> MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA: <i>Unión Radio</i> como altavoz para la difusión del repertorio de consumo de Evaristo Fernández Blanco .....	333

### 3. BANDAS, SOCIEDADES CORALES Y ORFEONES

DAVID MUÑOZ VELÁZQUEZ: Milicia Nacional y educación musical: la Banda de Música de Toro (1850-1890) .....	347
JOAN CARLES GOMIS CORELL Y MIGUEL ÁNGEL NAVARRO GIMENO: La «finalidad de educación vul- garizadora» de las sociedades musicales valencianas. La Banda Primitiva de Liria (Va- lencia) y la difusión del sinfonismo europeo a finales del siglo XIX y principios del XX...	355
JOSÉ RAMÓN VIDAL PEREIRA: La Banda-Municipal de Música de Mieres, desde sus inicios has- ta 1931 .....	383
ALBERTO CANCELTA: El Orfeón <i>El Eco</i> (1882-1940). Organización y estructura económica ...	399
JOSÉ ÁNGEL PRADO: Las Sociedades de <i>Cultura e Higiene</i> y los <i>Ateneos</i> como generadores de actividad musical en Asturias durante el primer tercio del s. XX: el caso de los coros <i>Arte y Trabajo y Armonías de la Quintana</i> .....	409

# LAS GALERÍAS LÍRICO-DRAMÁTICAS (1879-1901): EL NEGOCIO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL ANTES DE LA SOCIEDAD DE AUTORES<sup>1</sup>

IRENE GUADAMURO GARCÍA  
Doctora por la Universidad de Oviedo

## RESUMEN

El reconocimiento de derechos a los autores a lo largo del siglo XIX daría lugar a la aparición de administradores profesionales que actuaban en nombre de los autores, las denominadas Galerías Lírico-Dramáticas. Mediante una red de representantes situados en diferentes localidades, recaudaban y repartían los derechos por las obras dramáticas y musicales representadas en teatros y salas, además de prestar otros servicios como la copia y suministro de partituras a cambio de comisiones. Con la finalidad de acabar con los contratos abusivos de las galerías y erradicarlas, los autores iniciarían un movimiento asociativo en pro de su autogestión que culminaría con la creación de la Sociedad de Autores Españoles (1899). El presente artículo plantea un análisis sobre el sistema de funcionamiento de las galerías finiseculares mediante la consulta de fuentes inéditas, con la finalidad conocer su funcionamiento, sus ingresos, así como los inconvenientes y perjuicios que este sistema presentaba para los autores.

**PALABRAS CLAVE:** derechos de autor, propiedad intelectual, teatro lírico, Galerías Lírico-Dramáticas, Florencio Fiscowich.

## ABSTRACT

The recognition of copyright throughout the Nineteenth Century would lead to the emergence of professional administrators who worked as agents of the authors, the so-called Lyric-Dramatic Galleries. Through a network of delegates located in different locations, collected and distributed the rights for the dramatic and musical works performed in theatres and halls. They also supplied other services such as copying and providing sheet music in exchange for commissions. In order to end the abusive contracts of the Galleries and eradicate them, the authors would initiate an associative movement in favor of their self-management that would culminate with the creation of the Sociedad de Autores Españoles – Society of Spanish Authors (1899). The present paper proposes an analysis on the functioning system of the Galleries through the consultation of unpublished sources, in order to know their operations, income, as well as the disadvantages and damages that this system caused to the authors.

**KEY WORDS:** Intellectual Property, Copyright, lyric theatre, Lyric-Dramatic Galleries, Florencio Fiscowich.

---

<sup>1</sup> Esta publicación forma parte de la investigación llevada a cabo para la tesis doctoral *Los derechos de propiedad intelectual en España sobre música española y extranjera (1879-1932): y su incidencia en la gestión de la industria musical*, defendida en el Dpto. de Hª del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, en 2019, financiada gracias a la ayuda predoctoral del programa Severo Ochoa del Principado de Asturias del Plan 2013. Dicha investigación ha sido premiada a su vez por la Fundación SGAE con el premio a la Mejor Tesis Doctoral 2019.

## 1. Introducción

En España, el proceso de reconocimiento y protección de los derechos de propiedad intelectual sobre las obras musicales comienza en la primera mitad del siglo XIX y va evolucionando a lo largo de dicho siglo hasta culminar con la promulgación de la Ley de Propiedad Intelectual de 10 de enero de 1879 y el Reglamento para la ejecución de la misma aprobado el 3 de septiembre de 1880. Dichas normas garantizaban la propiedad de los autores sobre sus obras musicales, otorgándoles los derechos exclusivos de representación y ejecución pública de las mismas, así como de reproducción.

Una vez reconocida legalmente la propiedad sobre las obras musicales, era necesario desarrollar una infraestructura capaz de realizar eficazmente la recaudación, control y reparto de los derechos generados por las obras. En la práctica, para facilitar la organización y reparto de competencias, se realizaba la distinción entre Gran y Pequeño derecho, haciendo referencia el primero a los derechos de representación de obras dramáticas o lírico-dramáticas que se representen completas o por actos y el segundo, a los derechos por la ejecución de piezas musicales en conciertos, cafés y locales públicos en general donde pudiera tocarse cualquier tipo de música<sup>2</sup>.

Ante el vacío existente en la administración de los derechos, las galerías asumirán ese papel y proporcionarán este servicio a los autores, a quienes resultaba indispensable contar con medios para suministrar sus obras y explotarlas económicamente en los teatros y locales de ocio. Las primeras galerías tenían su origen en la publicación y administración de obras puramente dramáticas. En un primer momento, fue el teatro romántico el que impulsó la aprobación de normas y la creación de un sistema de administración, con la promulgación de la Real Orden de 5 de mayo de 1837 sobre Propiedad Literaria y la Real Orden de 8 de abril de 1839 sobre Propiedad Literaria de las obras dramáticas<sup>3</sup>. Siguiendo los datos aportados por Cotarelo y Mori<sup>4</sup>, podemos señalar como antecedente a Manuel Pedro Delgado, cuando en 1848 se hace cargo del negocio editorial de obras teatrales de su padre, Manuel Delgado, pero dando un giro a su empresa, la cual se dedicó a partir de ese momento a administrar los derechos de los autores que eran clientes de la galería y a quienes editaba sus obras en colecciones. Otros antecedentes que pueden citarse son el Centro General de Administración, fundado en 1861 por Francisco Salas, que comenzó a administrar los derechos de las zarzuelas del compositor Joaquín Gaztambide y El Coliseo, fundado hacia 1862 por Juan Manuel Guerrero y que contaba con algunos representantes en provincias para el cobro de derechos.

El auge experimentado por el teatro lírico a lo largo de la segunda mitad del siglo, sería el que impulsaría definitivamente el sistema y establecería una industria creciente que llevaría a la crea-

---

<sup>2</sup> Se trata esta de una distinción no recogida en la legislación española, sino que es acuñada por las sociedades de gestión de derechos de autor. Su origen se encuentra en la *Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique*, fundada en París en 1850, y conocida popularmente como la Sociedad del *Petit Droit*. Este concepto se introduce en España con la creación de la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música el 17 de julio de 1892, sociedad que es creada a modelo de la francesa y cuyo objetivo principal es la recaudación del Pequeño derecho. *Bases de la Sociedad Anónima por acciones titulada Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música*, Madrid, R. Velasco, 1893.

<sup>3</sup> *Colección de órdenes generales y especiales relativas a los diferentes ramos de la Instrucción Pública secundaria y superior*, Madrid, Imprenta Nacional, tomo II, 1847.

<sup>4</sup> Emilio Cotarelo y Mori: "Editores y galerías dramáticas en Madrid en el siglo XIX", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, número XVIII, 1928, pp. 121-139.

ción de las grandes Galerías Lírico-Dramáticas, cuya finalidad fundamental no era ya la publicación de obras en colección, sino la administración de derechos y el alquiler de partituras. Estas nuevas galerías vivirán su apogeo a partir de la aprobación de la Ley de Propiedad Intelectual en 1879 hasta el comienzo del nuevo siglo. Todas ellas serían definitivamente sustituidas por la Sociedad de Autores Españoles (SAE), entidad que, aunque fue creada en 1899, tardaría un par de años en comprar todas las galerías, por lo que puede decirse que prácticamente todas ellas desaparecieron definitivamente a partir del año 1901, momento en el que la SAE adquiere todas las obras y los derechos sobre las mismas<sup>5</sup>.

## 2. Concepto y funciones de las Galerías Lírico-Dramáticas

Actualmente, son pocas las referencias bibliográficas sobre las Galerías Lírico-Dramáticas y su funcionamiento. La bibliografía existente no nos aporta una definición ni una lista exhaustiva de sus funciones, debido a que los estudios realizados han focalizado exclusivamente la atención en la SAE y en su proceso de creación, dejando a un lado a estas entidades que la precedían<sup>6</sup>. La consulta de nuevas fuentes, tales como la búsqueda hemerográfica y la revisión de documentación en archivos, ha permitido obtener nuevos datos y ampliar la visión sobre el tema, de manera que pueda aportarse una definición general de las mismas, así como concretar cuáles eran las funciones que llevaban a cabo y su sistema de organización.

A partir de la investigación realizada, podemos afirmar que, con la denominación de Galerías Lírico-Dramáticas, se conocía en el fin de siglo a las casas administradoras de obras que tenían su sede central en Madrid y que actuaban a través de representantes situados en las principales localidades. Julio de las Cuevas García apunta, sin embargo, en su tratado<sup>7</sup>, que la administración central del repertorio de obras catalanas y valencianas no estaba situada en Madrid, sino en Barcelona.

Los dos pilares de la gestión de las galerías eran el alquiler de partituras y el cobro del Gran derecho. Respecto a la primera función, ofrecían un servicio de copistería de materiales de orquesta, suministro y alquiler de las partituras y libretos, necesarios para ensayar y poner en escena las obras. Según establecía la Ley de Propiedad Intelectual de 1879, estaba prohibida la reproducción total o parcial de las partituras sin permiso del autor, quien ostentaba el derecho de reproducción exclusivo sobre su obra. En muchos casos, los autores vendían este derecho a las galerías, que pasaron a ser las propietarias del derecho de reproducción y, por lo tanto, las em-

<sup>5</sup> Tras la compra de la SAE de todos los archivos y derechos sobre las obras, las galerías desaparecerán y dejarán de anunciarse a partir de 1902 como empresas en funcionamiento en la publicación *Anuario del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración*.

<sup>6</sup> Como excepciones, únicamente podemos citar las siguientes publicaciones, en las que se aportan datos generales sobre las galerías y la administración de los derechos de autor antes de la SAE: Javier Suárez Pajares: «La 'defensa' de Florencio Gómez Parreño en el pleito Barbieri versus Martín. Un documento de mediados del siglo XIX sobre el debate acerca de la propiedad intelectual y su regulación jurídica», *Revista de Musicología*, vol. XVII, 1-2, 1994, pp. 355-401; M<sup>a</sup> Luz González Peña, Javier Tussel: *La fuerza de la creación: cien años de la Sociedad General de Autores y Editores. Una historia del movimiento autoral*, Madrid, SGAE, 2000; Mariano Caballero Espericueta: "Editores, compositores y libretistas líricos en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid", *Historia Digital*, vol. XVIII, 31, 2018, pp. 85-115.

<sup>7</sup> Julio de las Cuevas García: *Tratado de la Propiedad Intelectual en España*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de José Fomades, 1893.

presas teatrales que quisieran representar una obra debían de contratar este servicio con las galerías propietarias<sup>8</sup>. Algunos autores no llegaron a vender este derecho y en estos casos las galerías actuaban como intermediarios que copiaban y alquilaban las partituras en nombre del autor, a cambio de una comisión que descontaban del precio de alquiler.

Respecto a la recaudación del Gran derecho, las galerías se dedicaban a cobrar los derechos de representación en los diferentes teatros y salas de España y el extranjero. Posteriormente realizaban el reparto de las cantidades recaudadas a los autores, a quienes pagaban al trimestre, después de haber descontado un porcentaje en concepto de comisión por la administración. Las galerías disponían de un catálogo con las obras que tenían a disposición y las empresas debían ponerse en contacto con ellas para solicitar las obras que quisieran poner en escena y pagar los derechos por cada representación, además del alquiler. Para ello, los autores firmaban diferentes tipos de contratos para ceder los derechos sobre sus obras, que pasaban a formar parte de cada catálogo.

A continuación, se reproduce una tabla (véase Tabla 1) con los derechos de representación (Gran derecho), en pesetas y por cada función, que cobraban las cuatro principales galerías, tarifas que se unificaron y entraron en vigor a partir del 1 de septiembre de 1884. En dicha tabla, constan las clasificaciones dadas a los teatros según el orden o categoría, lo que hacía variar los precios aumentándolos o disminuyéndolos. Las tarifas podían ser alteradas cuando los autores o propietarios de las obras lo estimasen conveniente. La tabla no indica los criterios seguidos para establecer la clasificación por clases, pero deducimos que los teatros se clasificaban en función de su aforo y de la población en la que estaban situados para determinar su importancia<sup>9</sup>. Las poblaciones asimismo estaban clasificadas en categorías, aunque no se conserva la lista de las mismas.

Existían además otra serie de normas para el cobro de derechos como la prohibición de representar obras nuevas en los teatros de segundo orden, sociedades particulares y cafés-teatros, a no ser que se les concediese permiso expreso. Todos los teatros comprendidos en las clases primera a quinta, pagarían un aumento del 50% sobre los precios fijados para las tres primeras representaciones de zarzuelas nuevas o que por primera vez se pusiesen en escena en la población.

---

<sup>8</sup> La cuestión de que las partituras necesitaran ser alquiladas para las funciones fue muy discutida por los empresarios teatrales. Finalmente, se determinó la legalidad del alquiler en una sentencia dictada respecto a la zarzuela *El tambor de Granaderos*, con música de Ruperto Chapí y libreto de Emilio Sánchez Pastor. El editor Pablo Martín decidió llevar ante los tribunales al empresario sevillano Manuel Barrilaro por ponerla dos veces en escena sin contratar el alquiler de materiales. La sección 2ª de la Audiencia Provincial de Sevilla dictó sentencia condenatoria contra Barrilaro el 7 de diciembre de 1898 con la pena de dos meses y un día de arresto mayor y 500 pesetas de multa, más el pago de las costas por un delito de defraudación de la propiedad intelectual. El tribunal consideró que quedaba suficientemente probado que Chapí había cedido en exclusiva a Pablo Martín el 10 de noviembre de 1892 la propiedad absoluta y exclusiva de las partituras manuscritas de las obras de las que era autor, para que hiciera de ellas cuantas reproducciones y arreglos necesitara con la única finalidad de alquilarlas a empresas teatrales, conciertos, liceos, etc. que estuviesen interesadas en ponerlas en escena o en ejecutar fragmentos de ella, a cambio de un precio y condiciones que ambos estipularon de común acuerdo en el contrato. La sentencia dejaba claro que la conducta de Barrilaro era ilegal y que los contratos de esta clase firmados por los autores debían respetarse. Juan Pérez Gironés: "Propiedad intelectual. Derecho de reproducción. Proceso Barrilaro", *El Baluarte*, 5 de diciembre de 1898, y "Crónica de tribunales", *Revista de los Tribunales*, tomo XXXIII, 1899, pp. 138-139.

<sup>9</sup> La utilización del aforo para clasificar los teatros se confirmaría en las palabras de Carlos de Arroyo y Herrera en su *Enciclopedia teatral*, Madrid, Velasco, 1902, p. 132, al explicar que la SAE había actualizado las antiguas tarifas de las galerías establecidas en función de los aforos de los teatros de Madrid y provincias.

Teatros	COMEDIAS Y DRAMAS			ZARZUELAS		
	Un acto	Dos actos	Tres actos	Un acto	Dos actos	Tres actos
Primera clase	30	60	90	40	80	120
Segunda clase	22,50	45	62,50	30	60	90
Tercera clase	15	30	45	20	40	60
Cuarta clase	10	20	30	15	30	15
Quinta clase	7,50	15	22,50	10	20	30
Sexta clase	5	10	15	7,50	15	22,50
Séptima clase	4	8	12	6	12	18
Octava clase	2,50	5	7,50	4	8	12

TABLA 1. Tarifas y clasificación general de los teatros para el cobro de derechos de representación de las obras de las galerías de Arregui y Aruej, Hidalgo, Fiscowich y Delgado que comienza a regir desde el 1 de septiembre de 1884. (Julio de las Cuevas García: *Tratado de la Propiedad Intelectual en España*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de José Fomades, 1893, p. 228).

Junto con estas funciones, las galerías podían llevar a cabo otras como la compraventa de obras, pasando entonces a ser propietarias de las mismas y no meros administradores<sup>10</sup>, o la gestión con casas editoriales de la impresión y venta de ejemplares al público de las obras que tenían en su repertorio. Además de las tareas señaladas, se han localizado informaciones que indican que la concesión de préstamos era una fórmula usual para las galerías y una costumbre arraigada desde su creación. Los préstamos se concedían con cargo a las liquidaciones por derechos que producían las obras, a las que se añadía el pago de un interés entre el 9% y el 12% según los casos<sup>11</sup>. Puesto que las obras se entregaban en garantía, si los autores no podían pagar la deuda, la obra se embargaba y pasaba a ser propiedad del acreedor.

### 3. Principales galerías madrileñas finiseculares

A partir de finales de la década de 1870 se establecieron en Madrid una serie de galerías, las cuales se repartían las diferentes obras de teatro y teatro lírico del repertorio español y extranjero. Algunas de las nuevas galerías absorbieron a las anteriores y las obras pasaron a ser de su propiedad. Las principales que coexistían con la de Delgado, anteriormente citada, y que pervivieron hasta la creación de la SAE, fueron las siguientes<sup>12</sup>:

<sup>10</sup> Esto era posible ya que la Ley de Propiedad Intelectual de 1879 permitía la venta y desvinculación total del autor respecto a su obra. Un ejemplo de galería dedicada a este tipo de negocios lo encontramos en la escritura de constitución de la Sociedad Vidal Llimona y Boceta, entre cuyos objetivos sociales se encontraba "comerciar con todo lo que se refiera a propiedad intelectual. Podrá en consecuencia adquirir y enajenar obras, administrarlas y editarlas, vender comprar y alquilar materiales de orquesta y en general ejecutar los demás actos relacionados con su objeto social", Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, 5 de julio de 1894, protocolo nº353, folio 1.509.

<sup>11</sup> Como se verá más adelante, el editor Florencio Fiscowich concedía préstamos a un interés del 12%, pero otras galerías utilizaban intereses algo más bajos. Es el caso de Enrique Arregui Larumbe y Luis Aruej y Navarro, que concedieron al dramaturgo José Jackson Verán un préstamo de 40.000 pesetas a un interés del 9% anual. Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, tomo 39.606, folio 6.536.

<sup>12</sup> E. Cotarelo y Mori, "Editores y galerías dramáticas en Madrid...", pp. 122 y ss.

1. “Administración Lírico-Dramática”, creada por Eduardo Hidalgo en 1868, sucediéndole sus hijos tras su muerte a partir del año 1896. Situada en la calle Cedaceros nº4 de Madrid.

2. “Biblioteca Lírico-Dramática” y “El Teatro Cómico”, la primera regentada por Enrique Arregui a raíz de la muerte de Vicente Lalama en 1882 y la segunda por Luis Aruej en 1884. Ambos se asociaron en 1890 y fusionaron sus negocios creando la nueva “Galería Lírico-dramática y Teatro Cómico” situada en la calle Greda nº15 de Madrid especializada en la explotación de zarzuelas en un acto.

3. “El Teatro”, la principal administradora de derechos sobre la mayor parte de las obras de los compositores españoles. Puede adelantarse que fue fundada por Alonso Gullón en 1849, siendo dirigida por Florencio Fiscowich y Díaz de Antoñana a partir de 1878. Se encontraba situada en la calle Pozas nº 2 de Madrid y ejercía como representante en España de la *Società Italiana degli Autori* y la *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques*, por lo que se encargaba a su vez de cobrar el Gran Derecho de los compositores y autores dramáticos italianos y franceses.

4. Agencia Internacional “La Propiedad Intelectual”, de Andrés Vidal y Llimona, quien hereda la editorial de su padre que comienza a dirigir a partir del año 1875. Crea la Agencia Internacional a raíz de su participación en la redacción de la Ley de Propiedad Intelectual de 1879 y administra las obras de importantes editores extranjeros y sociedades de autor, por lo que la mayor parte de su labor se centra en el alquiler de obras de repertorio extranjero<sup>13</sup>. Compaginará esta labor con la dirección de las publicaciones periódicas *La España Musical* y *Crónica de la Música*. A partir de 1894 se asocia con Antonio Boceta y crean la Sociedad Vidal Llimona y Boceta. Es destacable el hecho de que fuese el único propietario de todas las galerías citadas que se encargaba de cobrar Pequeño derecho, aunque en su caso únicamente para los músicos extranjeros socios de la *Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique* de París. Las liquidaciones de los autores españoles generadas por Pequeño derecho serían competencia de la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música (SACEM) española.

Para hacerse una idea de la cantidad de obras que administraban las galerías, según los datos aportados por el periodista y empresario sevillano Juan Pérez Gironés, Fiscowich cobraba derechos por 4.903 obras, según su catálogo de 1 de noviembre de 1892; Hidalgo, de 3.613 obras, según catálogo de 1 de noviembre de 1893; Arregui, según catálogo de 1 de enero de 1892, cobraba derechos por 3.392 obras; y Delgado según catálogo de 1885, por 657 obras. En total 12.566 obras<sup>14</sup>.

Los siguientes epígrafes del presente artículo se centrarán en la galería de Florencio Fiscowich como ejemplo ilustrativo del funcionamiento y organización de estas entidades. Supone un caso

---

<sup>13</sup> En la escritura de constitución de la Sociedad Vidal y Llimona y Boceta se detallan las entidades extranjeras que representa: “1º Agente general de la *Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique* de Paris, para España, Portugal y Colonias para la percepción *des petits droits*; 2º Representación del *Bureau des Editeurs* en cuya representación está incluida la de la casa G. Ricordi y Cª de Milán; 3º Representación de la casa Choudens et Cª de Paris, por contrato de 13 de junio de 1894; 4ª Representación de la casa Ph. Maquet et Cª de Paris, por contrato de 13 de junio de 1894; 5º Representación de Credit Théâtral, según contrato de fecha 12 de junio de 1894 y 6º Representación de varias obras recobradas de los maestros Verdi, Gounot, Meyerbeer, Offenbach, Wagner, E. Reyer, Bizet, Millöcker, Ambrosio Thomas, Suppé, Strauss, poderdantes de Monsieur Victor Souchon que ha sustituido en dichos poderes a Don Andrés Vidal y Llimona”. Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, 5 de julio de 1894, protocolo nº353, folio 1.509.

<sup>14</sup> Juan Pérez Gironés: “Liga contra el Panamá literario”, *El Baluarte*, 12-VI-1895.

de especial interés puesto que se convirtió en el principal poseedor de los derechos de la mayoría de los autores de teatro lírico español de éxito de la época. Además, la presencia de Fiscowich es una constante en las diferentes sociedades para la defensa de los autores que van surgiendo en las últimas décadas del siglo, como la Sociedad de Autores, Compositores y Propietarios Dramáticos (1880) o la SACEM (1892). La SAE finalmente surgirá como una alternativa a su sistema de negocio y una vía de escape para los autores que buscaban la autogestión de sus obras.

#### 4. Florencio Fiscowich y Díaz de Antoñana (1851-1915)

##### 4.1. Breve reseña biográfica

Florencio Fiscowich y Díaz de Antoñana (1851-1915)<sup>15</sup> nacido en Almería, se trasladó siendo todavía un niño a Madrid donde años más tarde cursó la carrera de Derecho en la Universidad Central<sup>16</sup>. Llegó a ejercer como abogado, pero pronto se casó con María Loreto Gullón, una de las hijas del editor Alonso Gullón, propietario y fundador de la Galería Lírico-Dramática llamada "El Teatro"<sup>17</sup>. Tras la muerte de Gullón el 16 de julio de 1878, Fiscowich se hizo cargo del negocio y pronto logró entenderse con autores, empresarios y corresponsales hasta el punto de que no solo consiguió sacar adelante la galería, sino que bajo su dirección llegó a ser la más importante de Madrid.

La vinculación de Fiscowich con el mundo teatral va más allá de su labor como administrador, ya que ejerció como empresario teatral en diferentes momentos de su vida. Arrendatario del Teatro de la Zarzuela de Madrid durante varios años<sup>18</sup>, incluso llegó a adquirir como propietario el teatro madrileño El Dorado entre 1897 y 1898 por un precio de 20.000 pesetas<sup>19</sup>.

Era una figura de relevancia pública que ostentó diferentes cargos, entre otros, miembro de la Unión Iberoamericana y vocal de su Junta Directiva<sup>20</sup> y vicecónsul en Madrid por el Gobierno de Venezuela<sup>21</sup>. Era además propietario y fundador de la revista titulada *La España Artística*, publica-

<sup>15</sup> Pese a que tradicionalmente se ha indicado 1855 como su fecha de nacimiento, y así consta en algunas publicaciones, en la ficha de diputado de Fiscowich conservada en el Archivo del Congreso de los Diputados en Madrid figura como fecha de nacimiento el año 1851.

<sup>16</sup> Los expedientes de Fiscowich como estudiante de Derecho en la Universidad Central se conservan en el Archivo Histórico Nacional, donde consta que estudió Derecho desde el año 1868 a 1872. En la documentación, también consta que Fiscowich se había matriculado durante los cursos de 1865 a 1867 de varias asignaturas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central. Madrid, Archivo Histórico Nacional, *Universidades*, 6517, exp. 15, y 4018, exp. 4.

<sup>17</sup> La galería había sido fundada originariamente en 1849 por Alonso Gullón, Esteban Luján y Ángel Franco con el título de "Agencia general hispanocubana. El Teatro. Colección de obras dramáticas, escogidas por los mejores autores". La sociedad se disolvió y en 1855 Gullón se asoció con su cuñado, Prudencio Regoyos, pero solo durarían dos años trabajando conjuntamente y a partir de 1857 continuaría Gullón en solitario con sus oficinas en la calle del Pez número 40 de Madrid. E. Cotarelo y Mori, "Editores y galerías dramáticas en Madrid...", p.128.

<sup>18</sup> La prensa publicaba ya en 1886 las intenciones de Fiscowich de hacerse cargo de la empresa del Teatro de la Zarzuela junto con el maestro Cereceda, "La próxima campaña teatral", *La Época*, 2-VIII-1886, p. 3. Existe constancia de que, en los últimos años del cambio de siglo, seguía siendo el arrendatario del teatro a raíz de un pleito entre el editor y Epifanio González por la utilización del telón de anuncios de la Zarzuela. Licenciado vidriera: "Revista de Tribunales", *El Heraldo de Madrid*, 2-XII-1898, p. 2. En esta última etapa como empresario de la Zarzuela se le unirá el compositor Manuel Fernández Caballero y juntos regentarán el citado coliseo. Vid. Nuria Blanco Álvarez: "El compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906)", Dpto. de Hª del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo, Tomo I, 2015, p. 70.

<sup>19</sup> Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, 31-XII-1897, protocolo 1.058, folio 8.415.

<sup>20</sup> *La Correspondencia de España*, 16-I-1888, p. 3.

<sup>21</sup> "Noticias", *El Heraldo de Madrid*, 22-II-1891, p. 3.



da dos veces por semana en Madrid entre 1888 y 1893, y que contaba con una agencia teatral internacional de contratación de artistas. La publicación tenía una sección fija sobre legislación y jurisprudencia en materia de derechos de autor.

Es una vez que la SAE se instaura y su negocio comienza a hundirse, cuando decide presentarse como elector y es elegido diputado por el partido Liberal, primero por Madrid en 1905 y hasta 1907<sup>22</sup>, y posteriormente en 1910 y hasta 1914 por el distrito de Valverde del Camino en Huelva<sup>23</sup>.

#### 4.2. El funcionamiento de la galería

Por desgracia, no se conserva el archivo personal de Fiscowich, por lo que ha sido necesario reconstruir su modo de trabajo a través de la documentación dispersa que se conserva en diferentes archivos, la información publicada en prensa y los testimonios bibliográficos.

El traspaso de derechos por parte de un autor hacia Fiscowich sobre sus obras revestía dos modalidades: o bien se cedía la propiedad plena sobre las obras musicales o dramáticas, pasando Fiscowich a ostentar todos y cada uno de los derechos que la Ley de Propiedad Intelectual concedía a los autores<sup>24</sup>; o bien se traspasaban solo algunos derechos convirtiéndose entonces Fiscowich en administrador y no propietario de las mismas, teniendo únicamente capacidad para cobrar las representaciones y reproducir y alquilar las partituras necesarias para las funciones<sup>25</sup>. En este último caso, Fiscowich adquiriría, a cambio del pago de un precio, el derecho exclusivo de servir los materiales de orquesta a los teatros y rendía cuentas trimestrales a los autores de lo recaudado por sus representaciones descontando, en concepto de administración, un 25% por la recaudación en el extranjero, 15% en provincias y entre el 2 y 5% en la capital<sup>26</sup>. La elección de la firma de uno u otro contrato probablemente dependería de la cantidad de dinero que necesitase el autor y de sus apuros económicos ya que, si necesitaba dinero rápido e inmediato y debía desprenderse de alguna de sus creaciones, procedía a la venta de las obras en las que se pagaba al contado una única cantidad.

Según ha podido constatarse en la investigación, el principal ingreso de la galería residía en el alquiler de las partituras, servicio que era fundamental para la marcha del negocio teatral y que los autores no podían realizar por sí mismos. Este servicio garantizaba ingresos estables y regulares, por lo que Fiscowich convenció a numerosos autores de que le vendieran sus derechos de reproducción a cambio de una única cantidad, con lo cual no tendría que repartir con ellos lo que co-

---

<sup>22</sup> Madrid, Archivo del Congreso de los Diputados, Serie documentación electoral 119, nº 29.

<sup>23</sup> *Ibid.*, Serie documentación electoral 123, nº 22.

<sup>24</sup> Como ejemplo, encontramos el contrato por el cual el compositor Vicente Lleó vendió a Fiscowich por 500 pesetas la totalidad de la zarzuela *El dúo con la sultana*, la mitad de la zarzuela *Las niñas toreras* y la tercera parte de *Los adelantados del siglo*. Según contrato, es el compositor Vicente Lleó quien deberá correr con los gastos derivados de notaría e impuestos de transmisión, lo que supone que de las 500 pesetas del precio de venta, en realidad, el autor percibiría mucho menos. Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, 6-III-1897, protocolo nº162, folio 1.154.

<sup>25</sup> Un ejemplo de este otro tipo de contratos es el firmado entre Fiscowich y el compositor Jerónimo Giménez Bellido. En dicho contrato Giménez declara ser propietario de la propiedad musical de una lista de obras de teatro lírico en uno y dos actos sobre las cuales quiere convenir que temporalmente Fiscowich tenga la exclusiva de reproducir los materiales de orquesta, con la finalidad de que el editor las sirva para representaciones teatrales. Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, 11 de mayo de 1900, protocolo nº446, folio 3.982.

<sup>26</sup> Sinesio Delgado: "Chapí y la Sociedad de Autores", *ABC*, 10-IV-1909, p. 4; y Joaquín y Serafín Serafín Álvarez Quintero, *Obras dramáticas, Las mil maravillas*, Madrid, R. Velasco, vol.2, 1912, p. 90.

brase en adelante por los alquileres. Los autores, que desconocían el potencial económico de este derecho, lo vendieron para todas sus obras presentes y futuras, por un precio ínfimo en comparación lo que podría producirles durante años<sup>27</sup>. En total, era poseedor de los derechos de reproducción de 79 autores entre los que se encontraban compositores españoles de teatro lírico de gran éxito, como Manuel Fernández Caballero, Tomás Bretón, Amadeo Vives, Gerónimo Giménez o Vicente Lleó<sup>28</sup>.

Según el testimonio de Sinesio Delgado, Fiscowich cobraba como mínimo 15 pesetas diarias a las compañías teatrales, más 500 pesetas de fianza solo por el alquiler de las partituras<sup>29</sup>. Pone como ejemplo el de una compañía que actúa de gira por los pueblos y, conforme a la tabla de tarifas mostrada inicialmente (véase Tabla 1), si pusieran en escena una zarzuela en un acto, pagarían 4 pesetas por la obra por cada representación, que irían a parar al compositor y libretista a partes iguales una vez descontada la comisión de Fiscowich; y 15 pesetas diarias de alquiler, que percibiría íntegramente Fiscowich.

#### 4.3. *Préstamos sobre las obras*

Uno de los puntos claves de la actividad de Fiscowich era la concesión de préstamos. Fiscowich tuvo suficiente visión empresarial como para vislumbrar que los préstamos eran un mecanismo seguro para mantener “enganchados” a los autores, ya que muchos de ellos necesitaban recurrir al préstamo para salir de apuros económicos y así conseguir dinero rápido cuando no les alcanzaba para sobrevivir con lo que conseguían al trimestre. Esta puede ser una de las cuestiones que expliquen el éxito de Fiscowich a la hora de hacerse con los derechos sobre una gran parte del repertorio musical y teatral, puesto que su sistema de préstamos permitía a los autores tener liquidez para afrontar sus gastos económicos mientras seguían produciendo obras con las que pagarlos. Si una obra no tenía el éxito esperado, siempre podían seguir creando nuevas producciones con las que saldar la deuda. Esto les impulsaría sin duda a seguir y seguir produciendo para mantenerse económicamente, ya que para muchos autores la cantidad recibida al trimestre no era suficiente para salir adelante.

Concedía los préstamos a un interés del 12%, un porcentaje bastante elevado que posteriormente fue calificado como abusivo por el Tribunal Supremo<sup>30</sup>, que en aquella época establecía el interés normal en un 8%. Pese a esto, para los autores era más fácil recurrir a Fiscowich que a otra clase de prestamista, puesto que él sí podía sacar provecho económico de las obras teatrales al contar con una galería teatral, cosa que no sería tan sencilla para un banco o un prestamista privado.

Algunos ejemplos de contratos localizados nos dan una idea de las altas cifras que se prestaban y a las que tenían que hacer frente los autores con sus liquidaciones. Uno de estos contratos

<sup>27</sup> Como ejemplo, puede citarse el del compositor Teodoro San José, que realizó la venta del derecho de reproducción de sus obras presentes y futuras a cambio del precio total de 1.000 pesetas. Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, 30-XI-1892, protocolo nº162, folio 7.769.

<sup>28</sup> Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, 29-VII-1901, protocolo nº745, folio 5.764.

<sup>29</sup> Sinesio Delgado: *España al terminar el siglo XIX. Apuntes de viaje*, Madrid, Hijos de M.G. Hernández, 1897, p. 62.

<sup>30</sup> *Colección legislativa. Jurisprudencia Civil*, Madrid, Imp. de la *Revista General de Legislación*, 1920. La sentencia fue dictada con motivo de un préstamo solicitado por el dramaturgo Miguel Ramos Carrión, presidente de la SAE durante los años 1912 y 1913.

es el otorgado a favor del libretista Antonio Paso y Cano por la cantidad de 12.956,16 pesetas con fecha de 18 de mayo de 1900, en el que garantiza la deuda con varias de sus zarzuelas<sup>31</sup>. Se incluye además una cláusula por la que el autor debía indemnizar a Fiscowich con 2.000 pesetas si retiraba las obras de su administración, aunque ya hubiese saldado la deuda. Otro ejemplo es el contrato del dramaturgo Pérez Escrich que solicitó 15.000 pesetas en 1881<sup>32</sup>. No pudo hacer frente a su deuda y varias de sus obras y bienes muebles fueron embargados.

Fiscowich ejercería con tal regularidad el oficio de prestamista que por Orden de 17 de febrero de 1900 la Dirección General de Contribuciones le obligó a pagar los correspondientes impuestos por tal actividad. Hasta la fecha, Fiscowich solo pagaba el impuesto de contribución industrial por su labor de administrador, pero a raíz de una de investigación se demostró que, además de editar obras y administrar derechos de autores, también les prestaba dinero a cambio de un interés. A pesar de que Fiscowich recurrió la resolución ante los tribunales, se le condenó finalmente a pagar una multa de 11.630,88 pesetas<sup>33</sup>.

#### 4.4. La red de representantes en España y el extranjero

Para poder administrar las obras de los autores y recaudar en los teatros, Fiscowich contaba con una amplia red de representantes distribuidos en Madrid, provincias<sup>34</sup> y en el extranjero, personas que, a cambio de un porcentaje sobre lo percibido, actuaban en nombre del editor recaudando el dinero y remitiéndoselo. No se conoce con exactitud el número de representantes, pero Fiscowich afirmaba en el anuncio de su galería que excedían de 1.200.

En los años en los que funcionaba la galería de Fiscowich todavía existían numerosos países que no contaban con un tratado con España en materia de derechos de autor, por lo que campo de actuación de Fiscowich en el extranjero era limitado. Además de esto, hay que tener en cuenta la dificultad de las comunicaciones y el hecho de que el cobro por la representación de obras fuese todavía algo relativamente reciente, por lo que existían muchos empresarios que se resistían a pagar.

Se ha podido averiguar que Fiscowich otorgó tres poderes diferentes el 18 de mayo de 1900 para nombrar representantes en Argentina, Filipinas e Italia. El primero de ellos fue otorgado a los Sres. Berard y Compañía con sucursal establecida en Buenos Aires<sup>35</sup>; el segundo a los señores Mas-saguer y Echegoyen, "Almacén de música y de pianos", con domicilio en Manila<sup>36</sup>; y el tercero a la *Società Italiana degli Autori*, con domicilio en Milán<sup>37</sup>. Los representantes contaban con facultades

---

<sup>31</sup> Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, 10-VII-1899, protocolo nº475, folio 6.258.

<sup>32</sup> "Juzgados", *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 29-IX-1885, p. 2.

<sup>33</sup> *Colección Legislativa de España. Jurisprudencia administrativa*, Madrid, Imp. de la *Revista de la Legislación*, tomo 61, 1901, pp. 263-267.

<sup>34</sup> Era obligatorio que se publicasen los nombres de los representantes designados en cada provincia, pero solo se ha localizado la noticia del nombramiento de representantes en Tarragona. Fiscowich designó a las siguientes personas en los distintos municipios: Canonja, Antonio Bargalló; Cambrils, Juan Ferré; Falset, Francisco Piñol Solana; Gandesa, Pedro Juan Goiden; Montblanch, José Montmany e hijo; Mora la Nueva, Ramón Lorán; Pobla de Mortonés, Jesús Aliés; Reus, José Segimón y Prius; Tortosa, Ramón Marqués y Durán; Tarragona, Juan Fortuny Burgueras; Torredembarra, José Garreta; Valls, José Cyalá. *Boletín Oficial de la Provincia de Tarragona*, 1-1-1898.

<sup>35</sup> Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, 18-V-1900, protocolo nº 472, folio 4.324.

<sup>36</sup> Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, 18-V-1900, protocolo nº473, folio 4328.

<sup>37</sup> Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, 18-V-1900, protocolo nº 474, folio 4.332.

para cobrar por todas las obras del catálogo de Fiscowich, autorizar o negar representaciones y ejercitar ante los poderes públicos las acciones necesarias para defender los derechos del editor.

Algunos de estos representantes no ejercían como tales solo para Fiscowich, sino que también eran mandatarios de otros editores extranjeros y españoles, con quienes colaboraban velando por sus intereses en el territorio que tenían bajo su competencia. Tal es el caso de Massaguer y Eche-goyen, que también figuraban como representantes del editor Luis Aruej<sup>38</sup>, y de Juan Manuel Valle, quien además de ser representante de Fiscowich en Lisboa lo era también del resto de «Galerías Lírico-Dramáticas españolas y de la *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques* de París»<sup>39</sup>, tal y como consta en el membrete que incluía en sus cartas. Fiscowich y Aruej incluso habían llegado a otorgar anteriormente un poder conjunto en 1896 para compartir corresponsal en México nombrando como tal a Don José de la Macorra<sup>40</sup>.

Pese a contar con sus representantes, tanto para Fiscowich como para el resto de administradores era complicado en muchos casos controlar la totalidad de las representaciones y conseguir el dinero adeudado, ya que la picaresca de las empresas y los fraudes eran habituales y las autoridades parecían no tomarse la propiedad intelectual muy en serio. Los administradores de los autores podían llevar un control más o menos exhaustivo de las obras representadas en cada población, debido a que los gobernadores civiles y alcaldes tenían la obligación de remitir trimestralmente al Ministerio de Fomento las obras representadas en cada localidad y el número de representaciones de cada una<sup>41</sup>. Sin embargo, no se trataba de un medio muy fiable puesto que un gran número de localidades evadían esta obligación<sup>42</sup>, otras se demoraban en el envío y las listas acababan publicándose con meses de retraso y de manera incompleta en los diferentes números del *Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual e Industrial*.

## 5. Conclusiones

De los datos expuestos podemos concluir que, pese al reconocimiento legal de la propiedad intelectual, en la práctica, los autores carecían de medios para recibir una retribución justa por sus creaciones. Surge entonces el abusivo sistema de Galerías lírico-dramáticas, administradores pro-

<sup>38</sup> Así consta en la contraportada de la edición impresa del libreto de *Carmela*, parodia lírica de la ópera *Carmen* en un acto y tres cuadros con música de Tomás Reig y letra de Salvador M<sup>a</sup> Granés, Madrid, Luis Aruej, 1901. En dicha contraportada se enumeran los representantes de la galería de Aruej en el extranjero: en Lisboa, Juan M. Valle; en La Habana, los Sres. L. Manene y cia.; en Puerto Rico, los Sres. Sobrinos de Izquierdo y cia.; en Manila, los Sres. Massager y Eche-goyen; en México, José de la Macorra y en América del Sur, los Sres. Lazárraga y cia.

<sup>39</sup> Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fons Àngel Guimerà, caixa 36/2, Carta de Juan Manuel Valle a Florencio Fiscowich, 31 de mayo de 1898. En dicha carta, Fiscowich y su representante comentan la cesión de derechos para la traducción y representación en Portugal de *El padre Juanico*, drama en tres actos de Àngel Guimerà.

<sup>40</sup> M. Caballero Espericueta, "Editores, compositores y libretistas líricos en...", p. 13.

<sup>41</sup> Real Decreto publicado por el Ministerio de Fomento de 11-VI-1886, ordenando a los gobernadores civiles y a los alcaldes, en donde no residan aquellos, remitan a dicho Ministerio estados trimestrales de las obras dramáticas representadas en sus respectivas localidades, para que los autores puedan comprobar el número de representaciones de sus obras. *Gaceta de Madrid*, 12-VI-1886, p. 725.

<sup>42</sup> Un año más tarde se volvía a insistir en el cumplimiento de este deber con la aprobación de la Circular de 10 de abril de 1887 de la Dirección General de Instrucción Pública dirigida a los Gobernadores civiles, estableciendo reglas para el cumplimiento del Real Decreto de 11 de junio de 1886, publicado en la *Gaceta de Madrid*, 11-V-1886, p. 2. Aun así, se seguiría incumpliendo esta obligación. El *Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual e Industrial* publicaba una lista con las localidades en las que los gobernadores dejaron de enviar datos: Almería, Baleares, Barcelona, Cáceres, Canarias, Ciudad Real, Córdoba, Gerona, Granada, Guadalajara, Lérida y Murcia. *La España Artística*, año V, n<sup>o</sup> 176, 24-I-1892, p. 2.

fesionales que actuaban en nombre de aquellos para cobrar sus derechos. Mediante una red de representantes situados en diferentes localidades, recaudaban y repartían los derechos por las obras dramáticas y musicales representadas, además de prestar otros servicios como la copia y alquiler de partituras a cambio de comisiones. Las galerías disponían de un catálogo con las obras que tenían a disposición y las empresas debían ponerse en contacto con ellas para solicitar las obras que quisieran poner en escena y pagar una tarifa por cada representación, además del alquiler. Para ello, los autores firmaban diferentes tipos de contratos con el fin de ceder los derechos sobre sus obras, que pasaban a formar parte de cada catálogo, puesto que, o bien malvendían derechos sobre la obra a precios muy reducidos, o bien contrataban a las galerías como administradores a cambio de pagarles un porcentaje sobre lo recaudado.

Este oneroso sistema creado por las galerías, especialmente la de Fiscowich, contribuía a la explotación y no a la mejora de las condiciones económicas de los autores. La liquidación trimestral de los derechos propiciaba que los creadores pidiesen préstamos a modo de adelantos, lo que les conducía a endeudarse más y más para afrontar gastos mientras que debían seguir creando obras con las que pagar la deuda. Las galerías actuaban como prestamistas y descontaban a los autores de sus ingresos la amortización de la deuda más los intereses, completamente desmedidos, por lo que surge un negocio en torno a la concesión de préstamos con el que explotar aún más a los creadores, quienes necesitaban endeudarse para poder continuar subsistiendo.

Se ha evidenciado además cómo las Galerías se enriquecían a costa del alquiler de las partituras que percibían íntegramente al haber adquirido los derechos de reproducción de las obras, dentro de un sistema manejado únicamente por ellas que decidían que obras suministrar y a que precio y en el que los creadores resultaban la parte menos importante de la industria.

La prensa criticó con frecuencia el abuso de las galerías. No solo por el hecho de haberse aprovechado del desconocimiento de los autores, sino también por la arbitrariedad de los precios del alquiler y sus efectos en el panorama teatral. Algunas compañías decidían representar obras prescindiendo de la orquesta para ahorrar costes y la falta de imparcialidad a la hora de servir los materiales, provocaba que los archiveros procuraran dar a las compañías las obras que más favorecieran a sus intereses en detrimento de otras<sup>43</sup>.

La unión colectiva de los autores para eliminar los intermediarios y recuperar el control sobre el derecho de reproducción será uno de los objetivos prioritarios de la SAE. Las otras sociedades creadas por los autores durante este período, como la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música, recibirán feroces críticas por su nefasta gestión y la ausencia de soluciones al problema económico de los autores. La SAE, sin embargo, tomará medidas y pasará a hacerse cargo de la copia y alquiler de los materiales y por lo tanto a percibir estos ingresos sacando a Fiscowich del negocio y repartiendo los ingresos con los autores socios. La SAE creará así un archivo unificado de partituras con alquileres más económicos. Para intentar reducir el endeudamiento de los autores, repartirá además las liquidaciones mensualmente y reducirá los porcentajes por administración.

---

<sup>43</sup> "El teatro por dentro. El escándalo de los archivos", *Juan Rana*, año I, nº 21, 6-VIII-1897, p. 2 y "El teatro por dentro. El escándalo de los archivos (II)", año I, nº 23, 20-VIII-1897, p. 2.

Tras la publicación de un volumen monográfico coordinado por Cortizo y Sobrino, dedicado a las “Sociedades musicales”, en los *Cuadernos de Música Iberoamericana*, revista del ICCMU, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, en su primera etapa (Madrid, vols. 8-9, 2000), han sido muchas las investigaciones desarrolladas en nuevos ámbitos relacionados con las sociedades de música, las sociedades filarmónicas, las sociedades corales o las bandas de música. Este volumen propone una puesta al día de las mismas, a través de nuevos resultados de investigación sobre los fenómenos asociativos y sus sinergias con las prácticas musicales en España, durante un siglo, entre 1839 y 1939, desarrolladas en el marco del Proyecto de I+D+i dedicado a la “Microhistoria de la Música Española Contemporánea: ciudades, teatros, repertorios, instituciones y músicos” (HAR2015-69931). A través de veintidós estudios, muchos de ellos fruto de investigaciones doctorales, que han sido sometidos a los habituales procesos de validación científica de “revisión por pares”, se recupera la memoria objetiva de diversas sociedades y su relación con las prácticas musicales, los procesos de recepción y difusión de repertorios, la conformación del gusto musical o los diversos hábitos interpretativos que dichas instituciones y asociaciones facilitaban y promovían. Esta miscelánea se convierte así en el volumen tercero de la colección musicológica *Hispanic Music Series*, del Grupo de investigación ERASMUSH (“Edición, investigación y análisis del patrimonio musical español XIX-XX”), de la Universidad de Oviedo.



Universidad de Oviedo  
*Universidá d'Uviéu*  
*University of Oviedo*



Hispanic Music Series  
ERASMUSH Group  
University of Oviedo  
Spain

ISBN 978-84-17445-92-8



9 788417 445928