

## ESTUDIOS

### *Ricordi, Niemeyer y el negocio de las primeras casas editoras de música en Valparaíso (Chile) y Lima (Perú) a mediados del siglo XIX*

#### *Ricordi, Niemeyer, and the Business of the First Music Publishing Houses in Valparaíso (Chile) and Lima (Peru) in the Mid-19th Century*

por

José Manuel Izquierdo  
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile  
juizquie@uc.cl

Las partituras de música impresa son una fuente de reconocida importancia para el estudio de la música del siglo diecinueve en América Latina. Sin embargo, son pocos los estudios específicos sobre la producción de estas, tema que es más bien abordado tangencialmente en trabajos centrados en compositores, ciudades e intérpretes. En este artículo, se revisa la historia de dos casas de música en Chile y Perú a mediados del siglo diecinueve: las casas Ricordi en Lima, y Niemeyer en Valparaíso, como estudios de caso. Al revisar tanto sus modos de funcionamiento como detalles de algunas de las partituras producidas por ambas, es posible observar algunas tendencias que, creemos, son especialmente relevantes para entender la producción y circulación de música en este período. Entre otros aspectos, se revela la vinculación con casas matrices europeas, la vinculación con productores locales y las transformaciones del mercado entre fines de la década de 1840 e inicios de la de 1870.

**Palabras clave:** casas de música, partituras, editoriales, litografía, mercancía

*Printed music scores are one of the most essential sources for studying nineteenth-century music in Latin America. However, very little research has been done and published on the specific subject of the production of those scores. This subject is more generally studied as part of broader issues: composers, cities, performers. In this paper, I look at music production through two study cases in Chile and Peru in the mid-nineteenth century: the Ricordi house in Lima and Niemeyer in Valparaíso. By looking at how they worked and details from the scores they produced, it is possible to find several commonalities and tendencies in the production and circulation of music in this period. Among other aspects, the paper discusses the links both houses had with their European partners, the networks with local printers and musicians, and the transformations of the editorial market between the late 1840s and the early 1870s.*

**Keywords:** music publishers, music scores, editorials, lithography, commodities

Las construcciones que hacemos de la historia están determinadas, como es sabido, por las fuentes de las cuales disponemos. Para el caso de la música latinoamericana del siglo XIX, estas fuentes han sido principalmente de dos tipos: las publicaciones periódicas (la prensa), y las partituras impresas. Ante la ausencia de archivos de compositores, archivos nacionales de música

o archivos institucionales de otro tipo (como los de teatros o conservatorios), han sido principalmente las partituras impresas las que han determinado la imagen sonora que tenemos de aquel siglo. Así, las condiciones materiales de los repertorios han sido fundamentales para nuestro entendimiento de la música en el siglo diecinueve (Izquierdo 2016: 108)<sup>1</sup>.

Teniendo esto en cuenta, es posible observar que hay, fundamentalmente, dos tendencias en el estudio de estas fuentes: primero, aquellas investigaciones que las consideran como “obras”, con un enfoque ontológico o basado en el interés primario en compositores y compositoras. En segundo lugar, aquellas que usan dichas partituras para el estudio de la vida sociocultural de la música burguesa del siglo XIX, aquel repertorio y prácticas habitualmente conocidas como “el salón” (Sans 2016). Hay una tercera línea, sin embargo, que ha tomado más fuerza en el último tiempo, aquella que observa a las partituras dentro de una tendencia historiográfica interesada en las materialidades mismas, una historia desde los objetos. Las marcas de uso, formas de empaste, la circulación, la compra y venta son aspectos tremendamente relevantes en esta línea, y que aún guardan mucho por decir, como han revelado Candace Bailey o Fernanda Vera, entre otros (Bailey 2021; Vera y Jordán 2022).

Este trabajo se centra en la producción realizada por los editores e impresores de partituras, quienes fabricaban y comercializaban dichos objetos, un campo que considero aún muy poco explorado a nivel latinoamericano, con algunas excepciones importantes en México (Moreno 2014; Aguilar 2011). De hecho, para quien haya revisado partituras producidas en el siglo XIX, los nombres de algunas firmas de impresores se vuelven tan familiares que casi pasan a un segundo plano: en Chile y Perú, por ejemplo, Niemeyer, Inghirami, Brant o Kirsinger; o Bevilacqua en Río de Janeiro, o Wagner en Ciudad de México, son nombres que ya se dan por evidentes, parte del panorama propio del periodo. Muchas veces, los datos que tenemos de dichas casas impresoras son anecdóticos, informados de paso en historias de la música, o en historias de otros ámbitos materiales: postales, fotografías, libros, acuarelas.

En particular, el trabajo de Luisa del Rosario Aguilar, en México, es quizás el que ha dado más y mejores luces sobre el problema de la imprenta musical en este periodo, tanto en sus vínculos internacionales como locales en el país. En particular, es importante el trabajo que Aguilar realizó al definir una posible tipología de centros de producción musical en México en este periodo, distinguiendo impresores que solo son productores, de otros vendedores (en México conocidos como “repertoristas” en un uso muy local del término). La enorme variedad descrita por Aguilar, propone un universo de impresión musical es complejo, multifacético, y que no podemos suponer encontrar un solo tipo de impresor, productor o editor en el periodo, tanto por motivos económicos, como tecnológicos y también legales (Aguilar 2018)<sup>2</sup>.

Siguiendo a Aguilar, el interés de este trabajo está en aquellos establecimientos que no solo se dedican a la comercialización de música, sino que al mismo tiempo imprimen (o canalizan la impresión) y sirven de puntos de venta. Aun así, existe un importante número de preguntas que no tenemos del todo resueltas acerca de dichas casas productoras de música en América Latina. En particular, con respecto a la compleja relación entre casas comanditarias y centros de producción europeos, que es el centro de este artículo. ¿Cuáles son las implicancias de aquello? ¿Cuándo comienzan a imprimir localmente partituras, y con qué tecnologías? ¿Qué sistema utilizaban previamente? ¿Enviaban manuscritos a Europa, o copias de otro formato, para recibir como contraparte una litografía ya impresa? ¿Y con cuántas copias se trabajaba habitualmente? En resumen: ¿Cuál era la relación entre productores europeos en América Latina y las casas

<sup>1</sup> Este artículo ha sido posible gracias al apoyo de ANID, proyecto Fondecyt Regular 1210151, así como al trabajo de asistentes de investigación como Nayive Ananías y Macarena Robledo, Macarena Aguayo e Ignacio Ramos. Agradezco a las bibliotecas y archivos que facilitaron la consulta de material, en particular a la Biblioteca Nacional de Chile (y su Archivo de Música), el Archivo Central Andrés Bello, la Biblioteca Nacional del Perú, el Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán y el Instituto Iberoamericano de Berlín.

<sup>2</sup> Ver en particular el capítulo III de la tesis al respecto.

matrices en sus países de origen, cuando estas relaciones eran explicitadas muchas veces en las mismas partituras? De hecho, incluso datos básicos, como sus años de funcionamiento, son aún bastante difíciles de encontrar, con una gran cantidad de variantes y errores para quien circunde las bibliografías y la web. En suma, hoy parece necesario, para avanzar en nuestro conocimiento de la música del siglo XIX latinoamericano, estudiar en forma más concreta estas firmas de producción musical, atendiendo a sus particularidades propias.

Como es posible observar, muchas de estas preguntas no pueden tener una sola respuesta, sino que son dependientes necesariamente de cada caso. Este artículo busca justamente hacer eso: entregar algunas primeras luces particulares acerca del negocio, como tal, de las casas editoras de música a mediados del siglo XIX, pero tomando un grupo de estudios de caso particular. Se trata de las dos primeras casas comerciales de música instaladas por agentes europeos en Perú y Chile: Ricordi, en Lima, y Niemeyer, en Valparaíso (y luego en Santiago y más tarde también en Lima). Para poder profundizar en ambas, será necesario conectar con otros nombres, por cierto: por ejemplo, los de Williez en Lima y Brandt en Valparaíso. Pero mi centro estará en Niemeyer y Ricordi. Me importa poder dar luces más concretas sobre sus formas de funcionamiento, los cambios que tuvieron durante sus años o décadas de existencia, y algunos de los problemas esenciales que enfrentaban al establecer sus negocios. Esta tarea no es fácil, dado que en ninguno de los dos casos he podido encontrar fuentes directas de las firmas, como pueden ser libros de cuentas, legales o documentos privados asociados a ellas. Por tanto, el trabajo se basa en fuentes de archivo de diverso tipo, en Perú, Chile, Italia y Alemania, así como también en las propias partituras editadas por dichas casas.

Mi propuesta, entonces, se inserta en la discusión del problema de la música como mercancía: esto es, como un objeto comercial que se intercambia, que circula, que se vende y se compra en un mercado. No, por tanto, en la música como una construcción o expresión abstracta que está meramente encapsulada en dicho objeto. Esto es importante, porque pone el foco en las partituras como objetos producidos por dichas casas editoras, y desde ahí se construye este interés. Señalo esto pues, como será discutido posteriormente, muchas veces dichas casas editoras, como librerías y casas de música que eran, podían vender otros elementos, incluyendo distintos tipos de mercancías como ilustraciones e instrumentos musicales, pero también abonos, loterías o avisos para la prensa periódica, entre otros.

El estudio de la música como mercancía es un fenómeno relativamente nuevo, especialmente para el siglo diecinueve; dada la ubicuidad de la grabación sonora, es mucho más común para el siglo veinte. De hecho, es posible decir que es aún más habitual estudiar la música como mercancía para siglos previos que para el siglo diecinueve, quizás por la fractura que se produce entonces entre un ideal de la música como abstracción, y su práctica real, lo que era parte esencial de la cosmovisión del período y, por tanto, también del cómo se le ha estudiado posteriormente. Ya lo dijo célebremente Karl Marx a mediados de aquel siglo: “El fabricante de pianos es ciertamente un trabajador productivo, pero no así el pianista; y, sin embargo, el piano tendría muy poco sentido sin un pianista” (Marx 1980: 82). El siglo XIX construyó progresivamente, a nivel del discurso estético, una noción de la música como un “absoluto”; como si la misma, en palabras de Mark Evan Bonds, fuera autocontentida y no “una cosa”: “la naturaleza abstracta de la música, largamente reconocida, pero [previamente] rara vez celebrada, se volvió el elemento central de su prestigio” (Bonds 2014: 13). Ese prestigio, por tanto, choca evidentemente con un ideal material.

El libro *The Idea of Art Music in a Commercial World, 1800 – 1930*, editado en 2016 por Christina Bashford y Roberta Montemorra, por primera vez explicita el problema historiográfico en forma directa. Nos cuesta escapar a la idea de música como arte “abstracto” al pensar el siglo XIX, salir de pensar la música como “obra”. Pero en la medida que nociones como “cultura material” y sus vínculos con otras perspectivas teóricas afines (circulación, “comodificación”, movilidad, etc.) se vuelven más relevantes para los estudios desde las humanidades, la noción de la música como “obra de arte abstracta” se vuelve más limitada para entender su funcionamiento (Bashford y Montemorra 2016: 9). Esto es clave, ya que considerando el estado actual de estudios en música

y siglo XIX, parece evidente que nos ha costado entender la idea de “música de arte” en un mundo que, entonces, estaba desarrollándose al mismo tiempo en términos globales y comerciales evidentes, explícitos y determinantes.

Desde esta perspectiva, pensar en materialidades, en partituras como objetos, y desde allí en los productores de dicha materialidad (las casas editoras de música), se puede entender como un derivado del interés ya desarrollado en la musicología por la circulación de músicas. Esto es, por aceptar que, en su materialidad, la música “va de un lugar a otro [no en forma circular], sino porque hay asimetrías que la transportan” (Rasch 2004: 1). Ya a fines del siglo XVIII comienza lo que podríamos llamar una era de producción en masa de partituras, la cual realmente se acentúa y toma forma en el siglo XIX, y que responde a esta necesidad asimétrica: se generan centros importantes de producción musical –París, Leipzig, Milán– que contribuyen a servir a geografías cada vez más amplias y deseosas de dichos productos. Con la litografía, la partitura se vuelve un bien de producción en masa, y uno de sus principales mercados será, inevitablemente, las Américas.

Esto es importante porque, a inicio del siglo XIX, había importantes diferencias asimétricas entre los modos de producción de partituras en Europa central y el mundo ibérico y lo que hoy denominamos Latinoamérica. En España y sus [ex]colonias, hasta bastante entrada la década de 1840, sino la de 1850, la impresión de partituras era escasa. En palabras de Antonio Ezquerro, no podemos considerar esto solo como un problema tecnológico, sino que también dependiente de tradiciones propias de producción musical, ancladas en gremios y copistas en espacios religiosos, que podían prestar dicho servicio y tenían sus propias redes de circulación de música. Por lo mismo, hasta bien entrado el siglo XIX, “los manuscritos siguieron siendo el formato más común de difusión musical en el mundo hispano, incluidas las Américas” (Ezquerro, González 2008: 12).

La gran revolución tecnológica fue la invención de la litografía, entre 1792 y 1796, por Alois Senefelder. La litografía permitía realizar un dibujo en una piedra calcárea (más tarde también en una plancha metálica, aunque con distinto efecto), el cual era traspasado al papel mediante una combinación de químicos y grasas, o aguafuerte. Senefelder, quien era actor y dramaturgo, pronto se dio cuenta de la importancia que podría tener esto para la edición de partituras, dado que, más aún que un texto literario, la impresión musical era un trabajo tremendamente difícil y caro de realizar con la técnica de tipografía tradicional. Cada nota debía estar previamente tallada, con su altura respectiva, dificultado mucho un proceso de alta especialización.

Para mediados de la década de 1820, la técnica litográfica ya estaba ampliamente aceptada y utilizada, especialmente en París y parte de lo que hoy es Alemania. Desde una sola piedra, se podía realizar un número virtualmente ilimitado de páginas; luego de la impresión, la piedra se raspaba y estaba lista para un nuevo trabajo. La compra de la piedra era tremendamente cara, y fue lo que llevó a que la tecnología fuera solo lentamente adoptada en países latinoamericanos. Pero, en promedio, una página litografiada se podía vender a un cuarto del precio de una tipografiada (Devries-Lesure 2005: 86). La dificultad que presentaba imprimir con tipos móviles era tremenda, al punto que el primer ejercicio en Chile, con el *Himno de Yungay* de José Zapiola, fue considerado casi un “enigma”, cuando no se utilizaba aún en el país la litografía (Pereira Salas 1978: 9). Para 1874, el impresor musical Federico Schrebler, activo en Chile desde 1862, contaba con una prensa litográfica y, para sostenerla, poseía catorce piedras, lo que da una idea de los requerimientos necesarios para el funcionamiento de una de estas editoriales (Pereira Salas 1978: 10).

Que la tecnología se hubiese desarrollado en primer lugar en Alemania tampoco es un factor irrelevante. Si bien con el correr del siglo XIX la litografía se incorporó cada vez más como técnica de impresión en América Latina, muchas casas editoras siguieron enviando sus partituras a ser litografiadas en Alemania. Esto además tenía sentido: Alemania dominó el mercado europeo de partituras durante todo el siglo XIX, y tenía la capacidad de desarrollo de productos a más bajo costo en este floreciente mercado (Devries-Lesure 2005: 87; ver, para el caso de México, Aguilar, 2018). Para muchos editores, el desarrollo de acuerdo con casas comerciales

en América Latina, e incluso la instalación de sucursales en otros países, se volvió parte esencial de la proyección de aquel mercado. No era raro además, como veremos, que fueran parientes quienes tomaran a su cargo dichas sucursales, aunque no era raro que luego se buscara mayor independencia (Rasch 2005: 188).

Hasta cierto punto, es posible ver dichas tendencias en el mercado de lo que hoy se entiende como “imperios informales”, esto es, la paradoja por la cual a un mismo tiempo la independencia de América Latina se sustentó en la libertad política, y en una dependencia comercial y cultural con ciertos estados europeos, en particular con Inglaterra, Francia y algunos principados alemanes. La búsqueda de un monopolio comercial, por ejemplo, en la impresión y circulación de libros desde Inglaterra es una de las maneras en que se manifiesta aquel interés por construir un imperio informal (Reeder 2020). Francia, por su parte, lo haría desde la comodificación del gusto por lo francés, el lujo, y el consumo de objetos producidos o circulados en París (Todd 2021). Pero, para Alemania e Italia, países no unificados y sin posibilidad centralizada de colonización ni poder económico sobre otras regiones, estas formas de “imperios informales” fueron valiosas, y América Latina fue un espacio particularmente atractivo para ejercerlas.

¿Qué hacía lujosa a una partitura? ¿Podía una partitura impresa en América Latina ser considerada, desde el gusto, como un objeto lujoso, dentro de un mercado nacional? Sin duda, se trata de un proceso complejo, con diferencias marcadas tanto por el paso de las décadas, como también de país en país. Un mercado como México o Brasil tuvo características muy distintas a uno como Chile o Colombia, lo que también podría explicar algunos factores, como cuándo se instalaron casas comerciales de música, cuándo comenzaron a editar sus propias partituras (si lo hicieron), y cuándo comenzaron a imprimir su propia música, con la tecnología litográfica necesaria, algo que fue mucho menos habitual en el período. El resultado es que no hay un solo modelo, o una práctica homogénea, sino que diversas propuestas y rentabilidades.

### Ricordi y Niemeyer

La primera de las sucursales de una casa editora europea en la región andina, y una de las primeras en América, fue la sostenida por Inocencio Ricordi en Lima. La sucursal inició su trabajo en 1848, fecha muy anterior, por cierto, a otras sucursales de Ricordi en Europa o fuera de ella. Inocencio (o Innocente) Ricordi era hijo de Giovanni Ricordi, primer director de la firma, y Giovannina Vezzoli. Sabemos que se trata del mismo Ricordi, por diversas razones. La primera, es que su acta de matrimonio con Andrea Villavicencia, el 6 de febrero de 1849, señala que sus padres son Juan Ricordi y Juana Basol, españalizaciones evidentes y claras<sup>3</sup>.

En el proceso de definirse como casas editoras de música, las relaciones familiares eran especialmente importantes, pasando con frecuencia dichas casas de manos de padres a hijos. Estas mismas estructuras familiares generaron la tendencia a establecer sucursales de las casas de música en otras ciudades, o incluso otros países, especialmente por parte de editores alemanes e italianos. Dado que solo el hijo mayor podría heredar la casa matriz, inevitablemente los hijos menores buscarían formas de continuar el legado y el negocio en otras regiones. A fines del siglo XVIII ya es posible encontrar sucursales de casas editoras de música en diversas ciudades de Europa, aunque el fenómeno sólo explotó con fuerza en el siglo XIX, en que “las sucursales se vuelven esenciales al negocio editor de música, muchas veces dirigidas por familiares” (Rasch 2005: 188). En un principio, la mayoría de las sucursales oficiales nacieron con el fin de mantener control, evitar la piratería y generar una plataforma de venta para ediciones realizadas en la casa central o matriz. Sin embargo, con el paso de los años, es habitual ver que las sucursales empezaron a producir su propio material musical para consumo local, o incluso a independizarse por completo, especialmente cuando se producía un cambio de manos en la dirección (Rasch 2005: 188).

<sup>3</sup> La información se recuperó del sitio web Family Search <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:FN1G-T6Q> [acceso: 10 de marzo de 2022].

Inocencio Ricordi llegó a Lima con la compañía de ópera de 1848, organizada por Antonio Neumane. Neumane, el principal director y empresario de ópera en Lima en aquellos años, viajó en 1846-47 a organizar una nueva compañía de cantantes para los teatros de Lima, Santiago y Valparaíso. Neumane, de origen italiano, había trabajado antes, durante la década de 1830, como uno de los principales arregladores de ópera para la casa Ricordi, con más de 300 arreglos, transcripciones y reducciones realizadas por él antes de su partida a las Américas en 1840 (Neumane 2020). Ricordi llegó, en principio, como bajo bufo de la compañía de ópera, pero hay muy pocas referencias acerca de su actuación como cantante.

Es posible que Ricordi pensara, desde antes de su arribo a América, en abrir una sucursal de la empresa familiar. Hacia 1848, su padre Giovanni ya era un hombre mayor (moriría en 1853), y la firma la heredaría el hijo mayor, Tito. En perspectiva, tenía sentido abrir una sucursal en Lima. El Callao, puerto de Lima, como embarcadero central a la región andina –conectando desde Guayaquil a Valparaíso– era particularmente estratégico para desarrollar un punto de distribución de música autorizado para la costa del Pacífico. Por otro lado, el Perú vivía desde 1840 una fiebre de ópera, con gran movimiento de cantantes y compañías y un deseo por nueva música. La conexión más directa era con Milán y el norte de Italia, donde los Ricordi no solo funcionaban como editores de música, sino que también en vínculo con el mundo de empresarios y agentes de ópera de su tiempo.

El negocio de una casa de música fue realizado por Inocencio Ricordi junto con Aquiles Balicco, bajo comprimario de la compañía de ópera organizada por Neumane, y que incluía, entre otros cantantes, a la célebre soprano Lucrezia Micciarelli, *prima donna* de la compañía. Balicco, por su parte, siguió cantando ópera al menos hasta 1853 (Raygada 1949: 424). El negocio de Ricordi se inauguró en agosto de 1848, con un importante aviso en el principal periódico limeño, *El Comercio*:

Los infrascritos, socios italianos, tienen el honor de anunciar a U. que han abierto un establecimiento de música para venderla, tanto por mayor como por menor; así mismos estampas grandes en sombra litografiadas, coloreadas, decoraciones teatrales, retratos diversos, vistas y dibujos de todas clases para bordados en lana y seda; libritos de todas las óperas modernas y antiguas, papel rayado para música, elegante y ordinario, de diez, diez y seis hasta veinte líneas, varios artículos de escritorio y pianos. Todas las óperas completas [...] que se han de dar en este teatro. Las hay [también] reducidas para piano y canto, piano solo, piano y flauta [etc.] [...] Se reciben comisiones para hacer copiar música, sacar partes de orquesta, transportar, etc. y también para afinar pianos. La persona que desee tener una noción más extensa de toda la música que existe en dicho establecimiento, se le dará gratis un catálogo o suplemento hecho por la misma Compañía Italiana<sup>4</sup>.

La tienda abrió, al menos originalmente, en la calle de Mercaderes, “frente a la bola de oro en los altos, número 265”, con horario continuo de las ocho de la mañana hasta las nueve de la noche<sup>5</sup>. Durante esos primeros meses, Ricordi mantenía un doble rol, como cantante y empresario. Su primer beneficio, por ejemplo, fue el 17 de septiembre, cuando ya la tienda se encontraba funcionando, lo que demuestra aquel doble rol<sup>6</sup>. Tras una emergencia personal, por la que Ricordi tuvo que trasladarse a Italia en 1851, la Casa Ricordi siguió atendiendo en la calle Mantas, número 212<sup>7</sup>. En 1863, Ricordi atendía ya mayormente en forma privada, en su propio hogar, según noticias publicadas en la prensa (Raygada 1949: 491). Como mercader, y de algún modo símbolo de Italia en Lima, Ricordi fue una figura prominente. La casa Ricordi era valorada

<sup>4</sup> *El Comercio*, Lima, 4 de agosto de 1848.

<sup>5</sup> *El Comercio*, Lima, 4 de agosto de 1848.

<sup>6</sup> *El Comercio*, Lima, 15 de septiembre de 1848.

<sup>7</sup> *El Comercio*, Lima, 17 de julio de 1851.

por su capacidad de no solo “servir de música”, sino también de “civilidad”, necesaria, en concepto de la época, a “toda Nación esclarecida”<sup>8</sup>.

Esto es bien evidente en una de las primeras reseñas a la tienda. Llama la atención cómo esta reseña contextualiza la tienda, en 1848, dentro de las “mejoras” que se han hecho a la capital, con “veredas aseadas”, “alumbrado suficiente” y “casas nuevas” que se alejan de los estilos heredados de la colonia. La calle Mercaderes, ahora “tan lujosa y brillante en el día” es parte de dicha modernidad, de una ciudad en cambio “a pasos gigantes en el camino de la civilización”, donde el letrero de “Depósito de música de Ricordi y Balicco [...] me acordaba muy bien que toda la buena música venida de Europa traía el nombre de Ricordi de Milán”<sup>9</sup>. Vale la pena leer al menos parte del comentario acerca de dicha visita a la nueva sucursal Ricordi en Lima:

Sin duda, el haber escogido a Lima por centro de una vasta especulación comercial (puesto que la casa de Milán se ha comprometido a no mandar música a ninguna otra parte de esta América) es una prueba clásica de la alta idea que se forman en Europa del estado de engrandecimiento y progreso de esta capital. [...] Las ediciones de Ricordi son las únicas buenas, por la razón muy sencilla de ser el propietario de las producciones de los más célebres maestros [...] y siendo la casa de Lima una misma con la de Milán, nadie podrá competir con ella por la equidad de precios. [...] Pienso volver a visitar a sus dueños, sea para mis compras, sea por el cariño que me han demostrado [...] y por el rato agradable que he tenido oyendo un concierto improvisado por algunos verdaderos artistas que de continuo se reúnen en el depósito.

Naturalmente, y como es propio de la prensa en Lima en este tiempo, también hubo comentarios en el sentido absolutamente opuesto. Otro comentarista señala que:

[Ricordi lo que hace es] molestar con sus toscas palabras y sus modales excentricos a señoras respetables que unicamente por decencia no contestan con mandarlo apalear con cuatro negros [...] Desde el balcón del depósito de música, a donde se coloca como en un puesto de observación, dirige su anteojo de larga vista sobre cuanto lleva traje mujeril, sin reparar mucho en colores ni en posiciones sociales. [...] Figúrese el lector al famoso Ricordi con su cara de zambo feo, sobrecargado de anteojos, vestido a la italiana (como dice él, llevando en una mano su bastoncito y un mazo de flores y en la otra dos mazos) [...] mirando a derecha e izquierda todo lo que tenía apariencia de hembra<sup>10</sup>.

En este cruce de opiniones, se ve con fuerza la dualidad representada por un inmigrante como Ricordi: por un lado, la crítica al “peligro” representado por otras costumbres frente a la moral local, y al mismo tiempo la idea de una representación de lo “civilizado” que podía solo venir de afuera, en forma de progreso.

La casa Ricordi, por cierto, se dedicaba principalmente a la venta de partituras, que llegaban con cierta regularidad en “grandes cajones” desde Italia<sup>11</sup>. La tienda estructuraba su oferta musical en ocho secciones: obras teóricas y científicas, canto, fortepiano, danza, órgano y guitarra, cuerdas, maderas, y finalmente instrumentos de cobre y bandas. Las grandes obras orquestales eran vendidas en extractos y, por lo general, pareciera que Ricordi tenía una influencia directa en las temporadas de ópera, por su vínculo con los empresarios locales y su capacidad de seleccionar el repertorio a traer de Italia<sup>12</sup>. Además, vendía con frecuencia estampas, dibujos e imágenes de todo tipo. Es especialmente recordada su vinculación como promotor de las ilustraciones de Pancho Fierro (Riviale 2011: 9).

<sup>8</sup> *El Comercio*, Lima, 20 de diciembre de 1848.

<sup>9</sup> *El Comercio*, Lima, 24 de agosto de 1848.

<sup>10</sup> *El Comercio*, Lima, 7 de noviembre de 1848.

<sup>11</sup> *El Comercio*, Lima, 15 de junio de 1852.

<sup>12</sup> *El Comercio*, Lima, 4 agosto 1852.

Ricordi, además, progresivamente ocupó un rol social importante, especialmente para la comunidad italiana que, por ejemplo, lamenta con un extenso obituario la muerte de su padre, Juan (Giovanni) Ricordi, en 1853<sup>13</sup>. A nivel patriótico, su tienda se llenó, por ejemplo, de retratos de Ramón Castilla, producidos por él, a 2 reales, y que iba de regalo con una polka llamada “La toma de Arequipa”<sup>14</sup>. Más tarde tuvo a la venta un busto de Salaverry, producido por Pelossi<sup>15</sup>. Este aporte cívico se veía también en otros detalles menos evidentes. Por ejemplo, se celebró en la prensa que Ricordi hubiera apoyado la publicación de un periódico de la comunidad negra limeña, titulado *El Negro*<sup>16</sup>; y también colaboró económicamente en la pavimentación empedrada de la Calle de Mantas (hoy primeras cuadras del Jirón Callao), celebrando con una fiesta de fuegos artificiales y banda la inauguración de su pavimentación, la primera en la capital<sup>17</sup>.

En 1863, año en que al parecer Ricordi ya no tenía una tienda, pero seguía atendiendo en su casa, se instaló en Lima la sucursal de la casa Niemeyer, original de Hamburgo y con sede desde 1853 en Valparaíso. Luego sería conocida como “Niemeyer e Inghirami”. La casa Niemeyer estaba directamente conectada con la firma editorial de música de Georg Wilhelm Niemeyer, en Hamburgo, Alemania, pero la historia efectiva de esta importante casa de música ha sido especialmente problemática. Una revisión somera de la bibliografía en Chile habitualmente da fechas muy diversas acerca de sus orígenes, sus cambios de nombre y su relación real con Alemania. Como señala Álvaro Ceballos, la de Niemeyer e Inghirami es una “trayectoria tan compleja” que cuesta seguirle el paso porque, como señala el autor, se “escindirán y viajarán sin descanso a lo largo de las décadas” (Ceballos 2007: 459).

Releyendo a Pereira Salas, es evidente que no hay claridad para el autor con respecto a la organización lógica y cronología de la firma: “A partir de 1851, las empresas más importantes del ramo fueron las Casas Editoriales de Carlos F. Niemeyer, la firma E. Niemeyer e Inghirami, y la de Carlos Kirsinger, aunque generalmente las piezas eran trabajadas en Hamburgo, en la Casa Matriz de G.W. Niemeyer” (Pereira Salas 1978: 10). El grueso de la bibliografía posterior que menciona a la casa Niemeyer, lo hace basado en el trabajo de Eugenio Pereira Salas. Luis Merino da mayores detalles, al situar dicha casa como comandataria de Niemeyer e Inghirami en Hamburgo y con sucursal en Lima (Merino 2010: 59). Otros trabajos, de tipo popular o periodístico, más bien tienden a superponer todas las casas Niemeyer, con evidentes problemas para quien busque identificar con precisión su producción y cronología (Guajardo 2020). Por lo mismo, parece importante poder entregar aquí nuevos datos desde fuentes primarias, con respecto a la datación de esta casa comercial tan prominente en el período, tanto en Chile como en Perú.

Georg Niemeyer inició su carrera trabajando con el célebre Julius Schubert, uno de los editores importantes de Alemania en la primera mitad del siglo XIX. En 1829, Niemeyer abrió su propia casa editorial, que permaneció en sus manos hasta 1878, año en que fue transferida al editor Anton Plötzke (Schulz 1879: 246). Como señala Ceballos, este es un caso típico de editorial alemana, donde el modelo es que los dueños “pueden dirigir sus negocios desde su residencia en Hamburgo, pero ponen al frente de ellos [en América Latina] a compatriotas de confianza, a menudo parientes” (Ceballos 2007: 462). La casa Niemeyer, en Chile, comenzó su historia en Valparaíso en 1853, con quien aparentemente era el hermano de Georg, Eduard Niemeyer, como director de una sucursal en la calle del Cabo número 17<sup>18</sup>. Según el registro del gremio de libreros alemanes, sin embargo, la fundación fue oficialmente aprobada en 1852, y luego vino la sucursal en Santiago desde 1857. Ese año, Niemeyer se instaló en Santiago, donde

<sup>13</sup> *El Comercio*, Lima, 18 de junio de 1853 (muere el 15 de marzo de 1853).

<sup>14</sup> *El Comercio*, Lima, 27 de mayo de 1858.

<sup>15</sup> *El Comercio*, Lima, 4 de octubre de 1859.

<sup>16</sup> *El Comercio*, Lima, 17 de mayo de 1858.

<sup>17</sup> *El Comercio*, Lima, 2 de febrero de 1860.

<sup>18</sup> *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 28 de julio de 1853.



atendía, y dejó su local en Valparaíso a cargo de otro ciudadano alemán, de apellido Inghirami (Schulz 1879: 246). Ya en 1859, la firma se anunciaba como una sola, con dos sucursales y bajo el nombre de Niemeyer e Inghirami, habiéndose trasladado la matriz al número 29 de la calle del Cabo<sup>19</sup>. Como veremos posteriormente, estos pequeños detalles resultan muy relevantes en la datación de piezas de música del período.

En 1862 Carl Inghirami apareció por primera vez en Perú con dos roles: como agente consular de Prusia (Cabello 1863: 83) y también como vicecónsul de Hamburgo<sup>20</sup>. Según el registro de libreros alemanes, en 1863 se inauguró la sucursal oficial de Niemeyer e Inghirami en Lima, pues antes de aquella fecha vendían su música en Lima mediante un convenio con la librería del alsaciano Leon Williez. El anuncio más temprano que he encontrado de la tienda Niemeyer en Lima es de un año más tarde, 1864, con una sucursal en la calle Plateros<sup>21</sup>. En 1872, Niemeyer e Inghirami abrieron una sucursal de la firma en Hamburgo, con el fin único de proveer de partituras e impresos a las casas comerciales en Perú y Chile (Schulz 1879: 246)<sup>22</sup>. Esto genera una importante “inversión” de la jerarquía de los negocios, al poner el centro comercial en el Pacífico americano.

Finalmente, en 1882 se vendió la firma en Chile a quienes “por largos años han sido sus dependientes, Carl Inghirami y Carl Brandt” en Valparaíso y en Santiago respectivamente. La tienda física en Valparaíso, sin embargo, se había vendido un año antes a Carl Niemeyer, quien no era pariente directo, y quien desde octubre de 1881 podía firmar su propia producción de partituras como C.F. Niemeyer. El vínculo con Europa para la producción de las partituras quedaría desde entonces en manos de Joseph Krass, en Hamburgo<sup>23</sup>. Con el pasar de los años, Inghirami vendería sus derechos a Carlos Brandt, quien asumiría el control total de la firma, y este lo haría a Matthensohn & Grimm (Maier 1910: 76).

### Impresión de obras locales

Uno de los aspectos más intrigantes con respecto a firmas como Ricordi y Niemeyer, era el cómo imprimían música, dónde lo hacían y cómo funcionaba exactamente el esquema de solicitudes para realizar este trabajo. En esto, pareciera haber diferencias importantes entre Ricordi y Niemeyer. Con respecto a la Casa Ricordi, los documentos entre Inocencio en Lima y su familia en Milán (dos cartas, al menos, sobreviven) muestran más bien un interés por recibir partituras y ediciones de aquellos materiales que más se vendían, y también aquellos que fueran más novedosos. Esto nos demuestra algo importante: si bien probablemente había una recepción permanente de nuevas partituras y libros, también había una curatoría de parte de Inocencio sobre qué materiales solicitaba para su venta en Lima<sup>24</sup>.

Gracias a las fuentes de prensa, sabemos también que Ricordi editaba partituras de compositores locales. Por ejemplo, fue él quien editó en 1855 las siguientes composiciones de Mariano Bolognesi: *Aurora del 5 de enero*, *La cantinera del Ejército* y *Las rosas pompones* (Raygada 1949: 430). También sabemos que instaló un sistema moderno de suscripción filarmónica, con ejemplares de partituras regularmente impresas para los suscriptores<sup>25</sup>. Y, sin embargo, en archivos públicos en Perú y Chile prácticamente no hay partituras catalogadas editadas por

<sup>19</sup> *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 24 de septiembre de 1859.

<sup>20</sup> *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 19 de julio de 1862.

<sup>21</sup> *El Comercio*, Lima, 25 de octubre de 1864.

<sup>22</sup> Ver también referencia en la prensa alemana en *Hamburgischer Correspondent*, Hamburg, 3 July 1872.

<sup>23</sup> Biblioteca Nacional de Alemania, Leipzig. “Sammlung der Geschäftsroundschreiben der Börsenvereinsbibliothek Verkauf der Filialen in Valparaíso und Santiago de Chile an den Prokuristen Carl Inghirami und an Carl Brandt. N. F.: Inghirami & Brandt”. Bō-GR/N/326

<sup>24</sup> Archivo Ricordi Milan, LLET014248 / LLET014249

<sup>25</sup> *El Comercio*, Lima, 6 de junio de 1857.

Ricordi. Al parecer, Ricordi no funcionó principalmente como un editor de música, y es posible que hubiese dos mecanismos distintos para imprimir las partituras. Por un lado, obras como las de Bolognesi debieron imprimirse directamente en Perú, con alguna litografía local, dado que no están registradas en los inventarios de la firma Ricordi en Milán.

Por otro lado, sí hay partituras que fueron publicadas por Ricordi en Milán, con mayor o menor posibilidad de haber sido solicitadas por Inocencio Ricordi en Lima. En primer lugar, hay que mencionar que Henri Herz publicó tanto *Las Gracias de una Tapada* como su *Marcha Nacional Peruana* con Ricordi de Milán, en 1851. En ambos casos llama la atención que Ricordi en Italia haya registrado las partituras con títulos en español, cosa poco frecuente, incluso con otras del mismo Herz<sup>26</sup>. La primera edición italiana se titula *Las Gracias de una Tapada*, mientras que las ediciones posteriores, francesas y mexicanas, se titula simplemente como *La Tapada*. Dado que Inocencio Ricordi estuvo directamente involucrado en los conciertos de Herz en Lima, es muy probable que ambas partituras hayan sido editadas por Ricordi en Milán, por solicitud de Inocencio, para el público peruano. Esto también explica por qué las piezas de Herz en Perú fueron publicadas, y no así las piezas que compuso en Chile u otros lugares, con excepción de México.

Fuera de estas pocas piezas, la otra colección que llama profundamente la atención es la serie de cuatro *zamacuecas* editadas por Ricordi en Milán en 1854<sup>27</sup>; se conserva hoy una copia en la biblioteca y archivo del Conservatorio de Milán, donde tuve la oportunidad de consultarla. Es una partitura muy interesante, quizás la más temprana edición de zamacuecas, y que incluye cuatro ejemplos contrastantes del género según la usanza limeña de la época: “La moza mala”, “La gran zanguaraña (o el golpe avisa)”, una “Zamacueca teatral” y finalmente una “Gran zamacueca”. La portada parece utilizar, además, una ilustración del tipo de aquellas de Pancho Fierro, habitualmente comercializado y editado por el mismo Ricordi en Lima.

Si bien la partitura fue impresa siguiendo los números de inventario de Ricordi (26162 a 26165, uno para cada una de las cuatro piezas), la portada no deja duda sobre el mercado esperado para la edición (ver Figura 1). Como editora principal, aparece “Lima. Establecimiento y depósito general de Música y único en toda la América de Inocencio Ricordi. Calle Mercaderes”, dejando en un lugar diferente, y en igual tamaño, las sucursales de Milán y Florencia, a un pie de página. Así, visualmente, Lima, Milán y Florencia se establecen como tres sucursales oficiales, una triangulación cuyo centro es la producción litográfica (de Pedrinelli).

<sup>26</sup> Catálogo del Archivo Storico Ricordi, N°23043 y 23856

<sup>27</sup> Catálogo del Archivo Storico Ricordi, N°26162 a 26165



Figura 1. Portada de la colección titulada *Zamacueca. Baile Nacional del Perú*. Colección de la Biblioteca del Conservatorio de Milano, Italia.

Un objeto como esta colección de cuatro zamacuecas demuestra lo difícil que podía ser imprimir un conjunto de partituras en Perú o Chile en este período. Requería el envío de materiales a Europa, la impresión mediante instrucciones por carta (o, en algunos casos, por agente) y luego el reenvío a través del Atlántico. La complejidad aumenta, al considerar el posible público de una partitura como esta: evidentemente, como he señalado, el mercado de estas zamacuecas era Perú, pero la partitura estudiada se conserva en el Conservatorio en Milán, y probablemente fue vendida, y por tanto comercializada también en Italia, quizás como un objeto exótico de consumo de música internacional<sup>28</sup>.

El trayecto de producción de partituras en la región es mucho más evidente en el caso de Niemeyer. Una datación de la producción de Niemeyer como editor de música ha sido siempre compleja, dadas las confusiones que hay respecto de esta casa editorial que, como se ha visto, cambió de nombre y dueños varias veces. Esto también se refleja en las partituras, en que se observan diversas siglas de producción utilizadas al pie de las producciones litográficas, como era habitual en el periodo: G.W.N para Georg Wilhelm Niemeyer, luego N. e I. para Niemeyer e Inghirami, I. & B. para Inghirami y Brandt, y así progresivamente. Esto nos permite, utilizando la cronología de la firma, establecer al mismo tiempo una primera y tentativa cronología de producción: esto es, aquellas partituras con la sigla G.W.N. son teóricamente anteriores a N. e I., y estas a su vez anteriores a I. & B.

Entre las partituras con sigla G.W.N., producidas del mismo modo que Ricordi lo hacía en Lima, y que podemos considerar como las más tempranas de la editorial, encontramos edición de repertorio que incluye la mención de la sucursal en Valparaíso a pie de portada. Se trata,

<sup>28</sup> Alessandra Jones ha estudiado que, efectivamente, la zamacueca se conocía en Italia en este período por medio de partituras, y era considerada un ejemplo de música “negra” de raíz africana. Agradezco este dato, no publicado, a la investigadora.

evidentemente, de partituras solicitadas por Eduardo Niemeyer en Valparaíso para ser impresas en Europa y comercializadas tanto allá como en Chile, si es que no también en otras ciudades de la costa del Pacífico sudamericano, hacia Ecuador o Bolivia<sup>29</sup>. Quizás el caso más distintivo en esta línea sea el *Album de Chile* de Guillermo (Wilhelm) Deichert<sup>30</sup>. El conjunto de ocho partituras, op.8 a op.16, fueron impresas por Niemeyer en Hamburgo en 1853, mismo año en que por primera vez vemos aparecer la firma en Valparaíso, y por tanto se puede suponer que son de sus primeras producciones. Se trata de un álbum de lujo, con algunas partituras carísimas para la época, en particular la *Fantasia de Concierto* sobre temas nacionales de Chile.

Las partituras también demuestran un ámbito de relaciones y redes: por ejemplo, las últimas dos piezas de la colección de Deichert, agrupadas como “Deux Inspirations”, están dedicadas a Henri Billet, quien un par de años más tarde imprimiría también con Niemeyer. Además de Billet, varios otros compositores franceses y alemanes “de paso” por Sudamérica imprimieron con Niemeyer durante la década de 1850. El mismo Deichert volvería a hacerlo con dos partituras en 1857: su *Grande Fantaisie sur Lucia di Lammermoor* y el segundo *Gran Vals Brillante*, op.19. En el caso de las partituras de Billet, más tempranas, la indicación de sucursal en la portada es de “Almacén de música de Eduardo Niemeyer”, mientras que en el vals *Valparaíso* de August Rein, la mención ya es “Niemeyer & Inghirami”. Un detalle de estas producciones, así como de los números de plancha utilizados y las fechas según el catálogo de Hofmeister, pueden encontrarse en la siguiente Tabla (ver Tabla 1).

Tabla 1. Primeras impresiones de Niemeyer para América Latina. Fuente: Catálogo Hofmeister XIX (<https://hofmeister.rhul.ac.uk/>).

Compositor	Título	Plancha	Año
Deichert, Guillermo	<i>Album de Chile</i>	1160, 1161, 1162, 1167, 1180, 1181, 1182, 1187 <sup>31</sup>	
Billet, Henri	<i>La Vega de Copiapó</i> <sup>32</sup>	1383	1856
Billet, Henri	<i>El triunfo de Urquiza</i> <sup>33</sup>	1385	1856
Billet, Henri	<i>Bucéfalo</i> <sup>34</sup>	1386	1856 <sup>35</sup>

<sup>29</sup> No es del todo claro si Niemeyer fue el primero en ofrecer este servicio en Chile. Conozco al menos una partitura escrita en Chile y enviada a publicación en Alemania antes de la llegada de la firma Niemeyer, que es el *Valse de Flores* de Guillermo Frick, escrito en Valdivia y publicado en Berlín por Krigar en febrero de 1846, de acuerdo con el catálogo Hofmeister. A través de este artículo, las fechas de producción de partituras de Niemeyer, con la sigla G.W.N. también han sido obtenidas en dicho catálogo. Sitio web: <https://hofmeister.rhul.ac.uk/> [acceso: 5 de septiembre de 2023].

<sup>30</sup> Archivo Central Andrés Bello, DE\_049.

<sup>31</sup> Dada la falta de continuidad de los números de plancha, con tres bloques, es posible imaginar que el “álbum” fue preparado como tres envíos separados a Europa, con algunas semanas de diferencia; o también que el editor tuvo que hacer otros trabajos más urgentes entre la producción de estas obras.

<sup>32</sup> Archivo Central Andrés Bello, PS\_073

<sup>33</sup> Archivo Central Andrés Bello, PS\_072

<sup>34</sup> Archivo Central Andrés Bello, PS\_071

<sup>35</sup> Las partituras de Billet no aparecen en el catálogo Hofmeister, pero se puede suponer la fecha por el número de plancha con relación a otras piezas publicadas por el editor, con un rango efectivo de ocho meses (por lo que podrían ser impresas en 1857 también).

Rein, August	<i>Valparaíso, Grande Valse</i> <sup>36</sup>	1476	1858
--------------	---	------	------

Como se ha mencionado, la firma comenzó a utilizar el nombre de Niemeyer e Inghirami hacia 1858. Hacia este año comenzamos a encontrar el pie de imprenta N. e I., pero este cambio es sutil, y la transición es relevante para entender también cómo estaba cambiando el negocio. Si bien sería imposible abarcar aquí todas las partituras impresas por la firma Niemeyer e Inghirami con el sello N. e I. desde 1858 en adelante (más de 300 números de plancha en total, y no todas se conservan en archivos públicos), el revisar una selección de las mismas nos permite alumbra varios aspectos relevantes de cómo cambian las formas de producción de música.

Es evidente que, hacia fines de la década de 1850, la firma Niemeyer comenzó a girar principalmente a este mercado sudamericano. Los indicios son claros. Lo primero, es que se generó un convenio de venta tanto con Williez en Lima, como con una Casa de Música del alemán August Dominico en Buenos Aires, estableciéndose entonces una red definida más bien por el mercado del Cono Sur<sup>37</sup>. Lo segundo, es que desde estos años las partituras impresas por Niemeyer e Inghirami no aparecen en los catálogos de música impresa en Alemania, como el Hofmeister, el más importante del período, donde sí aparecen las anteriores partituras de Deichert, Billet y otras impresas para América con código G.W.V.

Esto es importante, porque implica que no se les reconoce a estas partituras ya como parte del mercado europeo, pese a estar impresas y litografiadas en Alemania. Algunas impresiones tardías de la firma con la sigla G.W.V. Niemeyer, incluso después de que Niemeyer e Inghirami estaban funcionando con su propia nomenclatura en Valparaíso, fueron totalmente enfocadas en el mercado hispanohablante y, probablemente, sudamericano. Una partitura que refleja la “transición” hacia una producción con completo enfoque local, es la colección *Flores de Alemania*, una serie de piezas de Schubert, Lachner y otros autores románticos alemanes, que lleva el número de plancha G.W.V. 1992 (aún es de la serie de Georg Wilhelm Niemeyer), pero que en la portada solo indica como editor a Eduardo Niemeyer, Hamburgo, pese a que la producción es en español. Sería una de las últimas producciones con estas características.

Las partituras editadas por Niemeyer e Inghirami, en un principio, mantuvieron la continuidad de los números de plancha de Niemeyer en Hamburgo, pese a no llevar ya el nombre de dicha firma; probablemente porque seguían utilizando el mismo taller de impresión. Así ocurre en la serie *El Eco de los Andes*, con canciones españolas de compositores como Yradier o Barbieri: por ejemplo, “El Sargento Federico” de Barbieri, que ya se imprimía mencionando sucursales en Valparaíso, Santiago y Lima (y por tanto es posterior a 1863), lleva el número de plancha G.W.V. 2082, uno de los más tardíos que hemos encontrado.

Esto nos lleva a una pregunta concreta: ¿En algún momento Niemeyer & Inghirami dejó de imprimir con la sigla G.W.V. y comenzó a identificar su producción con la de N. e I.? ¿O más bien ambas siglas funcionaron, al menos en un momento, en forma paralela, estableciendo dos formatos de producción y dos variantes de mercado? Por ejemplo, ¿Quizás se establecían códigos distintos para partituras editadas e impresas en Alemania, y otras en América del Sur? Este problema es evidente si vemos las ediciones de *Bailes Nacionales para el Piano*, que se publicaron tanto con sigla G.W.V. 1592 (y siguientes), pero también con sigla N. e I. 3 y siguientes, y en esta segunda edición (más lujosa) con colores.

<sup>36</sup> Dedicada a Eduardo Niemeyer en Valparaíso. Conservada en la Lester S. Levy Sheet Music Collection de Johns Hopkins University.

<sup>37</sup> Por ejemplo, esta casa aparece mencionada como tercera sucursal de la firma en *Reve du Coeur* de Alphonse Leduc; y también en *Fanella* de Tito Mattei (números de plancha 1878 y 1967). También hemos encontrado partituras de Niemeyer y papeles de música de la casa Niemeyer en colecciones bolivianas de este mismo período, como la del compositor Pedro Ximénez Abrill. Gesualdo (1961: 732) también entrega algo de información al respecto.

Hay otros casos, pocos, en que hay duplicación de números: por ejemplo, en las populares *Glorias de Dn. Pedro León Gallo*, de Fidelis P. del Solar. Estas cuadrillas debieron ser compuestas en ocasión del retorno desde el exilio en 1863 del revolucionario Pedro León Gallo, líder opositor al presidente Montt en 1859. La partitura fue editada varias veces en años posteriores, pero la que parece ser la primera impresión es la de Niemeyer e Inghirami, con número de plancha N. & I. 298, pero que también contiene, a continuación, el número 3104, que suponemos refiere a la continuidad numérica de la firma original en Hamburgo. Esto tiene sentido si, además, vemos que Niemeyer e Inghirami mayormente siguieron imprimiendo con los mismos litógrafos en Hamburgo muchas de estas partituras.

Otro aspecto interesante al revisar en detalle las partituras es que parece haber ediciones “exclusivas”, o directamente solicitadas, tanto desde Lima como desde Valparaíso y Santiago, pues solo se hace referencia a una de las sucursales en portada, pese a tener la sigla N. & I. (o N. e I.) que asumimos es común a toda la firma. Por ejemplo, es el caso de la habanera *La china chola*, que es evidentemente limeña y para el público limeño. Compuesta por Ernesto Neumann (residente en Lima), lleva como número de plancha el 247, con litografía de Anst. Benrath & Rainhardt de Hamburgo. O una completa colección de *Danzas Habaneras para el piano*, publicadas también desde Lima con el mismo litógrafo, con número de plancha 141 a 165. Este tipo de publicaciones implican que ciertas impresiones se hicieron con un foco eminentemente local, o incluso, que ya se empezaba a construir a mediados de los 1860 una distancia real entre las sucursales en Perú y Chile, pese a ser parte de una misma compañía con sede de negocios en Alemania.

Es importante destacar además que no todas las impresiones se realizaron en Alemania, aunque sin duda lo son la mayoría. Esto es importante, si consideramos el modo en que se ha revisado a Niemeyer en la bibliografía. Como hemos visto antes, la bibliografía ha planteado una posición binaria, que sin duda se cumple en casi todos los casos y es muy útil para identificar procesos, entre editores como Niemeyer, que tiene vínculos con Europa, y otros proyectos de editoriales locales, como la de Eustaquio Guzmán en Santiago, que importó máquinas propias desde 1858 (Merino 2010). Pero esta diferencia puede ocultar las múltiples convergencias que encontramos en el periodo.

En primer lugar, hubo impresión local de partituras en la medida en que la tecnología litográfica mejoró y se hizo más asequible. Por ejemplo, *El Duelo Nacional*, marcha fúnebre de Ascencio Pauta compuesta en 1878 en memoria de Manuel Pardo, fue editada por Niemeyer e Inghirami aquel año, con dibujos de J.M. Zavala y en la imprenta de V. Cartagena, todos limeños<sup>38</sup>. Dada la fecha, podemos suponer que quizás fue el inminente quiebre con la casa matriz en Alemania lo que llevó a publicar con tecnología limeña. Pero también es posible que este tipo de prácticas estuvieran vinculadas a emergencias: una partitura que debía ser publicada con agilidad, sin la posibilidad de esperar meses al producto terminado. De hecho, al menos esta partitura no tiene el acabado técnico de aquellas editadas en Alemania. También es interesante que la partitura no contiene número de plancha.

En el caso chileno, también vemos algunos giros a una producción local, con diversos impresores: Francisco Oliva, L. Digout y el Centro Editorial de Música en Santiago, y la litografía de Jacobsen hermanos en Valparaíso. Por ejemplo, la edición de las cuadrillas sobre *Un ballo in maschera* de Federico Guzmán, dedicada a Fidelis del Solar, aparece como editada por Niemeyer e Inghirami, sin indicación de sucursales en Alemania o Perú, y con litografía de Francisco Oliva<sup>39</sup>.

Más interesante aún es ver las muchas convergencias que se producen entre Eustaquio Guzmán como editor (y luego impresor) en Santiago, y la producción de Niemeyer. En la siguiente tabla presento cuatro ejemplos, dos de ellos partituras de obras del compositor Federico Guzmán, entonces al inicio de su carrera (ver Tabla 2):

<sup>38</sup> IAI-PK Berlin <B 21 / 1676>.

<sup>39</sup> Archivo Central Andrés Bello, PS\_179.

Tabla 2. Selección de partituras donde se produce un vínculo entre Guzmán y Niemeyer como editores o impresores. Elaboración propia.

Compositor	Título	Editorial	Litografía	Plancha
Fuenzalida, Manuel	<i>Panchita. Redowa elegante</i> <sup>40</sup>	E. Guzmán (Santiago) / Ed. Niemeyer (Valparaíso)	Sin datos	E.G. 10
Guzmán, Federico	<i>Zamacueca para piano solo</i>	E. Guzmán (Santiago) / Ed. Niemeyer (Valparaíso)	L. Digout	Sin datos
Guzmán, Federico	<i>Cuadrillas brillantes sobre los más bonitos temas de la ópera El Trovador de Verdi</i> <sup>41</sup>	E. Guzmán (Santiago) / Ed. Niemeyer (Valparaíso)	L. Digout	E.G.19
Heitz, Santiago	<i>Las arpas chilenas</i> <sup>42</sup>	E. Niemeyer e Inghirami (Valparaíso) / Almacén de I. Pellegrini (Santiago)	Guzmán hermanos	G.H.13

Tal como puede observarse, hay un universo complejo de relaciones entre la familia Guzmán y los trabajos de Niemeyer. Por un lado, parecen distinguirse dos zonas de mayor influencia comercial (Valparaíso y Santiago), evidentemente diferenciadas. Por otro, si bien editaban con Digout en Santiago, luego también tenemos el caso de una obra –la de Heitz– que no fue editada y vendida por Guzmán, pero fue litografiada por ellos. Esto también lleva a diversos números de plancha, pero siempre asociados a la familia Guzmán. Esto es importante, puesto que, a la fecha, no he podido encontrar una partitura con asociación entre Niemeyer y Guzmán que lleve la sigla de Niemeyer. En principio, considero que esto tiene una importante implicancia: pareciera que más bien Niemeyer está sirviendo, entonces, como un socio para canales de distribución de las partituras; quizás solventando parte de los costos, aunque es difícil saber más acerca de este punto mientras no tengamos fuentes documentales de las propias firmas, que hasta ahora no han aparecido en revisiones en los diversos archivos.

### Conclusiones

La edición de partituras es un fenómeno crucial para entender el mercado de música del siglo diecinueve, especialmente considerando la dimensión de la música de salón, o el consumo privado de un público mayormente aficionado. Este campo de aficionados, tanto creadores

<sup>40</sup> Archivo Central Andrés Bello, JZ\_14.

<sup>41</sup> Archivo Central Andrés Bello, PS\_180.

<sup>42</sup> Archivo Central Andrés Bello, PS\_201 y 202.

como intérpretes, es vital para el mercado musical de entonces, y cualquier revisión de bibliotecas y archivos con fuentes del período demostrará la tremenda relevancia del mismo. De hecho, podríamos ir más allá, y plantear que el volumen de esta música es tal, que ha generado una distorsión que nos impide ver otros tipos de músicas, de prácticas y de fuentes.

Pero lo cierto es que este es un mercado que cambió rápidamente durante estos años, desde un lugar subordinado y sostenido por casas europeas, a una organización de un mercado latinoamericano y local con sus propias necesidades. Si bien los nombres se mantienen, no necesariamente hablamos de las mismas firmas, de las mismas estrategias, o de las mismas formas de producción. La música, mayormente, se mandaba a imprimir a Europa, pero la relación con dichos impresores europeos, así como con un creciente volumen de litógrafos locales, hizo que la forma de llevar adelante una editorial o una casa de música cambiara bastante entre 1850 y 1880.

Como espero haber hecho notar, creo que un trabajo acabado y detallado acerca de estas firmas no solo tiene implicancias para nuestro conocimiento histórico y patrimonial de las mismas, un negocio que era evidentemente relevante para el creciente público burgués del período. También tiene importantes alcances para nuestro conocimiento en detalle sobre el período, sus cronologías, los compositores, las decisiones que llevaron a realizar distintos tipos de partitura, e incluso ciertas preferencias locales de mercado que posiblemente diferenciaran ciudades de América Latina. Cada nueva fuente, en tal sentido, permite dar mayores luces sobre las que sean, quizás, las más relevantes entre las mercancías musicales del siglo XIX: las partituras impresas por estos mismos editores.

## BIBLIOGRAFIA

AGUILAR, LUISA DEL ROSARIO

2011 "La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1826 - 1860". Tesis para optar al grado de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México.

2018 "La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1860 - 1877". Tesis para optar al grado de Doctor en Música, Universidad Nacional Autónoma de México.

BAILEY, CANDACE

2021 *Unbinding Gentility: Women Making Music in the Nineteenth-Century South*. Indiana: University of Illinois Press.

BASHFORD, CHRISTINA Y ROBERTA MONTEMORRA (EDITORAS)

2016 *The Idea of Art Music in a Commercial World, 1800-1930*. Nueva York: Boydell Press.

BONDS, MARK EVAN

2014 *Absolute Music: The History of an Idea*. Oxford: Oxford University Press.

CABELLO, PEDRO

1863 *Guía política, eclesiástica y militar del Perú*. Lima: Imprenta del Católico.

CEBALLOS VIRO, ÁLVARO

2007 "La implantación de la librería alemana en España e Hispanoamérica de 1850 a 1900". *Handeln un Verhandeln: Beiträge zum 22. Forum Junge Romanistik*, pp.453-472.

DEVRIES-LESURE, ANIK

2005 "Technological Aspects". *Music Publishing in Europe 1600 - 1900: Concepts and Issues*. Rudolf Rasch (editor). Berlin: BWV, pp. 63-88.

EZQUERRO, ANTONIO, LUIS ANTONIO GONZÁLEZ MARÍN Y JOSÉ VICENTE GONZÁLEZ VALLE

2004 "The circulation of Music in Spain 1600 - 1900" *Musical Life in Europe 1600 - 1900. Circulation, Institutions, Representation*. Rudolf Rasch (editor). Berlin: BWV, pp. 9-31.



GESUALDO, VICENTE

1961 *Historia de la Música Argentina*, vol. 3. Buenos Aires: Beta.

GUAJARDO, ERNESTO

2020 "Almacenes de Música en Valparaíso: la melodía impresa. I. - La casa Niemeyer". <http://eneltercermilenio.blogspot.com/2020/05/561-almacenes-de-musica-en-valparaiso.html> [acceso: 10 de mayo de 2022].

IZQUIERDO, JOSÉ MANUEL

2016 "Auto-exotismos, la musicología latinoamericana y el problema de la relevancia historiográfica (con un apéndice sobre música sacra y el siglo XIX)", *Resonancias*, XX/38, pp. 95-116. DOI: <http://doi.org/10.7764/res.2016.38.6>

MAIER, ERNST

1910 *Deutsche Arbeit in Chile*. Tomo 2. Santiago de Chile.

MARX, KARL

1980 *Grundrisse*. David McLellan (editor). Nueva York: Springer.

MERINO, LUIS

2010 "Los inicios de la circulación pública de la creación musical escrita por mujeres en Chile", *Revista Musical Chilena*, LXIV/213, pp. 53-76. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902010000100005>

MORENO GAMBOA, OLIVIA

2014 "Casa, Centro y Emporio del Arte Musical. La empresa alemana A. Wagner y Levien en México. 1851 - 1910". *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*. Laura Suárez de la Torre (editora). México: Historia Social y Cultural. pp. 143-168.

NEUMANE, ANTONIO

2020 *Antología Lírica*. Álvaro Bravo y José Manuel Izquierdo (editores). Santiago: Ediciones A/B.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

1978 *Bibliografía musical de Chile, desde los orígenes a 1886*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

RASCH, RUDOLF

2004 *The Circulation of Music in Europe 1600 - 1900. A Collection of Essays and Case Studies*. Berlin: BWV.

2005 "Publishers and Publishers". *Music Publishing in Europe 1600 - 1900: Concepts and Issues*. Rudolf Rasch (editor). Berlin: BWV.

RAYGADA, CARLOS

1949 *Guía Musical del Perú*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

REEDER, JESSIE

2020 *The Forms of Informal Empire: Britain, Latin America and Nineteenth-Century Literature*. Baltimore: JHU Press.

RIVIALE, PASCAL

2011 "Entre lo pintoresco, el costumbrismo y la etnografía: relaciones e influencias recíprocas en las artes gráficas peruanas y francesas en el siglo XIX", *Revue Histoire(s) de l'Amérique latine*, VI/1, 54 pp.

SANS, JUAN FRANCISCO

2016 *Los bailes de salón en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.

SCHULZ, HERMANN

1879 *Allgemeines Adressbuch für den Deutschen Buchhandel*. Leipzig: Otto Schulz.

TODD, DAVID

2021 *A Velvet Empire. French Informal Imperialism in the Nineteenth Century*. Nueva York: Princeton University Press.

VERA MALHUE, FERNANDA Y LAURA JORDÁN GONZÁLEZ

2022 "Álbumes musicales de mujeres, marcas de uso y escena cultural", *Latin American Music Review*, XLIII/1, pp. 27-66. <https://doi.org/10.7560/LAMR43102>

**Archivos consultados**

Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile

Archivo Ricordi, Milán

Biblioteca Nacional de Chile

Biblioteca Nacional del Perú

Biblioteca Nacional de Alemania, sede Leipzig

Conservatorio de Música de Milán Giuseppe Verdi

Instituto Ibero-Americano de Berlín

Lester S. Levy Sheet Music Collection de Johns Hopkins University

**Periódicos consultados**

*El Comercio*, Lima, Perú.

*El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, Chile.