



Luis  
G. Iberní

## La constitución de la Sociedad de Autores

El fenómeno del nacimiento de la Sociedad de Autores Españoles se ha estudiado desde algunas perspectivas aunque no todas las que merece uno de los grandes acontecimientos intelectuales de nuestra Historia. A lo largo de este artículo se ha pretendido mostrar nuevas vías que amplíen no sólo nuestro conocimiento, sino que posibilitan claves que, hasta el momento, no han sido desveladas. La tesis más importante viene de señalar la importancia del momento, tanto en aquellos aspectos sociales y políticos como los puramente artísticos, destacando entre estos últimos el papel que tiene el género chico como referente absoluto en el largo proceso de consecución llevado a cabo por los propios autores.

Es difícil valorar el nacimiento de una institución de la trascendencia de la Sociedad de Autores, sin acudir a aquellos aspectos que nos determinan sobre qué marco histórico se configura, totalmente necesario para comprender su evolución real. Es imprescindible valorar tanto la situación política que se da en la España de la Restauración con el auge del mundo obrero que reivindica su trabajo como fenómeno socio-económico al lado de las nuevas legislaciones que favorecieron el asociacionismo, como la expansión del género chico que permitió configurar una industria teatral rentable de gran influencia sobre las masas burguesas ubicado dentro de un conglomerado de ideas novedosas que ayudan a articular el último tercio del XIX incluyendo desde las aportaciones de Costa hasta las variadas y confrontadas visiones de los noventayochistas.

*The creation of the Spanish Authors' Society has been studied from various viewpoints, although not as many as one of the most important intellectual events in Spanish history might deserve. This article aims to open up new paths that not only increase our knowledge, but also point to key issues that have yet to be explained. The article's central thesis underlines the importance of the moment, both in relation to political and social matters as well as to purely artistic ones, particularly the role of the género chico as an absolute reference during this long process, carried out by the composers and authors themselves.*

Con la llegada de la Restauración, el movimiento obrero vivirá una primera etapa de clandestinidad limitada por la censura y la ley de Asociaciones de 1875 a la que seguirá una segunda, mucho más importante que se produciría con la llegada de los liberales de Sagasta al poder en 1881, dándose un gran peso a las asociaciones a la par que actuaba en otros ámbitos caso de la constitución, en 1883, de la Comisión de Reformas Sociales, que tuvo una indudable trascendencia en todos los sectores. La tercera, que se iniciaría a finales de los ochenta, tiene como factor desencadenante la agudización de la crisis industrial junto a la búsqueda de una organización obrera más amplia y mejor dispuesta a coordinarse frente al capital. Aquí encontramos en la figura de Pablo Iglesias a uno de sus ideólogos más avanzados inspirador del Parti-

do Democrático Socialista Obrero<sup>1</sup>, precedente del que hoy conocemos como PSOE.

Un factor a tener en cuenta para comprender el proceso reivindicativo de los autores, viene de la promulgación de la Ley de Asociaciones del 30 de junio de 1887, que superaba la obsoleta de 1875. Redactada bajo el espíritu liberal de Sagasta, quien también había reformado la Ley de Imprenta en 1883, gracias a ella se facilitaba la sindicación obrera, el desarrollo de congresos así como la apuesta por una opción política directa y netamente obrera que obtendría su primer fruto con la reimplantación del sufragio universal en 1890. Todo ello es paralelo a la consolidación de los sindicatos como vehículo reivindicativo profesional que se adaptará a todos los ámbitos de la sociedad. La etapa que va desde la puesta en marcha de la citada ley hasta principios de siglo irá determinada por la activación de los grupos obreros del momento. También la burguesía media y baja, el elemento base del mundo teatral, disconforme con el sistema y mucho más formado intelectualmente, empieza a rebelarse contra las altas capas burguesas, sustentadoras de la política de la Restauración canovista, que en realidad se mostraban como auténticas herederas de una aristocracia que estaba perdiendo su poder a gran velocidad.

La preocupación ante la pasividad general del Estado originará tanto una serie de actuaciones individuales como de grupo. Es la época en la que irrumpe en el panorama una burguesía no integra-

da en los bloques de poder, formada por asalariados y funcionarios, al lado de ciertos sectores intelectuales o de la clase obrera consciente, que figuraban unidos en la crítica contra el sistema y apostaban por un replanteamiento de todos los problemas a la vez que brindaban sus propias soluciones. Aunque el ejemplo de los escritores ha sido más estudiado y de él existe una bibliografía muy completa, en menor medida se ha analizado la aportación de los músicos que, como no podía ser de otra manera, se transformaron en la medida de sus posibilidades en activos protagonistas de la vida pública, con continuas y permanentes reflexiones públicas ante los males del país.

La cantidad y variedad de ejemplos refleja una presencia habitual en los medios de comunicación. Un caso lo encontramos en Ruperto Chapí cuando en su artículo *¡Hasta cuándo!*, se expresaba críticamente a raíz del grave error de expresión cometido por el entonces Ministro de Instrucción y Bellas Artes, señalándole con su implacable sorna:

Ya sabemos que no se llega a la representación suprema de la cultura patria por méritos contraídos en la crítica y erudición musicales; pero, ¿tanto cuesta enterarse de las cosas, siquiera sea un poquito, cuando llega el caso? Porque es lo grave que, con ministros que piensen como el de marras, mal año para la música española, tan necesitada de cuidados y atenciones por parte del Estado. ¡Ya que tan soberano fue el regalo, no se escatime lo que cueste el conservarlo!<sup>2</sup>.

Una similar línea de pensamiento se esconde en las reflexiones de otro activo compositor, Amadeo Vives, quien afirmaría en paralela reflexión sobre la vida pública que "con tantos políticos y tanto partido como padecemos, ahora mismo, apenas si hay de quien echar mano. Y quizá la opinión tenga que seguir tolerando a algunos hombres, sin poder creer

<sup>1</sup> En el programa del Partido Democrático Socialista Obrero se señala que "la transformación de la propiedad individual en propiedad social es la base firme y segura en que ha de descansar la emancipación de los trabajadores; que la poderosa palanca con que éstos han de remover y destruir los obstáculos que a dicha transformación de la propiedad se opongan ha de ser el poder político, del cual se vale la clase media para impedir la reivindicación de nuestros derechos" Citado por Antoni Jutglar en *Ideologías y clases en la España Contemporánea*, (Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1968).

<sup>2</sup> Ruperto Chapí: "¡Hasta cuándo!", *Alma Española*, Madrid (22-XI-1903).

y menos confiar en ellos. ¿Hasta cuándo durará tan angustiada situación?"<sup>3</sup>. Podríamos rastrear múltiples ejemplos en las apariciones más o menos habituales de compositores del prestigio de Felipe Pedrell, Gerónimo Giménez o Tomás Bretón, así como las reflexiones paralelas de críticos como Manrique de Lara, Antonio Peña y Goñi o Cecilio de Roda. En líneas generales, a los músicos se les ubicaba en parecido lugar que al resto de los intelectuales, llamados a ejercer un papel sobre la masa popular poco ilustrada. Podemos recordar la carta, firmada en Salamanca, por Miguel Unamuno y dirigida al citado Vives donde le aconseja que "lo primero es asegurar la vida y conquistar nombre para poder influir sobre el pueblo después. Sólo hace falta que no se deje vencer por él; que no tenga que componer la *Marcha fúnebre de un artista...* Hay que hacer mucho para borrar la obra de esa música de chulerías"<sup>4</sup>.

En el marasmo de ideas que en pro de una renovación de la vida social y pública se produce a fines de siglo surgen múltiples tendencias, entre las que merece ser destacado el regeneracionismo de Costa que, lo mismo que otra, también fue avalado por nuestros músicos. No olvidemos que tanto Bretón como Chapí firmarían su manifiesto desde su puesto de ateneístas distinguidos junto a nombres tan importantes como Rafael Altamira, Pedro Dorado, el propio Unamuno o Ramón y Cajal. Ese manifiesto apoyaba el desarrollo de la enseñanza y la educación conforme a métodos europeos, así como el fomento de la producción, la difusión del bienestar ciudadano, al lado del deseo de la europeización de España, entre otros aspectos. La necesidad de apos-

tar por un cosmopolitismo, así como el peso de la sensibilidad modernista, entendiendo como tal el culto a la belleza por sí misma, que fue bastante común a los noventayochistas, explica también otros aspectos fundamentales para la vida musical, como la constitución de la Sociedad Filarmónica de Madrid en 1901, creada e inspirada por un fuerte componente pedagógico, auténtica obsesión de la intelectualidad del momento<sup>5</sup>. La constante mirada al exterior, la importancia de abrir nuestro mercado a los intérpretes y obras extranjeros que mostrarán lo que se hacía más allá de nuestras fronteras, es un hilo común en este panorama.

## 1. La ley de propiedad intelectual

El diputado conservador Manuel Danvila había señalado en 1876, coincidiendo con los debates de la nueva constitución canovista, la necesidad de reformar la Ley de Propiedad Intelectual promulgada el 10 de junio de 1847 con la intención de adaptarla a los nuevos requerimientos. El nuevo texto partía de un modelo de sociedad a la que caminar tratando de acomodarse al marco europeo. En diferentes foros, constituciones y leyes se había resaltado la importancia de la propiedad intelectual. Así, encontramos ese mismo espíritu en las palabras de Francisco Giner de los Ríos,

<sup>3</sup> Amadeo Vives: *Julia* (Madrid: Colección Austral, 1971).

<sup>4</sup> Carta de Miguel de Unamuno a Amadeo Vives. Publicada en F. Hernández Girbal: *Amadeo Vives* (Madrid, 1971), p. 133.

<sup>5</sup> En el *Anuario Legislativo* (Madrid, 1898), p. 121, aparece un texto de la Administración del Estado donde se señala que "si el problema de la educación nacional ha sido siempre asunto de vitalísimo interés, hoy, ante la necesidad imperiosa que el país siente de restaurar sus fuerzas para lanzarse con fe en el camino del porvenir, la solución acertada de tal problema puede ser y es positivamente la base más sólida de la apetecida regeneración de España". En esta línea se explica la fortísima crítica de Chapí a la vida pedagógica cuando afirmaba que "con variar de cuando en cuando el título del único establecimiento de enseñanza musical, dar otro nombre al cargo del que ha de dirigirlo, aunque sea gravando innecesariamente el presupuesto y etc... Cátate cumplida la misión ministerial y protegido el arte". Chapí: *¡Hasta cuándo!*...

cuando señalaba que “nadie negará que hoy día la primera cualidad por que se estima al hombre es el talento. Se le adula por sus riquezas o por su posición exterior; pero sólo le granjea personalidad y renombre aquella facultad que, por otra parte y, a causa de esto mismo, es la que pronuncia el *sic igitur* y sabe, cuando quiere, abrirse de par en par todas las puertas”<sup>6</sup>.

A partir de las demandas del texto constitucional canovista, en 1876 se asiste a una actividad legislativa intensa necesariamente complementaria. Fueron tres años de gran actividad, que tenía como punto de partida lo que en la época se valoraba como “espíritu moderno”, aunque sin olvidar que estaba bajo la dirección de la monarquía alfonsina. El 10 de enero de 1879 se vota una nueva Ley de Propiedad Intelectual y a ésta seguirán, hasta 1910, por lo menos 140 disposiciones de carácter reglamentario, entre ellas la que se refiere a la ejecución de dicha ley, publicada el 3 de septiembre de 1880. Su proyección ha sido considerable ya que ha continuado en vigor hasta 1987, es decir más de un siglo.

En virtud de ella quedaban protegidas todas las obras científicas, literarias o artísticas, tanto originales como derivadas o de segunda mano (adaptaciones y arreglos) por un plazo que comprendía la vida del autor más ochenta años después de su muerte. En su espíritu se apunta a que la propiedad está íntimamente unida al hombre, a su personalidad y a su destino individual y social por lo que debe reflejar “todas las evoluciones de la vida humana, y las concepciones de la inteligencia, las creencias religiosas, los sentimientos diversos que dominan a los hombres y transforman la vida de los pueblos”, así como “transparentarse en las leyes relativas a la organización de la propiedad”.

<sup>6</sup> VV. AA.: *Bases documentales de la España Contemporánea. Restauración y Desastre* (Madrid: Guadiana de Publicaciones, 1972).

También considera que la propiedad intelectual “debe disfrutar los mismo derechos que la propiedad común, con fundamento en que la primera es si cabe más aceptable que la segunda, más respetable que la propiedad material”. Hay que destacar que, en algunos aspectos, España se convierte en el país más avanzado en lo que se refiere a la valoración de su potencial intelectual. Algunos años más tarde, en 1886, se adhiere a la Convención Internacional para la protección literaria y artística de Berna, revisada en Berlín el 13 de noviembre de 1908.

## 2. El género chico, motor del cambio

En todo este marco legislativo e ideológico, tiene lugar el desarrollo de lo que venimos a denominar género chico, que en realidad no es más que una manifestación teatral por horas, a modo de sesiones similares a las que se llevan a cabo en los cines actuales. Fruto de la Revolución del 68 y consolidado a fines de los setenta, heredero de la ópera *buffa* italiana, de la cómica francesa y del sainete hispano de principios del XVII, se mostrará como un modelo escénico notable, determinado por su rentabilidad precisamente por poder llevar a cabo funciones por horas en lugar de programas únicos, permitiendo abaratar notablemente los costes explotando a los músicos, coristas y actores, mientras lograba una increíble popularidad gracias a una increíble capacidad para adaptarse a la demanda de unas clases sociales en permanente desarrollo.

En principio era un tipo de teatro de evasión, resultado de la atmósfera de cierta tranquilidad que se da en la Restauración aunque irá evolucionando progresivamente hasta el punto de adaptarse a los múltiples y variados estímulos sociales. Músicos y literatos forman una generación que confluye en los mismos intereses. Escribían a gran velocidad y con

los medios de que disponía cada teatro. Por ello, de la misma manera que sucede en los actuales culebrones, era más necesario el oficio para obtener el máximo de resultados en el menor tiempo posible que la calidad, lo que hizo que la alta intelectualidad lo denostara. La capacidad de adaptación al medio era una necesidad imperiosa, permitiendo su ascensión permanente al éxito y, con éste, a la popularidad de sus máximos creadores, entre los que figuran nombres como Chueca, Giménez, Fernández Caballero o Chapí, entre los músicos, y Arniches, los Quintero, Fernández Shaw y el mismo Benavente, entre los libretistas.

La forma de composición de las obras destinadas al género chico hizo que sus autores usaran e, incluso, abusaran de la colaboración que, como veremos más adelante, será una de las artimañas de la que se valdrán los primeros luchadores para configurar la actual Sociedad de Autores. Si lo analizamos con la mentalidad de fines del siglo XX, resulta muy fácil de comprender porque actuaban a modo de factoría colectiva, precedente del desarrollo del gran cine industrial de la segunda mitad del siglo XX. Todos los elementos eran intercambiables una vez diseñado el guión. De ahí que los escritores dramáticos tuvieran que trabajar en muchas ocasiones en equipo, combinando las habilidades individuales, bien para versificar o para diseñar tipos característicos o personajes más o menos próximos al espectador. Planificaban las obras en sus célebres tertulias de los saloncillos de los teatros y sólo posteriormente se le añadía la música. En realidad, los números musicales eran partes más o menos obligadas, en muchas ocasiones ajenas al hilo dramático, lo que hacía que el compositor, si no gozaba de gran prestigio, tenía dificultades para modificar la parte textual convirtiendo estas piezas en teatro "con música". Si bien no puede menospreciarse a ésta ya que permitía

que la obra se consolidara y perpetuara durante meses o incluso años en el repertorio, gracias a su difusión en cafés, organillos, bandas de música y un largo etcétera de medios.

No es de extrañar que una zarzuela pudiera estar compuesta por cuatro o más compositores facilitando la consolidación de auténticos "tándems", como los célebres ejemplos de Perrín y Palacios, los hermanos Quintero, Jackson Veyán y López Silva entre otros muchos. También en el campo musical vemos bastantes ejemplos. Así, Chueca necesitó de Joaquín Valverde durante mucho tiempo. Giménez y Vives crearon casi una veintena de obras de gran impacto y notable popularidad. Hasta Chapí, cuya técnica prodigiosa le permitía escribir a gran velocidad, colaboró con autores como Giménez, Morera o Serrano.

Y es que no se puede olvidar que la velocidad era el factor fundamental. Tal y como refiere el *Heraldo de Madrid*, "en muchas ocasiones se lleva a la copistería una partitura a la diez de la mañana, para ensayarla a las cuatro de la tarde y estrenarla por la noche"<sup>7</sup>. El género chico, por su inmediatez, tenía además la capacidad de adaptarse a cualquier acontecimiento político o social por lo que su contenido es también resultado de su vinculación con la realidad cotidiana y, por ello, comprensible sobre todo para el espectador de su momento. Al tratarse de un fenómeno de masas tenía la capacidad de influir en ellas en la percepción del problema, por lo que se comprende el papel de la censura en tantos y tantos momentos.

Las funciones por horas posibilitaron de alguna manera la democratización de los espectáculos, ampliándose posteriormente con la aparición del denominado género ínfimo, la revista y, más adelante, el cinematógrafo. Frente a los ejemplos de

<sup>7</sup> E. Sa del Rey: "La orquesta", *Heraldo de Madrid* (8-II-1909).

épocas anteriores, que habían estado en gran medida en manos de la aristocracia, el género chico es un fenómeno burgués en esencia, sobre todo perteneciente a esa parte que corresponde a la burguesía media y baja consolidada en España durante la Restauración. Tal como nos recuerda Osorio y Sánchez, el público del género chico constaba de “empleados, patronas de huéspedes, oficiales, retirados, funcionarios cesantes, estudiantes de todas las facultades, modistas, criados, viudas que viajan de incógnito y solteras talludas”<sup>8</sup>

La importancia del género chico como punto de partida de la Sociedad de Autores es fundamental ya que al tratarse de un espectáculo de características casi industriales, sus beneficios potenciales eran también mucho mayores, muy por encima de lo que había producido el mundo del teatro anterior. Basta repasar la cantidad de nuevos edificios que se construyeron en España en el último tercio del XIX y la importancia que el género chico tenía en su programación para reflejar que en la reivindicación de los autores había, además de elementos ideológicos de todo tipo, razones económicas. Basta tener en cuenta sólo el caso de Madrid, donde una veintena larga de coliseos se dedicaron total o parcialmente a este género a partir de 1880. En la última década del XIX se estrenaron en la capital de España más de 1.500 obras, lo que habla de una media anual que supera los ciento cincuenta títulos, poco menos de uno cada dos días, lo que refleja su impacto popular.

Tal oferta surge de la presencia de numerosos creadores, tanto aquellos especializados como algunos otros, incluyendo figuras de gran prestigio, que sólo lo afrontaron puntualmente. Tampoco debe olvidarse que numerosos intelectuales de la época,

especialmente los partidarios de todas las modernidades, acudían con bastante frecuencia y se deleitaban en ellos, convirtiéndolos en un acontecimiento social. Se ha señalado una y otra vez que la “Cuarta” de Apolo era un vehículo que iba más allá de un marco habitual para cierta bohemia noctámbula, sino que incluía a un público que conectaba con aquellos sectores más liberales con cierta influencia mediática. El éxito de la fórmula y su rentabilidad se potenciará en América donde se llegarán a hacer las primeras fortunas en este campo<sup>9</sup>. Toda esa industria generaba cantidades importantes que, en la mayoría de las ocasiones, quedaba en manos de los intermediarios. Esa es al menos la impresión general tal como lo transmite en un texto de aproximadamente 1897, el crítico Dionisio de las Heras cuando afirma que “las exigencias de los caciques (se refiere a los archiveros) llegan en ocasiones a un punto que mientras los autores de una zarzuela han cobrado por derechos de representaciones unos cuantos centenares de pesetas, el archivero ha percibido miles por los materiales de orquesta de la misma producción”<sup>10</sup>.

Y es que frente al control que tenían los intermediarios —a lo que me referiré algo más adelante— la única opción que disponían los artistas para lograr el máximo beneficio, y no siempre, venía de tratar de asumir el papel de empresarios. En numerosas ocasiones se establecieron como tales, bien directamente o bien ligados a otros socios con dinero, aunque no se vieron favorecidos por la fortuna

<sup>8</sup> R. Gil Osorio y Sánchez: “Los teatros por horas”, *La Correspondencia Musical*, Madrid (6-VII-1881).

<sup>9</sup> Sinesio Delgado señala en una carta en relación con los ingresos obtenidos en Argentina que “los empresarios han realizado grandes ganancias; los cómicos han cobrado escandalosos sueldos, y ni unos ni otros se han acordado para nada del verdadero dueño, del que con su trabajo las proporcionaba gangas semejantes, sino para burlarse de él y retirarse en sus propias barbas”. S. Delgado: *Obra Completa. Tomo primero. Versos y prosa* (Madrid: Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1919).

<sup>10</sup> D. De las Heras: *Madrid en la escena*. Madrid, sf.

salvo contadas excepciones. Ejemplos hay múltiples. Encontramos varios ejemplos en la época de Barbieri y Arrieta y más adelante, en plena Restauración, se creará en 1881 en Madrid la denominada Sociedad Lírico Española, apoyada en la Ley de Asociaciones de 1875, que favorecía las de orientación cultural y que no era sino la tapadera de una empresa que toma el Teatro Apolo con el fin de poner las bases de la ópera española aunque se vería lastrada por sus desastrosos resultados económicos.

Hay que resaltar, en cualquier caso, que durante esta última etapa del siglo XIX, los gastos de los elementos estables eran relativamente módicos. Se explotaba a los músicos de los fosos que, forzosamente, necesitaban estar pluriempleados, mientras que los coristas se veían obligados a permanecer hasta doce horas diarias, entre ensayos y representaciones. Además las producciones se rentabilizaban por años ya que los decorados se aplicaban en función del ambiente creado por la obra dramática. Conforme surgen las diferentes asociaciones reivindicativas que llevarán a mejorar los sueldos y las condiciones de los integrantes de las compañías, se multiplicarán los problemas de explotación lo que llevará, entre otras razones, al cierre de numerosos teatros a principios del siglo XX así como al hundimiento de aquellas empresas que no supieron adaptarse a los nuevos tiempos.

En la mayoría de los casos y para poder sobrevivir, los autores entregaban a los intermediarios sus obras que se hacían cargo de ellas a todos los efectos, a cambio de una determinada cantidad que, en general, nunca compensaba. Así la propiedad pasaba del autor al intermediario casi automáticamente. Sinesio Delgado refiere que se debía tanto a la apatía inconcebible de los autores como a su miedo

no, y toleran en la actualidad que un par de caballeros particulares, que no son autores, ni propietarios, ni nada, dispongan a su antojo de las obras líricas, pongan y quiten trabas a las representaciones teatrales y manden como dueños absolutos en los empresarios y en los actores que no pueden emprender el más pequeño negocio sin pasar por las horcas caudinas aceptando condiciones onerosas y deprimentes<sup>11</sup>.

En realidad, la Ley de Propiedad Intelectual reconocía al autor el derecho de velar por su reproducción y representación exactas, incluso "después de la enajenación de su obra dramática o musical". De hecho, pudo ser ésta la razón principal que enfrentó a Felipe Ducazcal y Chapí en 1891, cuando el primero, tras despedir a la orquesta que había reivindicado una mejora de condiciones, decidió interpretar *La Leyenda del monje*, obra de Chapí, exclusivamente al piano, con el consiguiente enojo del compositor villenense<sup>12</sup>. Pero en realidad, el músico o el dramaturgo tenían muy difícil entrar en una dinámica de batalla con los empresarios a no ser que dispusieran de medios suficientes para llevarlos a los juzgados, cosa que raramente sucedía, sobre todo por el riesgo de verse con las puertas cerradas de los teatros.

El primero en rebelarse fue Francisco Camprón con *Flor de un día*, encargando a Alonso Gullón su administración. A éste siguieron Ventura de la Vega, Larra, Barbieri, Gaztambide, García Gutiérrez y Olona, que serían administrados todos por Gullón y su casa. A fines del XIX en Madrid sólo funcionan tres grandes archivos, el de Florencio Fiscowich, sucesor de Gullón, el de los hijos de Hidalgo y el de Luis Aruej, que había heredado el de Lalama. Los editores rendían a cada autor cuen-

A un coco invisible, consintiendo la firma de unos contratos absurdos que no pueden obligar a ningún cristia-

<sup>11</sup> S. Delgado: *Obra Completas. Tomo primero...*

<sup>12</sup> Citado en la edición crítica por M<sup>a</sup> Luz González Peña en *Mi Teatro de Sinesio Delgado* (Madrid: SGAE, 1999).

tas trimestrales de los derechos de recaudación por la representación de sus obras, así como cuentas anuales de los ejemplares vendidos. Del total se descontaba un 15 por ciento de lo recaudado en provincias, el 25 por ciento del extranjero y entre el 2 y el 5 en Madrid. Falta mucho por estudiar en este campo, ya que no se ha hecho una investigación pormenorizada, sobre todo que nos transmita cifras que den una idea cabal de su poder, pero parece ser que el negocio no siempre estaba tanto en la administración, que implicaba un coste importante, sino en los préstamos que los intermediarios hacían a los autores con un interés anual variable bastante alto y, sobre todo, en la compra de obras que la mayoría de autores vendían ante sus necesidades vitales.

Un elemento importante viene de la existencia de los archivos musicales, que según los beneficios de la Ley de Propiedad Intelectual, podían acudir los músicos en caso de no pactar otra cosa con el autor del libreto. Teóricamente nadie podía copiar, alquilar ni vender una nota sin su permiso. Las compañías, sin embargo, necesitaban llevar consigo o tener a mano tantos materiales como zarzuelas habían de ponerse en escena. Los compositores hacían poco caso a los beneficios que les concedía la Ley por lo que se copiaba la música sin ningún problema. Como dichos materiales eran caros, los intermediarios copiaban las obras que habían de tener salida y las alquilaban a las compañías. Aparte de las que tenían sus propios archivos, también había en ciudades como Barcelona, Cádiz, Sevilla, Valencia y demás capitales de importancia. A la hora de la verdad las ganancias del alquiler quedaban en poder de los archivos y nunca de los compositores. El sistema tenía otro inconveniente para los compositores ya que los archiveros, que eran los responsables de pagar a los copistas, se resistían a ofrecer ejemplares de aquellas obras que no rendían utilidad. De ahí que estrenar en pro-

vincias cualquier zarzuela que no fuera de éxito era casi un imposible.

Fiscowich, heredero de Gullón, había firmado un acuerdo con casi todos los compositores (salvo Chapí y Chueca, aunque éste al colaborar con Valverde estaba bajo su control) por el que el autor vendía, cedía o traspasaba a perpetuidad sus derechos de reproducción, copia e impresión de todas las obras que había escrito hasta la fecha y de cuantas escribiera en lo sucesivo, recibiendo a cambio de quinientas a dos mil quinientas pesetas, según su categoría y el compromiso del comprador de servir los papeles a las compañías que lo solicitasen por las condiciones que él fijara.

Los otros archivos se fueron hundiendo poco a poco, por dejadez, muerte del archivero o mala administración, por lo que Fiscowich se convirtió en heredero único y como tal, en dueño de los teatros de zarzuela chica y grande de toda España. No todo fueron aspectos negativos ya que al centralizarse en él, se mejoró el almacenaje y la copia del material, con lo que las compañías podían disponer de todas las obras al menos teóricamente. La excepción vino con la figura de Chapí, que había constituido su propio archivo, el cual serviría de punto de partida para la reivindicación de los demás. De no haber sido por la increíble popularidad y fama a la que llegó, no se hubieran dado los primeros pasos en la reivindicación de los autores.

En cualquier caso el problema de Florencio Fiscowich, que era un hombre de la burguesía alta, que había conseguido su poder merced a un indudable esfuerzo personal, es el mismo que el de su clase que, ante la presión de los sectores obreros y de los ámbitos liberales que se comportaban como ellos, se cierra en banda adoptando una defensa en pro de unos teóricos valores eternos, que consideraba como sus pilares básicos para la sociedad y de aquellas esencias y reclamos característicos de una

línea conservadora. Se comprende que Sinesio Delgado, lo identificara como representante de "lo perjudicial, lo viejo, la rutina", señalando que su lucha fue "contra todo esto y no contra la persona". La visión de Fiscowich era el pasado y él actuaba siguiendo la terminología extraída de las tendencias del momento "en nombre del progreso y de la prosperidad generales". Como verdadero ideólogo que era, Delgado nunca consideró la batalla como un choque de hombres, sino de "ideas".

En realidad, el gran error de Fiscowich fue similar al de tantos otros empresarios españoles que frente a la pujanza de los movimientos se cerraron obstinadamente a toda negociación, provocando una reacción más violenta por parte de aquellos que se consideraban maltratados. Volvemos a la impresión del conocido periodista y crítico Dionisio de las Heras que afirmaba que "el caciquismo político se queda en mantillas ante este otro caciquismo de telón adentro. La vida de bastidores es una cadena que arrastran cuantos a ella se consagran. Cada eslabón representa una amargura sufrida. El archivero es el grillete. La lucha por la existencia siempre fue difícil. Pues bien, los archivos se han inventado para que en el teatro resulte difícilísima, atroz"<sup>13</sup>.

### 3. Chapí y Sinesio Delgado

La articulación de la Sociedad de Autores tuvo en las personalidades de Ruperto Chapí y Sinesio Delgado, a sus mayores campeones, tanto por su papel como ideólogos como el de activos luchadores contra los intermediarios. El primero fue un caso excepcional en la historia de la música española. Es posible, incluso, que todavía no hayamos comprendido y valorado adecuadamente su trascendencia. A pesar de que tras su llegada a Madrid,

procedente de aquellos viajes que le había proporcionado la Academia de España en Roma y París, se dedicó en gran medida al género por horas, en gran medida para poder sustentar a la familia, Chapí mantuvo toda su vida una actitud idealista, propia de un compositor de carácter y enorme talento dispuesto a batallar en favor de lo que él consideraba debía ser la música nacional.

Ya en sus *Memorias* señala que "las ideas de la gloria siempre halagadoras, han venido perdiendo lo que tenían de vanas al fundirse en la idea más grande de añadir una piedra más, por pequeña que sea, al edificio del arte nacional que ya existe y que debemos sostener con todas nuestras fuerzas, para gloria de nuestra pobre patria". Desde un principio se identifica con los movimientos que apuestan por la renovación no sólo de nuestra música sino, con ella, de la vida cultural y social de España. Cualquier actividad de cierta relevancia que se lleva a cabo entre 1880 y 1910 que reivindicara o luchara por la adecuada valoración de nuestra música y músicos, parece no sólo contar con él, sino que le convierte en principal protagonista. Es uno de los mentores del fracasado proyecto del Teatro Apolo al que antes nos referíamos. Aparecerá en las tentativas de fin de siglo del Teatro Parish y será el principal instigador del frustrado Teatro Lírico, uno de los más ambiciosos proyectos llevados a cabo en España a favor de nuestra música.

Cuando se ponga en marcha la Sociedad Filarmonica de Madrid, sustentada por un fuerte componente pedagógico, allí estará Chapí generando directa o indirectamente cuatro cuartetos, que en realidad suponen el punto de partida de la creación camerística contemporánea en España. Su visión del papel del músico está muy cerca del mundo intelectual, hasta el punto de haber firmado el manifiesto de Costa y haber apostado por la necesidad de llegar a grandes cambios sociales. Enfren-

<sup>13</sup> De las Heras: *Madrid en la escena...*

tado con los empresarios porque no estaba dispuesto a rendirse como creador, asumirá incluso el papel de éstos, revitalizando durante un par de temporadas el Teatro Eslava. Frente a las presiones de Fiscowich, no renunció nunca a tener su propio archivo, con todos los inconvenientes, especialmente de trabajo, que ello implicara. Fue un trabajador permanente, como reflejan las más de doscientas creaciones con que cuenta su catálogo.

No nos cabe duda, además, de su fuerte vinculación liberal cuando no claramente socialista. Se puede repasar su colaboración junto a Joaquín Dicenta en obras como *Curro Vargas* o *La cortijera*. La referencia al mundo obrero es más que evidente en *La cara de Dios*, que llevará a cabo junto a Arniches. Por todo ello, la figura de Chapí será determinante en el movimiento en favor de los autores, en gran parte al disponer de su propio archivo. Años más tarde, Sinesio Delgado lo reivindicaba al señalar:

Pudo sostener aquella lucha homérica de seis años, solo, enfrente de medio mundo, con los teatros cerrados para sus obras, con la animosidad inexplicable de sus compañeros que se conjuraban para aislarle, y viendo que cuantos cuervos criaba le sacaban los ojos y cuantos músicos noveles salían a la luz, gracias a su ayuda, corrían a visitar a Fiscowich en cuanto estrenaban una obra, para venderle la primogenitura por el susodicho plato de lentejas<sup>14</sup>.

No sólo Chapí se resistió a Fiscowich. El dramaturgo, anteriormente citado, Joaquín Dicenta, vinculado al maestro villenense en tantos títulos, había sufrido la tentación del intermediario a raíz del estreno de la celebrada *Juan José*. Según cuenta posteriormente “recuerdo que en el segundo acto se me acercó Fiscowich a ofrecerme veinticinco mil pesetas por la obra... Creo que era una tentación

para un hombre que, en aquel crítico momento, por un cigarrillo hubiera dado diez años de vida. Pues aunque me hizo dudar, rechacé la proposición”<sup>15</sup>. No es casualidad que en el autor de *El señor feudal* encontremos a uno de los paladines del drama social español que tuvo una gran trascendencia al presentar el problema social en la temática dramática. Tampoco lo es que nombres como Dicenta o Chapí compartan el pensamiento del Unamuno socialista cuando éste señalaba: “quienes ejercen profesiones liberales van entrando poco a poco en la clase que del salario vive y cada vez ven más claro su solidaridad de intereses con los obreros manuales”<sup>16</sup>

Es posible que uno de los elementos que podría brindar alguna clave del desarrollo inmediato que van a tener los acontecimientos, vino de la abrupta ruptura de Chapí con los empresarios de Apolo, de la que nos faltan muchas claves y que *Chispero* atribuye a los permanentes reestrenos de obras de Chueca, a pesar del éxito que tenían las de Chapí. Es posible ver en Fiscowich al máximo responsable de dicha rupa. Aunque la lucha fuera contra Arregui y Aruej, empresarios del Apolo, es posible ver la presión del intermediario, que pudo haber chantajeado a dichos empresarios de alguna manera, como una prueba de fuerza. Chapí contaba con un archivo, no del todo completo, y aunque la Ley de la Propiedad Intelectual le permitía impedir su representación tampoco podía utilizarla en otros locales. De ahí que cuando se establezca en el Teatro Eslava como empresario, no le quedará más remedio que acudir o bien al repertorio antiguo, libre de control con obras de Estremera, Gaztambide y Barbieri, o bien apostar por figuras noveles

<sup>14</sup> Véase Luis G. Ibern: *Ruperto Chapí* (Madrid: ICCMU, 1995).

<sup>15</sup> “El Caballero Audaz”, *Galería II* (Madrid, 1944).

<sup>16</sup> Citado por S. Salaün y C. Serrano en *1900 en España* (Madrid: Espasa Calpe, 1991).

impulsados por él, como Carlos Fernández Shaw, o no comprometidos, como Sánchez Pastor.

Con la llegada de Sinesio Delgado a la dirección artística del Apolo se sube un nuevo escalón. Merced a una conversación con Fiscowich, transcrita en sus *Memorias*<sup>17</sup>, podemos deducir que el arreglo entre Chapí y el Apolo llegó después de superar algún elemento contractual que permitió el *plácet* de Fiscowich. Aquí aparece ya el segundo nombre imprescindible, aunque no necesariamente en este orden, de la constitución de la Sociedad de Autores. Sinesio Delgado, mucho menos estudiado que Chapí, fue sin duda una figura fascinante. Nacido en Támara (Palencia), en 1859, pertenece a ese activo grupo vinculado al teatro y la zarzuela que podemos denominar "generación de la Restauración". Desde muy joven tuvo una vida intelectual muy activa. Cuando la revista *Madrid Cómico* publica sus versos se traslada a la capital de España donde permanecería hasta su momentáneo cierre en 1880. Más tarde estaría vinculado a diferentes proyectos periodísticos, incluyendo uno junto al mismo Segismundo Moret, aunque fueron bastante desafortunados, hasta el punto de obligarle a volver a su localidad natal. A instancias del dibujante Ramón Cilla asumiría la reapertura del *Madrid Cómico*<sup>18</sup> al que dotaría de una notable vitalidad a partir de 1883,

sobre todo con el fichaje estrella de Leopoldo Alas, *Clarín*, que se convertiría en uno de los bastiones de la publicación.

Sinesio Delgado estuvo vinculado estrechamente con Pablo Iglesias y el Partido Socialista, aunque es un terreno que todavía nos puede develar bastantes sorpresas cuando se estudie en profundidad. Así, basta repasar sus versos publicados en *El Socialista* para comprender cómo ambos compartían el mismo espíritu:

Porque el podrido mundo convertirán en ruinas  
 Los ecos de las fábricas, los ruidos del telar,  
 Los sordos y profundos rumores de las minas  
 Los picos en la tierra, los remos en la mar... ¡Justicia, sí!  
 La tierra nos brinda cuanto encierra,  
 El Sol reparte a todos la vida con la luz,  
 ¡gocen, al fin, los hombres unidos en la tierra  
 con las doctrinas santas del que murió en la cruz!  
 En vano es que a los ímpetus se oponga del torrente  
 Mortífera metralla del bárbaro cañón...  
 ¡No hay nada que avasalle la fuerza omnipotente  
 del miserable esclavo que pide redención!<sup>19</sup>.

Esa visión de la sociedad de su tiempo fue aplicada en su defensa de los autores. En sus célebres *Memorias*, Sinesio Delgado exponía radicalmente sus puntos de partida cuando afirmaba que:

No hay odio ni animadversión personal de ninguna especie, no hay más sino que los autores dramáticos están haciendo ahora lo que todos los obreros del mundo: quieren acabar con el capital para explotarse a sí mismos. Los obreros tardarán acaso algunos siglos en llegar al fin; nosotros, debemos tardar algo menos porque para eso somos intelectuales. Si somos vencidos, ya sabemos lo

<sup>17</sup> Sinesio Delgado: *Mi Teatro*. Edición de M<sup>a</sup> Luz González Peña (Madrid: SGAE, 1999).

<sup>18</sup> *Madrid Cómico* fue un semanario de gran influencia con una audiencia superior a los 7.500 ejemplares en sus mayores momentos. La nueva etapa dirigida y construida por Sinesio Delgado surge al calor de la liberalización de comienzos de los años ochenta. Aunque no era esencialmente un semanario político, su planteamiento estaba bastante próximo a las corrientes de izquierda. Sinesio Delgado ejerció su labor de director con arrojo y fuerza, llegando incluso a censurar al mismo *Clarín*. El epistolario entre ellos, estudiado por numerosos analistas, es uno de los más fascinantes vehículos para comprender la ideología de ambos.

<sup>19</sup> S. Delgado: "El 1 de Mayo", *El Socialista*. Madrid (1-V-1890). La utilización del término esclavo es habitual por los dirigentes e ideólogos del partido, así como por muchos intelectuales vinculados a él. Lo vemos en el programa del Partido Socialista, publicado en 1880, se señalaba que "la sujeción económica del proletariado es la causa primera de la esclavitud en todas sus formas: la miseria social, el envilecimiento intelectual y la dependencia política".

que nos espera; si vencemos... usted se convencerá que es noble la idea que nos guía<sup>20</sup>.

Comprobamos que la terminología es similar a la planteada por el citado Pablo Iglesias. En la misma época, el dirigente socialista señalaba que “lejos de echarnos en el pesimismo que nos quite bríos y voluntad para trabajar, nos sentiremos animados por las esperanzas que la realidad nos ofrece, y lucharemos con ardor por que se traduzcan en hechos cuanto antes”.

Esta línea de actuación aparece como una constante en la ideología de Delgado. Años más tarde, éste y Chapí colaborarían con la incipiente Sociedad de Coristas de España, que se constituyó siguiendo a la de Autores, componiendo un himno para la ocasión. En el discurso dirigido por el libretista a la agrupación afirmaba que:

Vuestra Asociación es consecuencia lógica, es complemento de la nuestra... Hemos dado de pronto, sin escándalo y sin ruido, el ataque decisivo a los baluartes de la rutina, con la impetuosidad propia de nuestra raza, con la rapidez de los impulsos generosos que palpitan en nuestra sangre; y podemos decir con orgullo que en esta calumniada patria, al parecer anémica y decadente, la Sociedad de Autores españoles ha tenido bríos para ponerse de un salto a la cabeza de las naciones civilizadas en la lucha de ideas. Y los artistas que doman o regocujan a la muchedumbre, abandonando y despreciando la impedimenta del capital, han sabido y han podido prescindir de intermediarios para la explotación de los productos de sus inteligencias.

<sup>20</sup> Enlaza con el espíritu del Informe presentado a la Comisión de Reformas Sociales por la Agrupación Socialista Madrileña de 1883 donde se afirma que “supeditado económica y políticamente se hallaba el esclavo; supeditado económica y políticamente se hallaba el siervo; supeditado económica y políticamente se halla el trabajador. Los obreros de hoy y ellos lo saben, y los que no lo saben lo sienten, son esclavos, son siervos, a quienes se envuelve hipócritamente en la ilusión de libertad”.

Delgado en dicho discurso, hace una relación de los problemas de los coristas y toma partido por la defensa de éstos ante las presiones múltiples que sufren:

No es posible tolerar un día más que los infelices coristas anden corriendo la farándula por esos pueblos de Dios, ni más o menos que los pobres diablos del carro de la muerte, explotados por logreros que prometen y no cumplen, abonando los equipajes en sustitución de la nómina no satisfecha y organizando, olvidados y sin recursos, vergonzosas funciones de beneficio para pedir limosna, mientras el mecachifle que a su costa intentó probar fortuna huye muy lejos a engañar a otros desgraciados.

También expone la necesidad de que el corporativismo sea bien entendido, “no permitiendo que pasen por coristas los que no deban serlo”, pues era muy habitual la introducción de personas como tales por intereses de todo tipo (sexuales, familiares). Incluso se planta ante los responsables musicales partiendo de que deben “entender los maestros y directores que pueden sostenerse la autoridad, la disciplina y el orden, sin la grosería y falta de respeto que se han hecho proverbiales en algunos”. También demanda una sensibilidad distinta a los autores cuando afirma que “no es necesario, para producir emoción estética en el público, halagar sus bajas pasiones mostrándoles los cuerpos desnudos de las hembras”. Encontramos que las raíces de inspiración católica aparecen aquí muy evidentes, y enlazan con los múltiples defensores del orden moral que incluían a gobernadores, variopintas ligas de virtud y una parte de la prensa burguesa que luchaba contra la sicalipsis tan predominante en la época. No es muy distinto el espíritu de su reivindicación del que aparece en el *Apostolado de la Prensa* cuando señalaba que el género chico no es sino una “morralla indecente”, donde sólo hay “chistes indecentes”, exhibición “de muje-

res medio desnudas", lleno todo de "sensualidad, lascivia y concupiscencia"<sup>21</sup>

#### 4. Etapas de constitución de la Sociedad

No es de extrañar que el proceso de conformación se acentúe en los años noventa por las razones antes expuestas. En abril de 1890 se reunieron en el Círculo Literario casi todos los autores dramáticos de Madrid, bajo la presidencia de Sánchez Pastor. El objeto era ver si se ponía remedio a los defectos de que adolecen las tarifas que para el cobro de los derechos de autor rigen en los teatros españoles. En la junta nombrada al efecto estuvieron Echegaray, Vital Aza, Ramos Carrión, Sánchez Pastor, Ducazcal, Jackson Veyán, Pina Domínguez, Chapí, Manzano, Ricardo Monasterio y Nieto. En mayo evoluciona y se nombra lo que será el embrión de la futura sociedad, formada por un hombre de gran prestigio como José Echegaray, que ejercía de presidente honorario, siendo el amigo de Chapí, Emilio Sánchez Pastor su presidente, ejerciendo como vicepresidentes Ramos Carrión, Javier de Burgos, Garía Santisteban y Pedro Novo y Colson; como secretarios Moisés García Muñoz, Francisco Serrano de la Pedrosa, Fernando Manzano y Gonzalo Cantó. Sólo entre los vocales está Ruperto Chapí, al que se añaden Jacinto Octavio Picón, José de Laserna, Mariano Pina Domínguez, Victor Loitia, Felipe Ducazcal, Juan Mela y Ricardo Monasterio; como tesorero, Mariano Mielgo, contador, Antonio Llanos, e inspectores Juan Tomás Salvany, Toribio Granda y bibliotecario, Vital Aza. Como curiosidad merece reseñarse que con la excepción de dos músicos, Chapí y Llanos, encontramos exclusivamente personalidades del mundo dramático.

Dos años más tarde, en 1892, se crea la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música, que se proclamó con un capital de 15.000 pesetas en acciones nominativas, que tenía como fin cobrar los derechos correspondientes por la ejecución de piezas musicales en conciertos, cafés, plazas de toros, reuniones públicas, aunque sin confundir en ningún momento con las administraciones de los derechos de representación. Es lo que denominamos el "Pequeño derecho" vinculado al "Petit droit" francés, punto de partida de muchas reivindicaciones y leyes españolas. Las 150 acciones, de cien pesetas cada una, estaban repartidas entre los editores de música para canto y piano, los representantes de las casas editoriales y algunos músicos y autores. Curiosamente, Fiscowich poseía el mayor número.

En 1896 se funda la Asociación Lírico Dramática, reunión de autores y músicos con la intención de defender algunos derechos protegidos en la Ley de Propiedad Intelectual que, como la alteración de tarifas o la negación del repertorio por falta de pago a las compañías de provincias, venían reflejados en dicho corpus legislativo aunque resultaban de difícil control. Como no administraban directamente las obras, su deliberación apenas tenía valor determinante para las editoriales, convirtiéndose en simples amenazas verbales. Fue nombrado Sinesio Delgado secretario a instancias de Torregrosa. Sin embargo, en mayo de 1896, una vez reanudadas las relaciones de Chapí con los empresarios del Apolo, el autor de *La Revoltosa* propondrá con la consiguiente aceptación de la Sociedad, una base adicional muy importante y hábil, por la que ésta pueda "encargarse del cobro de los derechos de representación de las obras dramáticas y lírico dramáticas completas de los asociados que le confíen su administración".

Los siguientes pasos seguirán siendo muy meditados y forman parte de un proceso dirigido a la

<sup>21</sup> *Apostolado de la Prensa*, "Las diversiones" (octubre, 1900).

liberación de los autores, donde Sinesio Delgado alcanza ya el papel protagonista. Así, dirigiéndose a la junta directiva pide que ésta “se encargue de la administración de mis obras desde el 1 de junio de 1899 y ateniéndome a la base 5ª adicional de los estatutos lo pido en forma, para que la Junta directiva acuerde lo que proceda y se sirva indicarme condiciones, que estoy dispuesto a aceptar, desde luego, fuesen las que fuesen”. No parece que sea una casualidad que dicho acontecimiento tenga lugar en 1899, apenas unos meses más tarde que España haya sufrido un gran vuelco político que tanto psicológica y socialmente tuvo gran trascendencia en todos los ámbitos. Tampoco suena a casualidad que el premeditado movimiento, en lo que parece una hábil jugada de ajedrez, se produjera —y esto es poco más que una mera elucubración—, después de los grandes éxitos que tuvieron algunos de sus principales instigadores, especialmente Chapí que en 1897 había estrenado *La Revoltosa*, en 1898, *La Chavala*, y que afrontaría como responsable artístico la renovación de la zarzuela grande en el Teatro Parish desde ese mismo momento, en una primera instancia con gran apoyo popular.

La Junta directiva, presidida por Chapí, acepta el encargo y felicita a Sinesio Delgado “por su gallarda iniciativa, más trascendental de lo que a primera vista pudiera parecer”. Ese punto de partida fue de tal calibre que el 16 de junio de 1899, Vital Aza, Miguel Ramos Carrión, Ruperto Chapí, José Francos Rodríguez, Tomás López Torregrosa, Carlos Arniches, Joaquín Valverde, José López Silva, Eugenio Sellés, Eusebio Sierra y el propio Sinesio Delgado, reunidos ante el notario Antonio Turón, constituyen la Sociedad de Autores Españoles, en sustitución de la Asociación Lírico Dramática. En breve se unirán Tomás Luceño, Tomás Breton, los hermanos Quintero, Federico Chueca y algunos más,

con la intención de ceder a la Sociedad la administración de toda su obra. La primera junta directiva la forman Vital Aza, Chapí, Ramos Carrión, Arniches, Torregrosa y López Silva. Cobraba a los autores el 8 por ciento de su recaudación de provincias, el 15 a los extranjeros y el 2 del ingreso total a la Sociedad del Pequeño Derecho. De esta manera, cada autor obtenía un beneficio positivo, con relación a las casas editoriales, del 7 por ciento en provincias y del 5 en el extranjero.

Ahora el gran problema para la constitución de un archivo único era Florencio Fiscowich, que poseía el control de gran parte de las obras de los autores. Tras varias reuniones con él no se llega a un acuerdo. Incluso se llegaron a reunir Chapí y Fiscowich y a punto estuvieron de materializar un único archivo, aunque la desconfianza del intermediario acabó rompiendo del acuerdo. Vista esta situación, en verano de 1899, Chapí decide ceder, vender y traspasar a perpetuidad a la Sociedad de Autores su archivo musical y el derecho exclusivo de reproducción de su obra, por la cantidad de cien mil pesetas pagaderas en cuatro plazos de veinticinco mil pesetas anuales y el 5 por ciento del ingreso que la Sociedad obtuviera en lo sucesivo por alquiler de materiales.

Es una clara demostración de la apuesta definitiva del músico por la Sociedad ya que Fiscowich le había llegado a ofrecer la suma de medio millón de pesetas en total o treinta mil pesetas de renta, a escoger, cantidades más que respetables en su época. El paso siguiente de la Sociedad fue enviar una circular a las compañías de provincias, ofreciendo el archivo por diez pesetas diarias, sin limitación de número de obras, por lo que quedaba establecida la competencia. Ahora el problema venía de conseguir presionar a las compañías para que prescindieran del de Fiscowich, para lo cual era imprescindible aumentar el catálogo de autores.

Mientras tanto, viendo el panorama y aprovechándose de las difíciles relaciones que había entre unos y otros autores, Fiscowich intenta poner en marcha aquello que Delgado denominó "la contrasociedad", una entidad que acabó denominándose Asociación de Autores, Compositores y Propietarios de obras teatrales. El consejo de honor estaba formado por Pérez Galdós, Blasco, Núñez de Arce, Echegaray, Larra, Manuel del Palacio y Fernández Caballero. La ejecutiva estaba formada por Amadeo Vives, Carlos Fernández Shaw, Gerónimo Gimenez, Julián Romea, Mauricio Gullón, Manuel Nieto, Miguel Echegaray y Miguel de Palacios. El problema se manifestó cuando se crea un Montepío, y Fiscowich en lugar de dar dinero, lo pidió a los autores para sostener su Sociedad. Además, se equivocó al incluir a nombres como Carlos Fernández Shaw o el propio Vives, que conspiraban desde dentro.

El recurso del que se valieron los autores para romper el mercado fue muy hábil. Se basaba en la colaboración, sistema de trabajo al que nos referíamos anteriormente. No había ningún inconveniente para que un compositor comprometido con Fiscowich colaborara con otro libre. Como el trabajo es indivisible y los derechos de ambos colaboradores iguales, Fiscowich podría copiar y alquilar la música de aquellos a los que le ligaba algún lazo contractual, pero la Sociedad también podía hacerlo. Ante la doble opción, los criterios de economía y rapidez se impondrían en cualquier caso.

Era impensable apostar por músicos noveles para lo que Chapí buscó a dos, Manuel Quisilant y Tomás Barrera. Con el estreno en el Romea de *La señora capitana* de Jackson, Barrera y Valverde comenzó la guerra. En cinco días, gracias a la litografía, las compañías de provincias tenían todos los materiales, cuando Fiscowich, que no había sabido adaptarse a las nuevas tecnologías, todavía no

había concluido el primero. No se llegó a un acuerdo pese a los intentos de Bretón y Nieto, que actuaron de mediadores. Para aumentar la producción, se recurrió a dos seudónimos, el de los maestros *Montero* y *Montesinos*, detrás de los que estaban Valverde, Torregrosa, Lleó, Calleja y Vives, en manos de Fiscowich.

La Ley de Propiedad Intelectual permitía "dar a conocer su obra en forma anónima o bajo seudónimo", sancionando con multas al empresario que en los carteles "omita o sustituya el nombre del autor de la obra dramática o musical que vaya a ser representada o ejecutada". Es obvio que no dejaba de ser un subterfugio porque el autor, como persona física seguía existiendo, y esto Fiscowich lo sabía por lo que se verá obligado a denunciar la situación aunque a costa de enfrentarse a un juicio muy largo ya que tenía el problema de demostrar quién es quien, cosa hartamente difícil.

La situación estaba absolutamente desmadrada. Fiscowich presionaba, sin éxito, como constatamos por esta carta escrita en Madrid, el 19 de marzo de 1901, dirigida a Amadeo Vives. En ella le informa "que tenga la bondad de enviarme la partitura de *Euda d'Uriach*, cosa a que viene usted obligado según contrato y que no lo ha hecho a pesar del tiempo transcurrido desde su estreno"<sup>22</sup> y le ruega con cierta dureza que "en prueba de que quiero a pesar de todo, evitarle un conflicto, subsane particularmente conmigo el hecho de aparecer usted colaborador de ese *Montesinos*. Mañana será ya tarde y nadie tendrá derecho a quejarse"<sup>23</sup>. Al no recibir respuesta, Fiscowich presentará una querrela contra Lleó, Calleja, el propio Vives, López Torregrosa y Valverde, ya que todos ellos habían firmado con él.

<sup>22</sup> Se había estrenado el 17 de marzo de 1900 en Barcelona.

<sup>23</sup> Carta de Florencio Fiscowich Shaw a Amadeo Vives. Publicada en Hernández Girbal: *Amadeo Vives...*, p. 149.

Paralelamente, la Sociedad de Autores estaba dispuesta a llevar la situación al límite. Apenas unas semanas más tarde, el 4 de junio de 1901, se propone que ante la querrela que llevará al banquillo "a cinco de nuestros compañeros", se conteste con un acto de valor y de energía:

Debemos pagar los gastos que ocasione la causa, destinando a este fin cuantos ingresos obtengan los autores asociados en la República Argentina, y debemos hacer saber a cuantas empresas y compañías soliciten de la Sociedad el servicio de materiales de orquesta la condición precisa de que no han de utilizar al mismo tiempo el archivo musical del Señor Fiscowich.

La situación alcanzaba su momento más delicado pues si las compañías optaban por Fiscowich, la Asociación debería claudicar. La publicación del acuerdo produjo en el mundo teatral una perturbación que duró varias semanas con múltiples y extrañas tomas de partido, tanto en privado como a través de la prensa. La indecisión y la duda se extendieron por doquier. Mientras, los dos teatros que funcionaban en verano eran Eldorado y Apolo. Como el primero era próximo a Fiscowich, la apuesta de Apolo se dio con *Dolorettes*, célebre título realizado por Arniches, Vives y Quisilant, que obtuvo un gran éxito. La Sociedad consigue que los materiales se extiendan a gran velocidad ganando por tiempo y dinero a Fiscowich. Cuando el empresario Luciano Berriatúa, próximo a Chapí, también tome partido por la Sociedad, asumiendo la dirección del Teatro de la Zarzuela, se constata que el intermediario casi había perdido la batalla.

Al poco se disuelve la inoperativa contrasociedad y comienzan a colaborar todos los autores entre sí. Así en carta enviada desde El Escorial, el 15 de julio de 1901, Carlos Fernández Shaw le da a Amadeo Vives la gran noticia:

Previa una reunión que tuvimos el día 12, Chapí, Sinesio, Quinto, López Silva, Serafín, Quintero y un servidor con los señores maestros Caballero, Rubio, Brull, Giménez, Cereceda y Hermoso y los señores Larra, Echegaray y Perrín y Palacios, quedó acordada la adhesión de dichos últimos señores a los acuerdos de nuestra Sociedad por acta notarial... ¡Hemos vencido! Usted y yo, con nuestro último disparo, hemos abierto brecha no pequeña en las trincheras enemigas. Regocijémonos, no como hombres vanidosos sino como entusiastas defensores de una idea; de una causa justa y sagrada. El problema, pues, toca a su fin. No sé qué epílogo pondrá a esta encarnizada obra el trágico temperamento de don Florencio Fiscowich. Presupuesto que el del loro del cuento.<sup>24</sup>

Con el estreno del título *El género ínfimo* de Quintero, Valverde y Barrera, premiado con el entusiasmo del público, Fiscowich no tiene más remedio que ceder al pacto y la Sociedad de Autores se consolida como vehículo de defensa única de los intereses de éstos. Fiscowich venderá su archivo por la cantidad de cuatrocientas mil pesetas.

El propio Pablo Iglesias celebraría el acontecimiento:

Ayer los autores dramáticos se emanciparon de la tutela de los editores, hoy los coristas ansían redimirse, mañana los esclavos de la Prensa romperán sus argollas... ¡Saludemos a este brillante ejército que viene a ayudar al proletariado de todos los oficios para cambiar la faz del mundo acabando con el odioso capital y con la explotadora burguesía!<sup>25</sup>

Después de la Asociación de Autores y tras la de Coristas, se pusieron en marcha la de Artistas Dramáticos y Líricos. Lo curioso del tema es que en parte se configuraron para defenderse del poder que según ellos habían alcanzado esos mismos autores hasta el punto de poder perjudicarles. En poco más de un año se alcanza los dos mil asociados.

<sup>24</sup> Hernández Girbal: *Amadeo Vives...*, p. 153.

<sup>25</sup> J. J. Morato: *Pablo Iglesias* (Madrid, 1965), p. 76.